

**v**



## A Elsa Morante

I ragazzi drogati, guardie del corpo  
dell'Assoluto, vanno per il mondo  
mattutino fino alla sera della loro  
sopravvivenza: come passerotti  
mangiano distrattamente 5  
tutti presi dai loro sogni d'avventura.

E la sciagura che li coglie per strada  
e li fulmina piamente stecchiti  
li lascia prede delle iene umane  
che scrivono i loro necrologi sui giornali. 10

Le loro dita sono piene di anelli;  
la loro grazia bugiarda di mentire  
sa che io non ho bisogno di droghe.

E mi guardano come un povero reietto,  
un infelice, ma troppo non m'offendo. 15  
So che vanno per le vie del mondo  
con in bocca il sapore della polvere  
e del tossico:  
strepito vano è il loro baloccarsi  
bambino, orgoglio luciferino 20  
di chi si consuma, strugge come cera,  
ma anche così la mia voce smorta  
li vorrà sempre al mio capezzale.

NA16 142 / IL71, IL91 87 / P96 14 / CAL13 64 / TP 89 / AMD21 24

Poesia di ventitré versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 6 / 4 / 3 / 10. Scansione: 12 11 13 11 8 13 - 12 11 11 14 - 12 12 10 - 13 12 10 12 5 11 10 12 10 10. Il testo è il primo di sei recanti intestazione di dedica all'interno della quinta sezione. A fronte di un totale di tredici poesie complessive nel segmento della raccolta, il raggruppamento dei testi dedicati risulta come un punto di interesse, occupando essi la quasi metà delle sedi. A proposito della dedica *A Elsa Morante*, inoltre, è significativo osservare come in NA16 questa fosse apposta a *Le pazienti fami dei giovani diversi* – che condivide con *I ragazzi drogati, guardie del corpo* diversi punti di contatto a livello compositivo e ispirativo.<sup>1</sup> Il titolo è quindi attribuito alla poesia, da IL71 in avanti, in coincidenza dello scarto dalla sede originaria. La stessa dinamica si osserva

<sup>1</sup> Cf. commento al testo.

a proposito di *Le pazienti fami dei giovani diversi*: anch'essa pubblicata in NA16 con dedica a Pier Paolo Pasolini, è spogliata di quest'ultima a partire da IL71 ed è inserita nella quinta sezione della raccolta.

Le dediche a Elsa Morante, esplicite e implicite, sono ad ogni modo svariate nell'opera del poeta. Il caso più significativo è costituito dal *Piccolo canzoniere per E. M.*, plquette pubblicata nel 1986 per i tipi di Edizioni del Giano (contenente, oltre alla componente testuale, due opere degli artisti Sergio Vacchi e Giuseppe Guccione). I testi del *Canzoniere* confluiscono poi in *Serpenta* e in *Libro di poesia* (con alcune varianti relative ai titoli),<sup>2</sup> e vengono ristampati nel 1992 in *Donna in paradiso*, che Deidier definisce come «una ristampa a cui Bellezza ha aggiunto a distanza di sei anni alcuni testi, piuttosto che una vera e propria nuova raccolta di tutte le poesie dedicate a Elsa Morante».<sup>3</sup> A proposito del *microcorpus* testuale dedicato a Morante, è possibile notare come il secondo titolo apposto presenti una derivazione ispirativa dalla celebre *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi.<sup>4</sup> La connessione è testimoniata anche dalla presenza nel gruppo delle poesie di *Se io fossi donna* (già in *Piccolo canzoniere per E. M.*), in ripresa di un altro testo archetipico del canone letterario medievale: *S'ì fosse foco* di Cecco Angiolieri. Il dato risulta utile all'analisi di *A Elsa Morante*, in quanto permette di osservare il passaggio da un'iniziale approccio compositivo totalmente polarizzato verso la contemporaneità letteraria e culturale (come testimoniano le scelte estetiche, lessicali, figurative e critico-metapoetiche) a una stratificazione invece snodata nell'arco di una memoria letteraria atavica e multifocale.

Quest'ultima fase di composizione dedicata a Morante è stata di recente oggetto di un'analisi di Arnaldo Colasanti. Osservando l'attestazione di una variante (riconducibile a un refuso) nel passaggio da *Piccolo canzoniere per E. M.* a *Donna in paradiso*, il critico presenta una riflessione sullo stadio terminale del rapporto tra i due:

Com'è possibile non vedere che il dramma di Dario ed Elsa è quello edipico di due origini edeniche che, dopo il frutto proibito della disumanità letteraria, non riescono a ritrovare l'unica voce che sognano, sì quella di Dio, cioè per loro l'unica santità possibile per un poeta, essere come lui, dico Sandro Penna? Credo che sia Penna il motivo del litigio amoroso quanto imperdonabile che legò e spezzò insieme la Morante e Bellezza: giacché fu la poesia di Penna la maternità che cercarono entrambi per tutta la vita, la violenza candida della poesia contro tutte le violenze della Storia e del Mondo. (Colasanti 2019, 110)

**2** R. Deidier, *Notizie sui tesi* in TP 720.

**3** R. Deidier, *Notizie sui tesi* in TP 721.

**4** A proposito dei riferimenti a Jacopone, è interessante notare come un'altra derivazione venga registrata da Donato Di Stasi nella raccolta *L'Avversario*, pubblicata oltre vent'anni dopo IL71: «il vocativo "giubilo antico" ricalca in maniera fin troppo evidente l'arcinoto jubelo del core del santo-folle Jacopone da Todi» (Di Stasi 2006, 65). L'espressione virgolettata dal critico è tratta dal quarto verso della poesia *Roma* (TP 559) – in cui è rilevata dal posizionamento in punta di verso. Il è inoltre interessante notare come anche alla sia associata da B. un'intestazione di dedica – nello specifico, riferita allo scrittore Giorgio Montefoschi.

In aggiunta, la riflessione offre uno spunto utile all'analisi di *A Elsa Morante* in quanto rileva come il carattere di *santità laica* di Penna costituissero per entrambi gli autori un archetipo irraggiungibile – e, nel corso dei rispettivi tragitti letterari e biografici, irraggiunto. La critica di B. al gruppo giovanile della sua generazione, presentato in senso dispregiativo come «guardie del corpo dell'Assoluto» (vv. 1-2), poggia infatti su un rifiuto del poeta dell'approccio alla vita empirica di questi ultimi. Il loro *andare per il mondo*, spinti da «sogni d'avventura» (v. 6), è oggetto della disapprovazione del poeta, che si auto-esclude dal gruppo sociale posizionandosi (implicitamente) sul versante opposto: quello della solitudine e della disappartenenza alla vita empirica – come testimoniato, oltre che a livello implicito nel testo, dalla tematizzazione ossessiva della questione in *Invettive e licenze*.

Se anche in NA16 la poesia risulta priva di dedica, è comunque già possibile leggere una traccia referenziale diretta a Morante a livello della composizione testuale. L'espressione «ragazzi drogati» nel v. 1 appare infatti riprendere una formula impiegata da Morante nel secondo testo di *Il mondo salvato dai ragazzini*: «i ragazzi ubbriaconi» (Morante 1968, 13). L'identificazione del riferimento alla raccolta consente di leggere con maggiore precisione i caratteri della critica espressa da B. alle «guardie del corpo dell'Assoluto» e, più in generale, alla visione di Morante – secondo cui:

[i ragazzini] si identificano, in sostanza, coi Felici Pochi (F. P.), nei quali consiste il sale della terra, e che saranno sempre, infine, i veri rivoluzionari. Che questi poi oggi si trovino (quando si trovano) in ispecie fra i giovanissimi, è un fatto significativo delle società attuali, le quali non tardano a sopprimere, in varia maniera, il non assimilabile, o a corrompere tutto quello di cui si appropriano. Il rischio, oggi più che mai, è «diventare adulti». E questo spiega non solo l'impegno estremo e urgente di tanti ragazzi; ma anche la «fuga dalla vita» di tanti altri, che si riducono al suicidio e alla droga.<sup>5</sup>

L'attribuzione valoriale operata da Morante nei confronti dei giovani è così oggetto di scherno da parte di B., che impiega nella strofa un tono fortemente derisorio e infantilizzante. La similitudine estesa nei vv. 4-6 li presenta come dei «passerotti», senza tuttavia che alla condizione di animalità sia annesso un carattere positivo come creature distaccate dalla contingenza della vita empirica. Al contrario, questi sono «tutti presi» da un sentimento ispirativo, definito con condiscendenza come un *sogno*. Il posizionamento di quest'ultimo elemento nella sede conclusiva della prima strofa genera un rimando a quella iniziale del v. 1, incipitaria, in cui per converso la loro condizione effettiva è presentata in termini riferiti alla realtà fenomenica della loro esperienza. Alla presentazione della loro reale condizione di «drogati», corrisponde quindi, alla fine della strofa, una definizione edulcorata e sbeffeggiante.

L'orientamento del discorso poetico è così in linea con quanto osservato da Colasanti rispetto alla considerazione, da parte di B., dell'esempio ascetico penniano come massima «santità possibile» (Colasanti 2019, 110) a fronte invece di una concezione positiva riservata da Morante ai movimenti della giovane generazione che,

5 Nota introduttiva in Morante 1968, VI.

nei tardi anni Sessanta, assume ai suoi occhi il ruolo dei «Felici Pochi».<sup>6</sup> La posizione di B., in questo senso, si mostra in linea con quella assunta da Pasolini nell'arco di un dibattito sulle istanze rivoluzionarie dei giovani del '68 – da lui ricondotte, tra le altre cose, in sedi come la celebre *Il PCI ai Giovani!!*, a «una mera necessità di ricambio generazionale» (Pera 2008, 31). La comunanza tra la prospettiva di B. e quella di Pasolini rispetto alla questione è inoltre testimoniata dalla concezione che quest'ultimo esprime nei confronti di Penna. In una lettera a lui indirizzata nel febbraio del 1970 (ad es.) Pasolini scrive:

La tua esclusione di te stesso da un mondo che del resto ti escludeva è stata una lunga ascesi, fatta di notti e di giorni, in cui si ride e si piange, come ingenui personaggi di opere romantiche senza principio né fine, con le loro croci e le loro delizie: una lunga ascesi in cui, anziché pregare, hai cantato le forme del mondo lontano. Che ciò abbia fatto di te – oltre che un santo anarchico e un precursore di ogni contestazione passiva e assoluta – forse il più grande e il più lieto poeta italiano vivente – è un discorso che si svolge su un piano molto più basso di quello di questa lettera incerta e incompleta.<sup>7</sup>

È dunque proprio l'aver adottato un atteggiamento contrario a quello delle giovanili «guardie del corpo dell'Assoluto» ad aver reso Penna «forse il più grande e il più lieto poeta italiano vivente» nell'ottica di Pasolini – e, come si osserva in *A Elsa Morante*, di B. La seconda e la terza strofa del testo proseguono così nella connotazione negativa dei fenomeni relativi al gruppo sociale, oggetto di una «sciagura» che «coglie per strada» (v. 7) i giovani, dunque nel pieno della peregrinazione adolescenziale. Nei due blocchi di testo, che preludono a quello finale (asimmetricamente più lungo dei precedenti), si osserva inoltre un contesto di ripetizioni interne:

- «e» [in anafora]: v. 7 / v. 8
- «li» [seguito da verbo]: v. 7 / v. 8 / v. 9
- «loro» [come aggettivo possessivo]: v. 10 / v. 11 / v. 12
- «di» [a introdurre il lemma in punta di verso]: v. 11 / v. 12

Nel v. 8 l'impiego dell'avverbio «piamente» rimarca il senso dissacrante della considerazione di B., che prospetta una folgorazione (figurata) come sorte che attende i giovani «passerotti», «prede delle iene umane» (v. 9). Prosegue così la metafora animale, attraverso cui sia i «ragazzi» sia i loro detrattori adulti sono inseriti in una dialettica da cui B. risulta estraneo – come specificato nel v. 13 a proposito della sua indifferenza al «bisogno di droghe» che, invece, connota gli altri (v. 1). Il rapporto simbiotico che si stabilisce in natura tra le «prede» e i predatori costituisce così un termine di paragone metaforico per quanto, invece, succede nella realtà storico-sociale contemporanea al poeta. Dopo l'assassinio dei primi a opera dei secondi, reso possibile dalla «sciagura» che «coglie» e «fulmina», questi «scrivono i loro necrologi sui giornali». Nel riferimento alla dinamica si osserva la reiterazione della presa di posizione critica di B.,

**6** Nota introduttiva in Morante 1971, VI.

**7** P.P. Pasolini, *Lettera a Sandro Penna*, febbraio 1970, in Pasolini 1988, 665.

rivolta dunque non solo alla negatività della componente giovanile, ma anche all'atteggiamento predatorio dell'adulità borghese – coinvolta nel massacro come parte responsabile e ipocritamente intenta, in seconda battuta, nella *scrittura* dei «giornali». Alla focalizzazione sulla componente giovanile, che resta centrale in quanto vittima implicita delle «iene umane», si aggiunge nella terza strofa quella sul gruppo dei predatori, le cui «dita» sono allusivamente descritte come «piene di anelli» (a esprimere la loro posizione di potere) e il cui atteggiamento consiste in una «grazia bugiarda di mentire» (nuovamente in riferimento al comportamento ipocrita degli individui orientati dalle convenzioni borghesi, come già nel v. 10).

Come la seconda strofa, la quarta è aperta dalla congiunzione «e», non ripetuta tuttavia in anafora nel verso successivo ma ugualmente impiegata in posizione incipitaria nel v. 18. I vv. 14-15 sono ordinati secondo una struttura chiastica, che pone in risalto la consequenzialità tra le due azioni (*guardare* [degli altri da sé]: *non offendersi* [del poeta]) e la corrispondenza tra le due similitudini («come un povero reietto»: «[come] un infelice»). È da notarsi come la proiezione interpretativa degli altri nei confronti del poeta non venga smentita: il suo stato di emarginazione e di infelicità è implicitamente confermato, e posto come una realtà effettiva la cui osservazione non genera, nell'io scrivente, alcuno scompenso. All'azione giudicante compiuta dal gruppo plurale, che *guarda* il poeta, corrisponde nel v. 16 una specificazione su quanto lui *sappia*. Ancora, si osserva una separazione tra B. e gli altri da sé, basata su un diverso grado di «consapevolezza». Laddove l'azione dei primi risulta, per quanto corretta, vaga, quella del poeta nei loro confronti è una vera e propria certezza. Nello stesso verso, inoltre, l'espressione «vanno per le vie del mondo» genera un rimando interno al v. 2 («vanno per il mondo») e al v. 8 («per strada»). La ripetizione dei due termini, scandita sulla base di una corrispondenza rispettivamente puntuale e sinonimica, agisce a perorare il punto di vista dell'io scrivente. Alla stessa ragione risponde il posizionamento nel v. 18 del lemma «tossico», in richiamo al v. 1 («drogati») e al v. 13 («bisogno di droghe»). La prossimità tra il termine, rilevato dalla collocazione in punta del verso più breve del testo, e quello della «polvere», genera un'ambiguità interpretativa a proposito di quest'ultimo, che risulta leggibile sia in chiave empirico-materiale sia come allusione alla *droga* consumata dai «ragazzi».

La seconda metà della strofa (vv. 19-23), che porta a conclusione la poesia, non presenta variazioni nella tematizzazione, risultando ancora dedicata al ritratto infantilizzato dei giovani – le cui voci assumono l'aspetto di uno «strepito vano». Nel v. 19, ordinato anastroficamente come già il v. 14, il loro atteggiamento è particolarmente connotato dal poeta in tal senso, con l'impiego del verbo «baloccarsi» – rilevato dal posizionamento conclusivo – associato al lemma seguente: «bambino». Quest'ultimo, che assume una sfumatura aggettivale, è inoltre posto in corrispondenza rimica di «luciferino», secondo un chiaro intento negativizzante. A proposito dell'aggettivo, di registro non comune, è significativo notare una ricorrenza in altri due casi in *Invettive e licenze*: in *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – v. 5: «Ti faccio schifo, vero? Luciferino mi prodigo» – e in *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, dove viene già associato proprio al termine dell'*orgoglio* – v. 17: «i nostri luciferini orgogli di poeta». Oltre alla coincidenza sostantivale-aggettivale, un altro punto di contatto con il precedente impiego è relativo alla conseguenza di una specificazione: «orgogli di poeta»: «orgogli di chi» (v. 21). Lo stato di *tossicità* dei «ragazzi» è così descritto come un

atteggiamento borioso a fronte di una *consumazione* progressiva – equiparata tramite similitudine all'elemento della cera a cui viene associato, in ipallage, il verbo *struggersi*, corrispondente alla loro dimensione esistenziale.

Nei due versi conclusivi, il poeta formalizza come *fulmen in clausula* una dichiarazione relativa al desiderio di non distaccarsi del tutto dal gruppo degli altri, che restano *voluti*. Pur reiterando la separazione tra la propria persona e questi (laddove lui si prospetta sul punto di morte e loro restano vivi, per quanto in preda allo *struggimento*), afferma il desiderio di prossimità tramite la personificazione *sineddotica* della propria «voce smorta» (la sua «voce» in vece della sua persona). Se la vita dei «ragazzi drogati» coincide con un movimento «per le vie del mondo», infantile e «vano», la sua è invece vissuta come se al proprio «capezzale». Riferendosi così a un tema affrontato a più riprese in *Invettive e licenze*,<sup>8</sup> B. formula qui una prospettiva sul suo proprio stato ontologico personale e, in senso metaletterario, di poeta. È infatti centrale nella sua riflessione teoretica la questione dell'introiettamento della morte nel vivere al fine dell'atto di scrittura. Nella conclusione della poesia, secondo tale criterio, B. non si riferisce alla proiezione della propria morte nel senso canonico del termine, ma a una situazione di intromissione del dato esiziale nel suo vivere empirico. La volontà di avere accanto le «guardie del corpo dell'Assoluto» non riguarda quindi il prossimo futuro della sua dipartita, ma il momento presente – coincidente con la composizione del testo – che sta vivendo già con «voce smorta», al proprio «capezzale».

<sup>8</sup> Cf. ad es.: commenti a *Il serpente inquieto che indugiava e M'è rimasto poco tempo*.



A Pier Paolo Pasolini

M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio  
la mia anima mezza vuota e peccatrice

e la derelitta crocifissione mia sola  
sa chi sono: spia e ricattatore  
che odia i suoi simili. E non trovo

5

pace in questa sordida lotta  
contro la mia rovina, il suo sfacelo.

Dio! Non attendo che la morte.  
Ignoro il corso della Storia. So solo  
la bestia che è in me e latra.

10

IL71, IL91 88 / P96 15 / P02 16 / TP 90 / PIN95 1039 / PTU12 246 / QP2 130 / AMD21 26

Documenti: C8D43, C8D47

Dedica: A Enzo Siciliano (C8D47)

C8D43 presenta una versione dattiloscritta del testo, priva del celebre titolo dedicatorio. In C8D47 la poesia appare manoscritta di seguito a *Quali menzogne cristalline dalle tue cartoline* e *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*.

C8D47 7. il suo sfacelo. || ] il (mio) (*in interlinea*: «suo») sfacelo. || 8-9. la morte. | Ignoro il corso della Storia. So solo | ] la morte, ignoro il corso della Storia, so solo | (*anche in C8D43*)

Poesia di dieci versi liberi, ripartiti in quattro strofe simmetriche secondo lo schema 2 / 3 / 2 / 3. Scansione: 12 12 - 14 [11+3] 11 9 - 9 11 - 9 12 7. Il primo verso è aperto da una localizzazione soggettiva: i «ricatti» e le «botte» costituiscono l'orizzonte entro il quale l'io poetico si muove e *licenzia* la propria anima. Il verbo, già pasoliniano («E io, feto adulto, mi aggiro | più moderno di ogni moderno»),<sup>9</sup> introduce il senso di prossimità di un congedo definitivo: l'anima è *dispensata* dal poeta, che si riferisce a essa, fin dal primo, verso nei termini del commiato. Il senso di separazione trova inoltre un riscontro formale nell'*enjambement* che chiude il verso, separando in maniera netta il predicato dal sostantivo e introducendo un secondo verso interamente dedicato alla caratterizzazione del dato spirituale. Questo, seppur non annichilito del tutto, appare corroso e compromesso dalla pratica comportamentale adottata

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *La realtà* in Pasolini 2009, 1099. È interessante notare come dieci anni dopo IL71 tali versi appaiano citati in *Bellezza* 1981b, 54.

dall'Io. Tra il terzo e quarto verso il termine dell'anima viene spogliato del suo valore connotativo identitario. A *sapere chi sia* il poeta non è la sua «anima» degenerata e «mezza vuota», ma la sua stessa *crocifissione*, ossia la rappresentazione simbolica del suo agire autodistruttivo (pratica a cui, poco prima, ha attribuito la responsabilità di compromissione spirituale). In richiamo al Vangelo di Marco, B. esprime qui una visione dell'essere-peccatrice dell'anima come motivo di condanna morale e spirituale che non lo riguarda nella singolarità del suo privato, ma come ragione generazionale.<sup>10</sup> L'identità dell'Io, nella sua visione, è dunque un dato performativo, la cui affermazione avviene non in funzione a una determinazione spirituale (come si è visto, non è l'anima a *sapere chi sia*), ma nella pratica del comportamento autolesivo.

Tra il secondo e il terzo verso si stabilisce così una scissione di significato: l'incorporeo dell'anima da un lato e la materializzazione sensibile del comportamento. Tale scissione trova un riscontro nella diversa sistemazione dei lemmi nei due versi, che passano da una conformazione sintattica lineare nel secondo a una distorsione anastrofica nel terzo. Non solo: mentre nel secondo verso l'anima è oggetto del verbo espresso in conclusione del primo, nel terzo verso la *crocifissione* assume il ruolo di soggetto. È così rimarcata la subordinazione della componente spirituale rispetto a quella empirica – condizione che trova ancora riscontro tra il quarto e il quinto verso, sintatticamente contigui ma spezzati dall'*enjambement* a cavallo della subordinata relativa. Qui il poeta definisce sé stesso come «spia» e «ricattatore», proiettandosi identitariamente in ciò che nel primo verso aveva definito come luogo extrasoggettivo e affermando, definitivamente, la sovrapposizione totalizzante tra l'Io e le coordinate del suo stesso agire. I «ricatti» e le «botte» tra cui si muove sono infatti presentati come il riflesso della sua stessa prassi, generata dall'odio per quelli che chiama *i suoi simili*, di nuovo in riferimento alla visione biblica generazionale.

Considerato il legame di significato tra l'essere peccatrice e la *crocifissione* (vv. 2-3), lo stilema di risonanza soggetto-oggetto che connota l'Io come «ricattatore» tra i «ricatti» (vv. 1-4) completa il chiasmo concettuale. Il suo stigma appare dunque nei termini di una diversità consapevole, che si rende motrice di aggressività e violenza – si è detto, comportamentale ed empirica, non sublimata. La postposizione della dichiarazione identitaria, implicita già nel primo verso, assume così il valore di un'ammissione o, più precisamente, di una confessione. Il termine della «crocifissione» fornisce una chiave semantica per intendere i parametri della dialettica in cui B. determina la riflessione sulla propria soggettività. Parametri binari, in definitiva, culturalmente e spiritualmente orientati dalla mistica cristiana (e più precisamente cattolica) a cui il poeta afferisce nel riferimento a concetti come il *male* e il *peccato*. La seconda strofa si conclude nuovamente con un *enjambement*, teso a rafforzare il senso di irrisoluzione implicato dall'espressione «E non trovo» – che rimane in sospeso, priva di un oggetto, specificato poi in apertura della terza strofa. In quest'ultima B. porta a conclusione il discorso poetico, offrendo una connotazione definitiva di ciò che ha presentato come il suo status soggettivo-identitario, spirituale e comportamentale. Tutto ciò è una «sordida lotta» in atto per resistere a una rovina *personale*, proiettata

**10** Cf. Mc, 8, 38: «Perché se uno si sarà vergognato di me e delle mie parole in questa generazione adultera e peccatrice, anche il Figlio dell'uomo si vergognerà di lui quando sarà venuto nella gloria del Padre suo con i santi angeli».

in una dinamica più generale di «sfacelo». La «rovina» stessa, come parte della realtà identitaria, appare come un fenomeno di graduale degradazione, che proietta (come specificato nel v. 8) in direzione del termine ultimo della morte.

La dichiarazione di assenza di «pace», nel sesto verso, è un punto fondamentale sia all'interno della poesia, sia di *Invettive e licenze* tutta. Come già sottolineato, B. presenta la sua condizione come un paradigma non di sconforto o disperazione esistenziale, ma di inquietudine. L'esposizione costante al dolore interdice all'io le possibilità di ristoro offerte dall'eventuale cessazione del male che garantirebbe, potenzialmente, la morte. La quarta strofa, aperta da un'invocazione al divino espressa in senso esclamativo, sancisce infatti lo *status* ontologico del poeta come *in attesa* della morte: l'io poetico guarda a essa come al margine di cessazione della propria sofferenza, ma tale orizzonte resta recondito. In questi termini, B. verbalizza un'inversione dell'archetipo cristico del Salmo 21 e della crocifissione neotestamentaria: al grido «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?», che prelude al sopraggiungere della morte, il poeta oppone un'invocazione della morte stessa. Questa, tuttavia, non giunge, e la conseguenza è l'immersione dell'io nel frangente serrato dei «ricatti» e delle «botte» – dunque: della violenza verbale e del dolore. È inoltre possibile rilevare una coincidenza tra il v. 8 della poesia e il v. 25 di *Al Circo Massimo*, pubblicata in NA15 (dunque due anni prima di IL71), aperto dalla medesima forma esclamativa: «Dio! È il sesso stellare, ».

I due versi conclusivi assumono ancora la valenza della dichiarazione: il «corso della storia», la dimensione collettiva e socioculturale del suo tempo, è da lui *ignorata* in quanto estrinseca allo spazio entro cui l'io *si aggira*. Il poeta verbalizza in questi termini la frattura che scinde il sé da quanto non tange in maniera immediata il *corso* della sua soggettività. Si registra a quest'altezza una connessione intertestuale con la rimbaudiana *Nuit de l'enfer*, in cui già si legge: «[non ho] più nessuna fiducia nella storia». <sup>11</sup> Il senso opprimente della diversità, che penetra la dimensione ontologica di B. fino a condurla al punto critico della tendenza autodistruttiva, genera il *rifiuto* del suo contesto culturale, morale e sociale. La «bestia che è in me e latra» costituisce un'immagine allegorica di quella che il poeta presenta come la propria fenomenologia di rapporto al dolore (rapporto, come si è detto, pervasivo e totalizzante). La problematicità del rapporto ontologico tra l'io e «il corso della storia» è inoltre espressa in termini ossimorici: l'atto dichiarativo stesso del poeta che proclama la propria ignoranza è espresso mediante una citazione dantesca – dunque, in riferimento a una tradizione storico-letteraria di cui conserva memoria attiva. L'elemento del *latrato* richiama infatti all'immaginario infernale (cf. ad es.: Inf VI 13-14: «Cerbero, fiera crudele e diversa, | con tre gole caninamente latra»; Inf XXX 20-1: «forsennata latrò sì come cane | tanto il dolor ne fé la mente torta»), che costituisce un riferimento fondamentale per l'estetica di B. A proposito del verso, la stratificazione intertestuale è inoltre

<sup>11</sup> Rimbaud 2016, 253 (originale: «plus de foi en l'histoire»). Il testo appare un punto di riferimento per B. anche nella composizione (a. o.) di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello e di È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* – ai commenti dei quali cui si rimanda per approfondimento.

arricchita da una mediazione pascoliana. In *L'avvento*, a cui pure il poeta appare riferirsi in *M'è rimasto poco tempo*, già si legge: «Era una bestia quella che aveva in sè».<sup>12</sup>

L'irrisoluzione del conflitto interiore tra le due tendenze dell'io – da un lato quella dell'essere partecipi della realtà extrasoggettiva, dall'altro il rifiuto – è un tema che attraversa *Invettive e licenze* nella sua interezza. A *Pier Paolo Pasolini* costituisce uno dei punti della raccolta in cui la questione è oggetto di una messa a fuoco particolarmente intensa. L'attribuzione di una dedica a Pasolini proprio in questa sede appare rispondere a una necessità di validazione, da parte di B., delle coordinate filosofiche e culturali che la sua poetica propone. In altre parole, il poeta formalizza la dedica come nesso utile alla presentazione del proprio dramma esistenziale (a cui, di fatto, è dedicata la poesia) nei termini dell'elezione pasoliniana. La strumentalità dell'operazione di B. è testimoniata dall'oscillazione dell'attribuzione dedicatoria stessa: come riportato già in apparato, ben due testimoni autografi riferiscono lezioni diverse a proposito della dedica. Nel primo caso (in C8D43) questa non appare, nel secondo (in C8D47) è addirittura riferita a Enzo Siciliano – figura che, come Pasolini, ricopre un ruolo di fondamentale importanza negli anni della formazione e dell'esordio del poeta, sia in senso biografico e affettivo, che di maestranza letteraria.

A questi dati è da aggiungere un ulteriore: in NA16, dunque tre anni prima della pubblicazione di IL71, a Pasolini appare dedicata *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, poesia poi spogliata della dedica in tutte le lezioni successive. È possibile identificare in quest'ultima un punto di contatto significativo con *A Pier Paolo Pasolini*. Nel testo di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* si legge infatti di una «lingua morta dell'anima denutrita», immagine densa del medesimo senso di compromissione presentato nel ritratto dell'anima in *A Pier Paolo Pasolini* (v. 2: «[anima] mezza vuota»). Entrambe le poesie riferiscono di un sentimento relativo alla progressiva *corruzione* dell'anima, tradotto in immagini afferenti alla metafora della perdita di consistenza. In momenti diversi, la dedica a Pasolini – e a Siciliano – appare dunque apposta a poesie che tematizzano lo stesso concetto, vale a dire la degradazione del dato spirituale in diretta conseguenza dell'agire. È possibile assumere, a questo proposito, un'intenzione strumentale di B. nel presentare questo specifico aspetto della sua concezione poetica e filosofica<sup>13</sup> sotto l'egida di uno dei suoi *maîtres à penser* in sede di pubblicazione.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cf. commento a *M'è rimasto poco tempo*.

<sup>13</sup> Come si è detto, relativo in senso allargato al rapporto conflittuale tra accettazione e rifiuto della realtà fenomenica extrasoggettiva.

<sup>14</sup> L'analisi di questa dinamica risponde a una più generale necessità di rilettura del rapporto tra B. e Pasolini, rispetto al quale i termini acritici di un rapporto di semplice epigonismo stilistico ed estetico appaiono insufficienti.

## Alla rivoluzione

S'attarda la rivoluzione in conversari  
fra capi stupidi. E, dopo tutto,  
precipiterà nell'infingardo

che comanda e purgatorizza come può  
i possibili gregari dell'eternità.

5

P240 58 / IL71, IL91 89 / TP 91

Documenti: C8D6, C8D7

Datazione: 1969 (C8D7); 1967-1969 (P240)

Sia C8D6 che C8D7 riportano una versione dattiloscritta del testo come di seguito:

La rivoluzione s'attarda in conversari fra capi stupidi;  
e, dopo tutto, precipiterà nell'infingardo che comanda  
e purgatorizza come può i possibili gregari dell'eternità.

In C8D7 il segno di interpunzione alla fine del v. 1 è aggiunto a penna. Con la stessa, di seguito al testo battuto a macchina, il poeta manoscrive una seconda versione della poesia. Questa coincide con quella di P240 ed è priva di varianti rispetto alla lezione di IL71. La sola variazione osservabile nel passaggio alla *princeps* riguarda il titolo: assente sia negli autografi sia in P240, viene introdotto a partire dalla pubblicazione in volume.

Poesia di cinque versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 3 / 5. Scansione: 13 [9+4] 11 10 - 12 13 [8+5]. Si tratta di uno dei punti più rappresentativi della raccolta a livello dichiarativo-ideologico. Nel testo, il poeta esprime infatti una posizione critica nei confronti dei movimenti studenteschi del Sessantotto. Oltre che dall'analisi testuale, il dato è suggerito dall'impiego della datazione estesa «1967-1969» presente in P240 – in contraddizione a quella monoannuale in C8D7. Il titolo, che appare impiegato per la prima volta in IL71, reca una sfumatura derisoria riferita ai coetanei del poeta impegnati nei contesti sociali di contestazione politica dei tardi anni Sessanta. A questo proposito, un riferimento interessante è offerto da Arnaldo Colasanti in *Dario il grande*, in cui si legge:

La poesia ci ha salvati: è stata la nostra rivoluzione, più degli elicotteri gabbiani negli schermi in bianco e nero del cielo di Saigon. Se c'è stato qualcosa, dopo gli anni Sessanta, che abbia permesso all'Italia di resistere al suo più grande nemico – sé stessa, l'incubo di un'identità mancata e di una democrazia incompiuta e sempre rinviata – non è stato il pensiero o la politica, le grandi inchieste o il romanzo: no, è stata davvero la poesia. (Colasanti 2019, 11)

Nella testimonianza si osserva un riferimento diretto alla poesia, utile per contestualizzare il punto di vista di B., che appare presentato dal critico come condiviso

da entrambi. A livello testuale, *Alla rivoluzione* tematizza stessa prospettiva di distacco espressa in *A Pier Paolo Pasolini* (vv. 9-10: «Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra.»). L'esperienza politico-sociale è rifiutata a favore di quella – nei termini di Colasanti – *poetica*: la focalizzazione soggettiva sul dolore esperito e sulle dinamiche a esso connesse (che costituisce la radice dell'esperienza creativa), in altre parole, sostituisce la prassi dell'impegno e della partecipazione. Si tratta di un punto fondamentale nella concezione poetica di B., che orienta il proprio rapporto con la composizione inquadrandola come un momento a-storico. Le profonde implicazioni politiche e morali contenute nei suoi versi sono da leggersi, nella sua prospettiva, come il riflesso di un'istanza soggettiva.

Nel frangente della critica a lui dedicata, il tratto è colto ad es. da Enrico Testa, che colloca *Invettive e licenze* (e, più in generale, il momento di esordio poetico di B.) «in una specie di zona franca liberata dall'esaurirsi di progetti comuni e dalla fine dell'impegno e della neoavanguardia».<sup>15</sup> Il punto, per B., non è così affermare un distacco assoluto dalle questioni storico-sociali dei suoi anni (a cui dedica costante e attiva attenzione, come testimoniato dalla fitta attività pubblicistica e intellettuale), ma evitare il pericolo di orientare la sua composizione in funzione delle 'parole d'ordine' politiche e degli «intenti di gruppo»<sup>16</sup> letterari. Il rifiuto di questi ultimi non ha dunque a che vedere con un atteggiamento di distacco e disimpegno generalizzato: al contrario, come sottolineato da Marco Marchi, B. «rivendica il preciso intento di fornire un contributo al sommovimento del quadro» (Marchi 1976, 136). Appare significativo notare, a questo proposito, come il poeta si esprima in termini coincidenti a quelli assunti da Pasolini (anche a fronte di un'attitudine differente, da parte di quest'ultimo, nei confronti della prassi politica). In un'intervista del 1985 (ad es.) B. afferma infatti che, pur essendo Pasolini «molto politicizzato, [...] non [lo era] così rozzamente da usare solo la politica per esprimersi» (Fogliani 1985, 39).

Il v. 1 presenta due punti di interesse semantico. Il primo è costituito dalla tessera verbale dannunziana in posizione di apertura – già impiegata da B. in *Sembra che m'abbandoni la follia* (v. 5: «s'attarda il sesso sotto i fangosi»). L'associazione tra forma «attarda» e il pronome riflessivo «si» con elisione della vocale finale è infatti un tratto diffuso nell'opera di D'Annunzio – come mostrato, ad es., dai dati IntraText, che non registrano nel *corpus* dannunziano alcuna occorrenza di «attarda», «attardan» e «attardano» priva di «s'» antecedente.<sup>17</sup> La prolessi della forma verbale adottata nella *princeps*, a differenza delle versioni dattiloscritte di C8D6 e C8D7, mostra l'intento di dotare il passaggio di un'ulteriore sfumatura arcaizzante, e dunque l'afferenza a un modello estetico e compositivo preterito. Il secondo punto riguarda il nesso «in conversari», utilizzato anch'esso in un unico altro caso, precedente nella raccolta: *Se penetravo il ragazzo ribelle* – v. 28: «La notte perdevamo in conversari». Se nel testo di quest'ultima l'espressione veicolava un dato memoriale relativo al rapporto tra l'io scrivente e un altro da sé, in *Alla rivoluzione* acquista invece valore metaforico. È infatti

<sup>15</sup> E. Testa, *Introduzione* in DL05 XI.

<sup>16</sup> E. Testa, *Introduzione* in DL05 XI.

<sup>17</sup> Cf. per «attarda», dati consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/E/HI.HTM>; «attardan» e «attardano» in: [https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/\\_H4.HTM#F1RMU](https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_H4.HTM#F1RMU).

la personificazione della «rivoluzione» ad *attardarsi*, e i *conversari* vengono citati come riferimento allusivo agli sterili contesti di dialogo dei «capi stupidi».

L'impiego del lemma «conversari» nella poesia, ad ogni modo, acquista particolare rilievo in funzione di un dato registrato in C8D8, dove il sostantivo viene utilizzato nel v. 5 di *Bruciavi d'amore e voluttà* [ms], in vece del sostantivo «abbracci», poi adottato nella *princeps*.<sup>18</sup> La variante è estremamente significativa, in quanto *Bruciavi d'amore e voluttà* appare pubblicata nello stesso gruppo di testi di P240. Ciò permette di identificare il lemma come un punto importante per la riflessione compositiva di B., che lo mantiene in *Alla rivoluzione* e lo elimina da *Bruciavi d'amore e voluttà* probabilmente nell'ambito di una fase di lavoro sui testi condivisa – in quanto preludente alla pubblicazione in rivista. La compilazione del *corpus* per l'uscita su «Paragone» costituirebbe in questo senso un fattore influente sulla scelta dello scarto: questa permette infatti al poeta l'impiego del termine come un *hapax* (già rilevato, oltre che dalla polarizzazione semantica di area gozzaniana,<sup>19</sup> dal posizionamento in conclusione del primo verso dell'ultima delle cinque poesie raccolte), e dunque di porlo in risalto. In aggiunta, la sostituzione in *Bruciavi d'amore e voluttà* con «abbracci» veicola una maggiore focalizzazione estetica del testo sul dato del corpo nel rapporto con l'altro da sé – che costituisce già il tema centrale della poesia.<sup>20</sup>

La scansione del testo in cinque versi, successiva a una prima versione di tre soli (come mostrato da C8D7), indica un particolare interesse dell'autore nella frammentazione del discorso poetico tramite gli *enjambement*. In apertura del v. 2, «fra capi stupidi» (che porta a termine il primo periodo sintattico) risulta infatti come la componente originalmente conclusiva del v. 1. Con l'espressione, il poeta rivolge una critica a un imprecisato 'gruppo dirigente' giovanile, che risulta oggetto della sua disapprovazione in funzione della *stupidità*. Questa appare responsabile non solo dell'*attardarsi* della «rivoluzione» (dunque: della dinamica che porterà al fallimento le sue istanze di trasformazione sociale e politica), ma del suo *precipitare* nell'*«infingardo»*.

Il posizionamento, nella *princeps*, del lemma in punta del v. 3 contribuisce ad attribuirgli risalto – al contrario di quanto si osserva nelle lezioni dattiloscritte di C8D6 e C8D7, in cui appare minormente rilevato. Si identifica così nel sostantivo un punto di interesse tematico: attraverso di esso il poeta appare esprimere un riferimento allusivo alla dimensione partiticamente organizzata del gruppo politico giovanile, nuovamente connotata in maniera negativa. Oltre alla connotazione dispregiativa già iscritta nel lemma «infingardo», questo viene infatti impiegato per descrivere un soggetto agente nel *comandare* e *purgatorizzare* i «possibili gregari dell'eternità». La componente rivoluzionaria-giovanile è così presentata come prossima all'assoggettamento da parte di un soggetto politico istituzionalizzato. Nel verso finale il discorso poetico assume una sfumatura irrisorio-invettivale: il poeta torna a presentare i «capi stupidi» della «rivoluzione» in termini derogatori, come figure sottomesse (e subalterne) a un'ideale politico assoluto.

18 Cf. apparato e commento a *Bruciavi d'amore e voluttà*.

19 Cf. commento a *Se penetravo il ragazzo ribelle*.

20 Cf. commento a *Bruciavi d'amore e voluttà*.

Le pazienti fami dei giovani diversi che aspettano nei carrozzoni, nei treni l'arrivo del profeta essenziale allo stomaco vorace, giovane di fame gagliarda,	5
ordinato disordine del denaro acquistato con vili prostituzioni, veloci masturbazioni, sodomie in camere d'albergo a ore, per sentirsi in regola con gli dei,	10
abbrutiti dalla loro solare divinità a questa udienza ufficiale di ogni mancata libertà.	
O figli spersi e affamati, miei figli celestiali e bugiardi, miei curiosi	15
prediletti sparsi per la terra inospitale, in rivolta illegale coi consapevoli cittadini, perenni amanti della mia solitudine piena,	
sperate nel battesimo del delitto per edificare cristianamente l'Inferno.	20

NA16 140 / IL71 / IL91 90 / TP 92

Dedica: A Elsa Morante (NA16)

Poesia di venti versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 13 / 5 / 2. Scansione: 13 [6+7] 12 10 14 [8+6] 3 12 12 8 11 11 15 [11+4] 9 8 - 11 11 14 [6+8] 17 [7+10] 16 [5+11] - 12 14 [11+3]. Il v. 1 è aperto dall'accostamento di due coppie sostantivali-aggettivali secondo lo schema A / B / B / A:

- [aggettivo] «pazienti»
- [sostantivo] «fami»
- «dei» ---
- [sostantivo] «giovani»
- [aggettivo] «diversi»

L'assetto ripetitivo è osservabile anche nel verso successivo, dove il poeta posiziona una duplice specificazione («nei» : «nei») relativa ai luoghi in cui i «giovani diversi» trascorrono l'attesa del «profeta essenziale» (v. 3). La dedica «A Elsa Morante» presente in NA16, rimossa nelle lezioni di IL71 e seguenti, permette di interpretare il testo alla luce della coincidenza tematica con *A Elsa Morante (I ragazzi drogati, guardie del corpo)*, con la quale condivide il posizionamento nel primo verso della coppia connotativa 'sostantivo + aggettivo' riferita alla componente giovanile dei tardi anni



Sessanta – in ripresa di una formula già impiegata dalla stessa Morante ne *Il mondo salvato dai ragazzini*: «i ragazzi ubbriacconi».<sup>21</sup> La collocazione incipitaria delle rispettive connotazioni anticipa il *quid* di entrambe le poesie, dedicate ai «ragazzi» stessi nel rapporto ai fenomeni storico-sociali e politici della contemporaneità – a cui già si riferisce l'opera di Morante. Se in quest'ultima, tuttavia, la prospettiva assume dei toni manicheisticamente positivi rispetto ai «giovani», considerati come i «Felici Pochi»,<sup>22</sup> B. si esprime invece nei loro confronti in termini di critica. Il tratto è comune alle due poesie (*Le pazienti fami dei giovani diversi* e *A Elsa Morante*), che condividono anche, a livello formale, un assetto strofico sbilanciato dalla presenza di un segmento distintamente più lungo degli altri.

Nello specifico del testo presente, la prima strofa risulta occupare più della metà dell'intera poesia (tredici versi a fronte di un totale di venti), e raccoglie al suo interno una fitta rete di rimandi intratestuali e di ripetizioni – foniche (rimiche e allitterative) e di campo semantico. Oltre ai dati già registrati a proposito dei vv. 1-2, così, si osservano:

- «giovani» (v. 1) : «giovane» (v. 4)
- «fami» (v. 1) : «fame» (v. 4)
- «profeta» (v. 3) : «dei» (v. 10) : «divinità» (v. 11)
- «ordinato» (v. 6) : «acquistato» (v. 7)
- «prostituzioni» (v. 7) : «masturbazioni» (v. 8) [ : «sodomie» (v. 9)]
- «vili» (v. 7) : «veloci» (v. 8)
- «in camere» (v. 9) : «in regola» (v. 10)
- «divinità» (v. 11) : «libertà» (v. 13)

Ancora nell'ottica delle corrispondenze interne, particolarmente connotato risulta il v. 6, dove il contesto allitterativo risulta innestato sull'associazione ossimorica forte: «ordinato disordine». Nella strofa, si osserva inoltre la coagulazione di alcuni tra i temi chiave di *Invettive e licenze*: la sessualità (declinata nei termini della «masturbazione», della «prostituzione» e della *sodomia*) il rapporto negativo con il frangente divino e religioso, la giovinezza, il senso di marginalizzazione ed esclusione sociale. Il ritratto dei «giovani diversi» è così ricavato assumendo una prospettiva 'dall'interno': la loro dimensione esistenziale viene approcciata assumendo una postura non estrinseca (come in *A Elsa Morante*), ma radicata nell'accadere dei fenomeni e della dialettica – sofferenziale – che la strofa tematizza. L'aggettivo «diversi» nel v. 1, in questo senso, costituisce un indicatore fondamentale, in quanto veicola un concetto chiave per B. nella formazione del suo autoritratto poetico nella raccolta. Un esempio archetipico a questo proposito è costituito dalla strofa finale di *Al capezzale dei giorni insieme vissuti.*, con cui la prima strofa di *Le pazienti fami dei giovani diversi* condivide inoltre l'assetto conclusivo in rima tronca rispettivamente baciata e alternata a ridosso della vocale «a» accentata («diversità» / «banalità» : «divinità» /

**21** Morante 1968, 9; ancora a proposito dello stesso testo di Morante, alla formula citata sono inoltre da aggiungersi: «i ragazzi insultati» (Morante 1968, 17) e «i ragazzi perdenti» (Morante 1968, 17); cf. commento ad *A Elsa Morante*.

**22** Nota introduttiva in Morante 1968, VI.

[...] / «libertà»). La questione della *diversità* riguarda infatti la sua persona a livello identitario, diversamente da quella della *droga*, che permette di stabilire un discorso sulla componente giovanile rimarcando in maniera netta la sua estraneità al gruppo sociale. Tra le due poesie dedicate a Morante (come si è detto: rispettivamente in rivista e in volume) si stabilisce quindi una differenza sul piano della prospettiva assunta dall'lo scrivente, osservabile già dal primo verso come indicatore di posizionamento intrinseco o estrinseco.

Il fenomeno si rende ulteriormente osservabile nella seconda strofa – dove, proseguendo con la modalità accumulativa («figli»: «figli»), il poeta si rivolge ai «giovani» in termini di appartenenza consanguinea. Questi sono *suoi*, e restano «prediletti» anche a fronte di un loro *spargimento* sulla «terra» – questione che in *A Elsa Morante* viene tematizzata in termini estremamente dispregiativi.<sup>23</sup> Tra i due testi si stabilisce così una differenza sempre più marcata, la cui osservazione permette di interpretare la ricollocazione della dedica come un atto motivato non solo da un riorientamento prospettico, ma anche da una volontà declaratoria. Riferendo a Morante *I ragazzi drogati, guardie del corpo*, B. assume una posizione nettamente più critica di quella in *Le pazienti fami dei giovani diversi* – in cui, pure, il tono del discorso poetico adotta una sfumatura di sufficienza paternalistica. Questa si osserva, in particolare, nei vv. 14-16, in cui il nesso di filialità è impiegato per implicare una subordinazione tra l'lo scrivente e il gruppo sociale, composto da individui parimenti (di nuovo in ossimoro) «celestiali» e «bugiardi». Nei due versi successivi, che portano a conclusione la strofa, inoltre, il loro atteggiamento di «rivolta» (connotato negativamente come «illegale») è contrapposto alla componente dei «cittadini» (al contrario, positivamente: «consapevoli»). L'orientamento della critica di B. trova così una specificazione a proposito della sfumatura *rivoluzionaria* dell'atteggiamento giovanile – nei confronti di cui assume una prospettiva avversa, allineandosi con la presa di posizione pasoliniana e in chiaro disaccordo con la valutazione di Morante.<sup>24</sup> Nel v. 18, conseguentemente, posiziona sé stesso come persona *amante* (insieme ai «cittadini») della *propria* «solitudine», introducendo dunque un fattore di differenziazione rispetto ai *rivoltosi* – che costituiscono un gruppo corale e uniforme.

L'associazione del sostantivo «solitudine» all'aggettivo «piena», oltre a costituire un nuovo ossimoro, conclude una sequenza di accumulazioni aggettivali che prosegue il *modus* ripetitivo della strofa precedente – da cui, pure, viene ripresa la citazione dell'elemento della *fame* nel verso incipitario («fami» v. 1: «affamati» v. 14). Alla serie connotativa, nella seconda strofa, si aggiungono infatti: «spersi» e «affamati» (v. 14), «celestiali» e «bugiardi» e «curiosi» (v. 15), «prediletti» e «sparsi» e «inospitale» (v. 16), «illegale» e «consapevoli» (v. 17) – oltre a «perenni», ancora nel v. 18. Si registra inoltre la corrispondenza rimica «inospitale»: «illegale» differenziata, per collocazione in punta e nel corpo del verso degli elementi coinvolti, da quelle della strofa precedente, posizionate invece in punta (vv. 7-8; v. 11 e v. 13) e in inizio (vv. 6-7) di verso. La strofa conclusiva, formalizzata come distico, porta a conclusione il periodo sintattico aperto nel v. 14 – condiviso con la strofa precedente e separato dalla prima,

**23** Cf. commento ad *A Elsa Morante*.

**24** Il tema è ancora approfondito in commento ad *A Elsa Morante* – a cui si rimanda.

---

che risulta invece coincidente con un periodo unico a sé stante. Entrambi i vv. 19-20 presentano un'associazione ossimorica interna, impiegando materiali semantici afferenti alla sfera della religiosità cristiana. Nel v. 19, il sacramento del «battesimo» viene paradossalmente associato non al corpo di un individuo, ma a un «delitto»; nel v. 20, è prospettata dal poeta addirittura un'*edificazione cristianizzata* dell'«Inferno». La polarizzazione in senso negativo dei termini legati alla cristianità – nei confronti di cui il poeta assume un atteggiamento costantemente ostile – è così utilizzata per veicolare la critica alla componente giovanile. Il carattere ipocrita della *rivolta* è quindi paragonabile, nella sua prospettiva, al rovesciamento parossistico dei dogmi, che assume una sfumatura ridicola e dissacrante.

Come il sonno si agita nel mio cervello  
per non addormentarsi mai e dormo  
in piedi la mia solitudine.

Sciagurato solo di me so parlare.  
Senza simboli da visceralmente  
squadernare, 5  
senza che la calma necessaria o lo  
svanito spavento mi raggiunga  
a turbarmi.

E il piangermi addosso cos'è, 10  
l'analisi fischianti della mia  
ferita in versi,  
il nudo elenco del mio corpo  
trafitto nei miei amori  
senza fretta nel pianto 15  
della notte suicidale.

Ma ormai c'è solo rumore in me, fastidio  
di arrivare alla casa della Morte, oblio  
sereno nella dimenticanza dei miei gatti  
che nel sogno si trasformano in leoni 20

e mangiano, divorano e la conoscenza  
è spenta nell'alba che s'affretta  
e sono solo fratello mio, di me  
che mi bacio e bacio e la mattina  
leggendo questi versi, nella polvere 25  
del sonno mai dormito, le labbra  
secche e stanche di baciarsi, con  
la matita li perderò per sempre  
scancellati e affonderò con tutte  
le sensazioni di quest'ora. 30

NA19 110 / IL71, IL91 91 / CR96 137 / TP 93

Dedica: A me stesso (NA19)

Poesia di trenta versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 6 / 7 / 4 / 10.  
Scansione: 13 [7+6] 11 11 - 12 11 4 11 12 4 - 8 10 5 9 8 7 8 - 12 14 [11+3] 13 [10+3] 12 - 14  
[8+6] 10 12 10 12 10 9 11 10 9. La dedica presente nella prima lezione a stampa del testo risulta coerente con la sua tematizzazione. Il discorso poetico è focalizzato da B. sulla propria persona – come testimoniato già dalla prima strofa (la più breve della

poesia). Nei vv. 1-2, lo spazio del «cervello» del poeta è presentato come l'area entro cui il «sonno», personificato secondo una memoria ariostesca,<sup>25</sup> «si agita», eseguendo ossimoricamente uno sforzo per «non addormentarsi mai». L'avverbio connota la condizione di insonnia del soggetto scrivente come perenne, e introduce così nell'autoritratto poetico un senso tragico iperbolico. A ciò contribuisce anche l'impiego transitivo del verbo dormire, in punta del v. 2, riferito alla propria «solitudine» come oggetto di una situazione di paradossale impossibilità di accesso al riposo e, dunque, di tormento. Ancora, nel v. 4 – che apre la seconda strofa – si registra un'aderenza significativa alla dedica di NA19: definendosi come «sciagurato», B. dichiara di *saper parlare* «solo» di sé, e offre così le coordinate per intendere il testo come un discorso autoriferito. La questione è inoltre rilevata dal posizionamento del punto fermo alla fine del verso, che determina il carattere assertivo ed epigrammatico del tono assunto.

La possibilità di stabilire un nesso rimico-baciato tra «parlare»: «squadernare»<sup>26</sup> è scartato in virtù della definizione anastrofica del verso successivo, dove si assiste a una prolessi dell'avverbio «visceralmente» che anticipa il verbo. Allo stesso modo, la ripetizione in sede anaforica di «senza» (v. 5 e v. 7) è intervallata dal secondo infinito – che determina così un contesto di ripetizioni interne prive di corrispondenze dirette. Alla trama ripetitiva si aggiungono l'allitterazione della sibilante che interessa tutte le prime sedi della strofa tranne l'ultima (vv. 4-8: «sciagurato»: «senza»: «squadernare»: «senza»: «svanito»), e la corrispondenza tra l'ultima e la terza (v. 6) come versi significativamente più brevi degli altri in cui si registra il comune posizionamento dell'infinito verbale («squadernare»: «turbar[mi]»).

Il ritratto poetico assume nella seconda strofa un carattere di atarassia: l'assenza di uno «spavento» (v. 8), o di un possibile *turbamento*,<sup>27</sup> riguarda la sua persona al pari della mancanza di sonno dichiarata nella strofa precedente. Ancora, nella strofa successiva viene fornita un'indicazione metapoetica sul senso stesso del testo – presentato nel v. 10 come un *piangersi addosso*. Associando l'elemento dell'insonnia a quello dell'esternazione solipsistica nel frangente di un momento di dolore, B. formula un autoritratto estremamente organico a quello deducibile dalla lettura complessiva di *Invettive e licenze*. In altre parole, la presentazione di sé in *Come il sonno si agita nel mio cervello* risulta allineata in maniera «ortodossa» alla poetica e all'estetica soggettivista<sup>28</sup> della raccolta. La ragione dello scarto della dedica è dunque motivabile come volontà di attenuazione di tale dinamica presentativa. La dimensione

**25** Cf. commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi*. Il riferimento è poi approfondito nel commento presente, a proposito del v. 18.

**26** Come segnalato (ad es.) da Barbara Fanini per il *Vocabolario Dantesco* dell'Accademia della Crusca nel 2021, nel verbo si identifica una tessera lessicale dantesca particolarmente connotata – cf. [http://www.vocabolario.dantesco.it/voce\\_prn.php?id=4816](http://www.vocabolario.dantesco.it/voce_prn.php?id=4816)

**27** Termine caro all'estetica di B., che (ad es.) nel 1984 lo impiega come titolo di romanzo (*Bellezza* 1984).

**28** A proposito dell'opera di B., la valutazione critica di «soggettivismo» non è nuova, e appare anzi già attestata nel corso degli anni Settanta – cf. ad es.: Tanturri 1977, 122: «il soggettivismo diventa per Bellezza il campo di indagine e nello stesso tempo la pietra d'inciampo, la sua vocazione di maledetto salto oltre la mediocrità è condanna senza sbocco: il poeta è “maledetto dalle sue oscure maledizioni”».

riflessiva del testo resta infatti chiaramente deducibile anche senza l'intestazione di dedica, che risulta agli occhi del poeta – per questo motivo – pleonastica. Tra il v. 4 e il v. 10 si stabilisce una corrispondenza basata, oltre che sull'assetto connotativo metapoetico, sul posizionamento del segno interpuntivo in sede finale – rispettivamente: punto fermo e virgola. La formula allusiva del *piangersi addosso* incontra nei versi seguenti una serie di articolazioni, ancora formulate in senso figurato. All'assenza di «simboli» da «squadernare», e dunque di oggetti extra-soggettivi a cui dedicare la propria «analisi» (che resta interamente confinata nello spazio della soggettività singolare), corrisponde nella terza strofa una dichiarazione su ciò che, invece, è l'oggetto presente dello *squadernamento* del poeta: la sua «ferita in versi». Con l'espressione, particolarmente emblematica, B. specifica la dimensione del suo discorso poetico come interamente focalizzata sul proprio dolore, 'poeticizzato' in una dinamica di corrispondenza estrema tra «ferita» (dunque: contenuto sofferenziale soggettivo) e atto compositivo.

Si tratta di un binomio fondamentale per intendere la poetica e l'impostazione estetico-compositiva di B. in *Invettive e licenze*, come registrato a più riprese dalla critica. Mario Luzi, a questo proposito, indica la necessità di non intendere l'atto compositivo di B. come orientato dalla «scelta di un presunto maledettismo», ma come «la inevitabilità di un dibattito, anzi di una colluttazione con il mondo».<sup>29</sup> La pubblicazione di *Come il sonno si agita nel mio cervello* in NA19 (quindi in una fase già avanzata delle uscite su *Nuovi Argomenti* delle sillogi poi confluite in IL71) si rivela, a questo proposito, coerente con un processo di focalizzazione progressiva della propria poetica. Alle soglie dell'uscita della prima raccolta, questa risulta già afferire a dei punti cardinali (teoretici ed estetici) coerenti – come, appunto, quello della «ferita in versi». Nel v. 13 il concetto è ulteriormente scandito tramite l'immagine del «nudo elenco» del proprio «corpo» – nella cui associazione aggettivale disarticolata (in linea con l'accostamento già alogico dei termini «analisi fischiante») si registra un'ipallage. La reiterazione dell'aggettivo possessivo (v. 11, «mia»: v. 13, «mio»: v. 14 «miei») corrobora il senso autoreferenziale della composizione, che assume così un elevato grado di organicità interna. Al medesimo effetto contribuisce il nuovo riferimento al frangente notturno, nel v. 16, in ripresa del contesto stabilito nella prima strofa. L'«elenco» poetico risulta infatti stilato dal soggetto scrivente in corrispondenza del momento d'insonnia, in cui si manifesta un sentimento di *traffiggimento* (v. 14) citato come nuovo riferimento allo stato di dolore, al pari del «pianto» (v. 15). La connotazione negativa dell'orizzonte relazionale degli «amori», inoltre, è integrata nel discorso come un altro dei motivi che spingono l'io nella «notte [d'insonnia] suicidale», in cui il dato della morte coincide con quello della vita e rende possibile l'atto compositivo-poetico.<sup>30</sup>

La quarta strofa, come la precedente e la successiva, reca una congiunzione in posizione incipitaria. Nel v. 17 il discorso assume tuttavia una sfumatura avversativa: *nel sé* (nei termini del v. 13: nel «corpo») del poeta «c'è solo rumore». Come specificato in punta dello stesso verso, per il poeta l'elemento non è solo sinonimo di animosità

**29** M. Luzi, *Sempre in colluttazione con il mondo e con sé stesso* in AAC96 15.

**30** Il concetto è centrale nell'ambito della poetica e dell'estetica di *Invettive e licenze* – cf. ad es.: commento ad *A Elsa Morante*.

e attività, ma di «fastidio» nei confronti dell'approssimarsi della «Morte» stessa. Tramite la figurazione della «casa» di quest'ultima, prosegue l'attestazione dell'eco ariostesca dal quattordicesimo canto dell'*Orlando furioso*. Oltre alla rispettiva personificazione della «Morte» e del «Sonno» si osserva infatti, a proposito di quest'ultimo, il reiterato riferimento all'ambiente della sua «casa»,<sup>31</sup> ripreso da B. e dislocato a proposito dell'elemento funereo. All'antecedente fiabesco della narrazione epica di Ariosto, il poeta sostituisce nella poesia un contesto negativizzato, proiettando la propria persona come protagonista di un'anti-epopea – circoscritta nel tempo della notte insonne. Il riferimento al quattordicesimo canto ariostesco è inoltre avvalorato dalla presenza del lemma «leoni», rilevato dal posizionamento in conclusione di strofa, di cui si registrano nell'antecedente tre diverse occorrenze.<sup>32</sup> A proposito del v. 18, inoltre, si registra il posizionamento del lemma finale in coincidenza del verso precedente, in cui pure il sostantivo «fastidio», al pari di «oblio», è preceduto dalla virgola nella collocazione in punta di verso. La corrispondenza tra i due termini, che convergono in una sovrapposizione concettuale, è inoltre scandita dalla rispettiva polarizzazione in senso 'negativo : positivo'. L'alternanza tra i due gradi introduce l'ultimo segmento del discorso poetico, aperto da una proiezione immaginativa focalizzata sui propri «gatti» nello spazio del «sogno» (v. 20), coincidente con un orizzonte – ipotetico – di *serenità* e «dimenticanza». La trasformazione allucinatoria dei felini veicola così la tematizzazione di un momento salvifico, dichiarato tuttavia inconsistente e illusorio nella conclusione della poesia.

Il v. 21, che apre l'ultima – e più estesa – strofa della poesia, prosegue nella tematizzazione figurativa dei «gatti» trasformati. Questi, avendo assunto una sembianza leonina, sono ritratti nell'atto di *mangiare* e *divorare*. L'accostamento climatico ascendente tra i due verbi genera un effetto di ripetizione, corroborato dal duplice posizionamento della congiunzione «e» – che presenta, nell'arco della strofa, altre cinque occorrenze. Di queste, due sono nuovamente posizionate nello spazio di un verso unico e connesse alla ripetizione di un altro elemento interno – v. 24: «bacio e bacio e». Il *modus* accumulativo paratattico è posto a servizio di una nuova specificazione discorsiva, a proposito dello stato interiore del soggetto scrivente. L'«oblio» derivato dal possibile «sogno», e declinato nell'allucinazione trasformativa dei felini, è così descritto nei vv. 21-2 come uno *spegnimento* della «coscienza», che sovviene non nella notte (dato lo stato d'insonnia) ma al sopraggiungere dell'«alba». Quest'ultima, personificata al pari del «sonno» e della «morte», è ritratta nell'atto di *affrettarsi*. La tematizzazione dell'atto è seguita, nel v. 23, da un repentino mutamento di prospettiva focale. Il verso è infatti aperto da una nuova dichiarazione doloristico-soggettiva: il poeta si rivolge a un altro da sé, connotato in senso vago come «fratello» e identificabile come un generico lettore del testo, dichiarando la propria *solitudine*. Il passaggio, che costituisce un significativo punto di interesse intertestuale, è interpretabile come un riferimento all'archetipo baudelairiano di *Au lecteur*, nella cui conclusione

**31** Ariosto 1960, XIV, 90, 412: «alla casa del sonno, senza fallo»; Ariosto 1960, XIV, 91: «ch'alla casa del Sonno, che ben dove».

**32** Ariosto 1960, XII, 386: «Balugante del popul di Leone,»; Ariosto 1960, XIV, 420: «Rodomonte di Sarza il leon spiega, | [...] Al leon sé medesimo assimiglia».

già si incontra la celebre invocazione metapoetica «mon frère!» (Baudelaire 1996, 22). L'ipotesi sulla ripresa è avvalorata dalla radicazione dell'archetipo vocativo nella prima contemporaneità letteraria italiana – dunque: in un orizzonte di riferimento per B., al momento della composizione di *Invettive e licenze*. A questo proposito, un esempio emblematico è offerto dal *Preludio* alle *Penombre* di Emilio Praga (autore cui B. intesse, in diversi punti della raccolta, dei nodi di incontro intertestuale):<sup>33</sup> «Non irridere, fratello, al mio sussurro,» (Praga 1969, 84).

A essere *baciato* nella notte insonne (v. 24) non è quindi un partner, ma lui stesso, da sé stesso. La dimensione masturbatoria notturna cede poi il passo a quella, altrettanto solitaria, della *lettura* diurna, a seguito dell'ennesima specificazione sullo stato di insonnia della notte. Nel v. 26, in ripresa del v. 2 (sia a livello di ripetizione semantica che d'impiego transitivo del verbo), il «sonno» è nuovamente presentato come «mai dormito». L'incidenza di tale condizione sul «corpo» del poeta è localizzata inoltre a livello delle «labbra», che vengono personificate nel verso successivo come «stanche» di *baciare* sé stesse. Come si osserva, la concatenazione stretta tra diversi piani di discorso prosegue l'effetto allucinatorio introdotto nei vv. 19-20 dalla citazione della dinamica onirico-trasformativa, e proseguito tramite l'impiego di espressioni surreali come «[la] polvere del sonno» (vv. 25-6). La sovrapposizione tra tale contesto visionario e il dato sessuale-masturbatorio, in particolare, risulta come un punto di interesse. Nel secondo capitolo di *Morte di Pasolini*, pubblicato dieci anni dopo IL71, B. formula infatti una definizione che sistematizza in senso teorico l'associazione tra i due termini – quello della masturbazione e quello del pensiero irrazionale – nella sua prospettiva: «La masturbazione: il delirio dell'immaginazione erotica» (Bellezza 1981b, 90).

I tre versi conclusivi sono introdotti da *enjambement* (vv. 27-8) posizionato tra congiunzione e articolo determinativo. Il dispositivo di separazione, ampiamente utilizzato nel testo, viene poi reiterato nei due successivi passaggi di verso. L'andamento franto del discorso connota così il testo fino al suo segmento conclusivo, dedicato al rapporto tra il soggetto scrivente e i suoi stessi versi. Nella proiezione relativa al prossimo futuro, e dunque al frangente del giorno che segue la notte insonne, questi appaiono come «scancellati». Il lemma, caratterizzato in senso colloquiale e popolare, enfatizza l'atto di cassatura che determina il *perdere per sempre* «questi versi» (connotati deitticamente nel v. 25). Si osserva un'ultima polarizzazione paradossale del discorso, relativa alla dichiarazione di cancellazione di ciò che, da lettore («fratello»), si è appena letto. All'azione dell'eliminazione è associata quella dell'*affondamento* metaforico dell'io. Tale corrispondenza è stabilita anche su base formale, tramite la concordanza rimica «perderò»: «affonderò» e il posizionamento della «e» (conclusiva) nel verso mediano dei tre – così da separarli in due diverse aree, esteticamente bilanciate. Inoltre, la connotazione deittica «quest'ora» nel v. 30 riprende quella già osservata a proposito dei «versi», stabilendo un altro punto di contatto tra la composizione e il momento esperito che essa tematizza.

33 Cf. ad es.: commento ad *All'Ambra Jovinelli*.



Le pazzie dei disadattati sanno l'odore infernale dei bruciati dall'odio della razza; noi siamo diversi	
e aggrediamo tranquillamente chi ha bisogno della nostra riconoscenza.	5
Poi salutiamo in barba ai ladri le nostre care madri che più non ci aspettano; e quando scrivendo si sa dove si va a parare solo	
allora abbiamo la certezza del nostro fallimento.	10
Ma per ora taciturni ci aggiriamo col cuore freddo e in tumulto e il cervello sfatto alla ricerca di chi non bisogna disprezzare. E troviamo soltanto l'intontimento di chi allibito ci sta a guardare.	15
Nessuno capirà questa sconclusionata finzione; questa immonda carità verso di noi poveretti che sappiamo soltanto di non essere mai nati.	20
Mentre i mostri mortali abbrutiti dal bisogno vanno caramente a lavorare con le mani della sapienza la loro pietà di frustrati.	25
Io sono solo qui a ricordare come era bella l'innocenza di sapersi normali!	

NA19 102 / IL71, IL91 93 / TP 95

Documento: C1D141

Dedica: A Dacia

La poesia, manoscritta, si interrompe al v. 11. I versi seguenti appaiono nella metà inferiore del foglio come poesia a sé stante. A ridosso del margine superiore del foglio sono presenti quattro titoli cassati: *L'insonnia* / *L'animus* e *l'anima* / *Animus-anima*

/ A Elsa Morante. Restano senza cancellature la dedica *A Dacia* e l'indicazione *Licenze seconde*. Quest'ultimo riferimento prefigura il titolo *Seconde licenze*, che B. attribuisce al gruppo di poesie uscite in NA19, in cui *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* è pubblicata per la prima volta, con dedica *A Dacia* – poi eliminata nella lezione di IL71 e seguenti.

24-5. mani della sapienza | la loro ] mani della | sapienza la loro

Poesia di ventotto versi liberi, ripartiti in otto strofe secondo lo schema 3 / 2 / 4 / 2 / 6 / 4 / 4 / 3. Scansione: 15 [10+5] 11 10 - 9 13 [8+5] - 9 10 9 11 - 10 6 12 10 12 10 10 9 - 13 [6+7] 10 12 12 - 10 10 14 [9+5] 9 - 12 12 3. Il primo verso è aperto da un riferimento generico al contesto comportamentale irrazionale delle «pazzie». La distorsione dell'espressione «hanno l'odore» in «sanno l'odore» attribuisce un carattere attivo, personificato, alla pluralità dei comportamenti folli di quelli che il poeta definisce, in maniera plurale, come i «disadattati». La dimensione collettiva del gruppo, unito dalla caratteristica negativa del *disadattamento*, reca un senso di derivazione dantesca. Questa è inoltre implicata nel v. 2 dall'aggettivo «infernale», con cui il poeta connota l'«odore» stesso dei «bruciati dall'odio della razza». In questa espressione figurata B. appresta, come già al termine del primo verso, una distorsione di significato indotta dalla scelta del sintagma *odio* in luogo del corrispettivo eventuale *olio* – termine più comunemente associato al tema della bruciatura. L'ustione come conseguenza attiva dell'odio appare di nuovo come un riferimento dantesco – nello specifico: alla «fonte che bolle e riversa» di Inf VII 101, in cui sono collocati, per l'appunto, gli iracondi.

Nel terzo verso B. introduce un termine collettivo opposto a quello dei disadattati: mentre i primi sono «bruciati dall'odio» *razziale*, è proprio la sua *diversità* a collocarlo in un gruppo antropologico diverso. A lui e ai suoi simili è infatti dato di aggredire impunemente e *tranquillamente*, senza incorrere nella reprimenda del quinto Cerchio. A questa facoltà di aggressione (attribuita nella poesia non solamente a sé stesso, ma a un contesto plurale) corrisponde il tema dell'invettiva poetica. L'espressione violenta che si materializza nella scrittura assume nella sua visione il peso dell'autoconsapevolezza identitaria: «solo allora» (vv. 9-10) è possibile rendersi conto del proprio «fallimento». Ossia: solo nel momento in cui l'*aggredire* trova riscontro formale nella *scrittura* il poeta è partecipe del proprio fallire. Non solo B. riferisce alle «care madri» (gruppo antropologico ancora una volta citato al plurale) il proprio impunito atto aggressivo (sono loro le maggiori *bisognose di riconoscenza*), ma descrive anche il distacco da esse come un atto atarassico e spogliato dal dramma. Il senso cristicosacrificale di un congedo straziante dalla vita, che accade sotto gli occhi della propria madre e accanto ai *ladri*, è così ridimensionato per mezzo del tono ironico che connota tanto l'aggettivo «care» quanto l'espressione «in barba».

Analizzando la lezione di C1D41, la conclusione del testo anticipata all'undicesimo verso e la sovrapposizione delle due diverse dediche a Elsa Morante e Dacia Maraini (entrambe molto vicine affettivamente a B. già nei tardi anni Sessanta) forniscono un'indicazione sulla originale centralità tematica, nella poesia, del rapporto tra l'io scrivente e le figure materne. La scelta di accorpate, in NA19, i versi di quella che in C1D41 appariva come una poesia a sé stante, e di eliminare in IL71 e seguenti la dedica «A Dacia», appaiono quindi come interventi tesi a ridimensionare l'apporto

tematico del rapporto tra l'io e la maternità plurale. In IL71 e seguenti, dal v. 11 *ad finem* (dunque nella 'continuazione' della redazione iniziale), il discorso poetico è infatti principalmente focalizzato non più sul rapporto con le madri, ma sul gruppo dei *diversi* di cui il poeta fa parte. Di questi viene fornito un ritratto sofferente e condizionato da un senso di alterità che non solo risulta *incomprensibile* (vv. 18-19) agli occhi degli altri, ma determina anche un anonimato sociale (vv. 20-1). La penultima strofa è invece dedicata alla caratterizzazione del gruppo antropologico a loro 'opposto' dei *disadattati*, ritratti dalla catena allitterativa «[mentre] mostri mortali abbruttiti» – dunque: come creature grottesche, imbarbarite dalla normalità che genera in loro una frustrazione. Il *disadattamento* rivela così il suo carattere ossimorico: l'odio razziale rivolto ai *diversi* è il motivo del bruciore infernale di coloro che, al contrario, abitano la normalità borghese dell'andare «caramente a lavorare».

La quinta e la sesta strofa costituiscono un punto di interesse significativo all'interno di *Invettive e licenze*. La formulazione della dichiarazione identitaria in termini collettivi, da parte del poeta, costituisce infatti un momento rilevante in funzione della sua singolarità. A un'attitudine riflessiva all'auto-presentazione, B. sostituisce in *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore* una collocazione di sé in un gruppo plurale (dinamica in cui, come si è detto, si osserva una ripresa dantesca). La contestualizzazione deittico-temporale nel v. 12 localizza l'*aggirarsi* come un'azione performata nel presente, attualizzando le coordinate ontologiche ed esperienziali del gruppo. La dimensione totalizzante di queste ultime è implicata dal duplice riferimento agli elementi del «cuore» e del «cervello», in richiamo alle componenti razionale ed emotiva della persona. Entrambe sono connotate in senso sofferenziale (in linea con il *modus* maledettistico proprio di B. nella raccolta). La prima è collocata all'interno di una dinamica ossimorica: il «cuore» è al contempo «freddo» e «in tumulto», dunque immerso in una tensione tra il polo del disincanto e quello della passione. Il «cervello», per converso, è connotato come «sfatto» – dunque distorto nei suoi processi razionali perché in una condizione di alterazione dovuta (ancora in linea a quanto osservabile, a livello di tematizzazione generale, nella raccolta) all'assunzione di droghe. È inoltre rilevante notare come la polarizzazione negativa del discorso porti alla dichiarazione sul 'fallimento' della *ricerca*, destinata a *trovare* «soltanto» delle figure instupidite e immobili – a fronte di una tensione, come si è detto, parimenti ispirativo-passionale e razionale.

Il generico gruppo di quelli che «non bisogna disprezzare» è così assente, a fronte di un contesto di generale negatività – prossimo a diventare oggetto, per converso, del *disprezzo* del 'gruppo' del poeta. L'associazione rimica «disprezzare»: «guardare» corrobora il concetto, e si inserisce in un contesto ripetitivo che interessa, rispettivamente, le conclusioni di v. 12 e v. 15 («aggiriamo»: «troviamo»), e di v. 13 e v. 16 («di chi»: «di chi non»). Il «fallimento», già presentato come cosa *certa*, trova così un riscontro non solo nella sterilità dell'atto di ricerca, ma anche nella mancata *comprensione* sociale della «sconclusionata finzione» esperita – e connotata, ancora, deitticamente. L'inserimento dell'aggettivo dimostrativo nel v. 18 ripete lo schema specificativo già osservato nel v. 12, in apertura della strofa precedente. La condizione collettiva tematizzata dal poeta non riflette una sua speculazione proiettiva, ma coincide a un *hic et nunc*. La coscienza della futura *incomprensione* è così connotata, in senso tragico, come una realtà effettiva. La ripetizione della sequenza

aggettivale-aggettivale-nominale nel v. 19, identica alla precedente (separata da *enjambement*), specifica il senso del travisamento della «sconclusionata finzione» come una «immonda carità» – dunque: come un atteggiamento di condiscendenza pietosa. Nella connotazione negativa del sostantivo è identificabile, in aggiunta, un elemento di critica anticristiana. Il tono dissacratorio veicola infatti un rifiuto delle possibilità di riscatto dalla condizione doloristica e, così, l'assunzione di una prospettiva opposta a quella della salvezza messianica. Lo sdegno nei confronti della «carità» è inoltre esteso, nuovamente, in senso plurale (v. 20), ed è presentato come condizione riguardante i «poveretti» consapevoli *solo* di «non essere mai nati».

Nell'ultima strofa, composta da tre versi come già la prima, B. utilizza la prima persona e focalizza il discorso sullo specifico della propria condizione soggettiva. Nel contesto esistenziale collettivo descritto fino a quel punto, la sua posizione è statica e ritirata nell'atto memoriale rivolto a un tempo – ormai scomparso – in cui la consapevolezza illusoria della propria normalità donava uno stato di grazia. Il termine dell'innocenza ritorna, in *Invettive e licenze*, nella sola altra poesia *Cullavo la tua disperazione*, il cui secondo verso («innocenza di saperti diverso») presenta una corrispondenza ossimorica con la conclusione di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*. Il confronto tra le due diverse sedi permette di sottolineare il valore che il poeta attribuisce all'atto del «sapersi» come termine univoco a fronte di due condizioni diametralmente opposte – quella della diversità e, al contrario, dell'appartenenza a una norma. Alla consapevolezza del sé, B. associa un valore di *innocenza* ontologica. Tanto la diversità quanto la normalità sono riportate, dall'autocoscienza, al grado zero dell'assenza di colpa, dunque a uno stato aurorale che riscatta il comportamento violento e autodistruttivo attuato dall'io del poeta come prassi costante.

Il concetto è centrale nell'ambito del romanzo d'esordio di B., pubblicato un anno prima di IL71 e intitolato, per l'appunto, *L'innocenza*. Qui il protagonista, Nino, allevato proprio da una coppia di *figure materne* (le «amatissime zie», Bellezza 1970d, 13), accede nell'arco della narrazione a una perdita della propria purezza preadolescenziale in coincidenza del suo allontanamento progressivo dalla capacità di interpretare consapevolmente e coerentemente la realtà circostante. Il tema è poi affrontato dal poeta a più riprese nell'arco della sua produzione. Un ulteriore esempio è offerto da *Nozze col diavolo* del 1995: all'atto del presentarsi al lettore nel segmento iniziale del romanzo, il protagonista – *alter ego* di B. – non solo si dice estraneo alla capacità di *odiare* (Bellezza 1995, 27), ma dichiara anche il proprio stato di *innocenza* nei termini di una condizione di autoconsapevolezza. La corruzione imminente (che coincide, come per il romanzo *L'innocenza*, con un percorso di formazione rovesciato) è già iscritta nello stato adolescenziale del corpo, senza tuttavia essere integrata nella coscienza e nel proprio di sé (Bellezza 1995, 27-8) – usando i termini di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*: nel proprio senso di *normalità*.

Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace,  
 lingua morta dell'anima denutrita,  
 fiacca ormai di speranze soavi  
 alla razza semimorta dei diversi  
 sbudellati mitemente per l'eternità.

5

Ecco le tranquillità paurose  
 del sesso maniacalmente teso  
 al nulla più deterso da ogni purità:

orfanità gloriosa era il mio sesso  
 materno,  
 abbracciato all'alba dell'umanità.

10

NA16 148 / IL71, IL91 95 / TP 97

Dedica: A Pier Paolo Pasolini (NA16)

Poesia di undici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 5 / 3 / 3. Scansione: 15 [12+3] 12 11 12 13 [8+5] - 10 10 13 [7+6] - 11 3 11. Il testo costituisce uno dei primi tentativi di dichiarazione poetica di B. L'intestazione di dedica *A Pier Paolo Pasolini*, presente nella prima sede a stampa e poi scartata in IL71 e seguenti, è interpretabile nell'ottica di una volontà autoriale relativa all'attribuzione di valore emblematico al testo, 'servendosi' del portato culturale annesso al nome di Pasolini.<sup>34</sup> L'impiego strumentale della dedica è testimoniato, oltre che dal passaggio di quest'ultima a *M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio* (dedicata in C8D47 a Enzo Siciliano e priva di dedica C8D43) in IL71 e seguenti, dalla contestualizzazione del caso presente non come isolato, ma come parte di un frangente allargato di slittamenti e scarti nelle dediche di *Invettive e licenze*, che contraddicono l'ipotesi di una focalizzazione ispirativa effettiva. Il caso di Pasolini risulta, in questo senso, particolarmente interessante, sia in funzione dell'enorme risalto della figura di quest'ultimo al momento della pubblicazione di NA16 e IL71, sia alla luce della presentazione iperbolica offerta nel risvolto di copertina di IL71. Da quel momento (che incide in maniera indelebile sulla poesia di B., ascrivendola all'egida pasoliniana) in poi, il nesso di rapporto con Pasolini è tematizzato da B. molto diffusamente. In nessuna sede, tuttavia, il poeta tratta della questione dell'oscillazione di dedica.

Il v. 1 apre un periodo sintattico concluso in corrispondenza della fine della prima strofa. Qui il posizionamento del lemma «eternità» genera un contesto di risonanza rimica con gli ultimi termini sia della seconda sia della terza strofa: (v. 8) «purità»: (v. 11) «umanità». Al contrario della prima, queste risultano tuttavia unite in un periodo solo,

**34** Cf. commento ad *A Pier Paolo Pasolini*; la questione è stata inoltre approfondita in sede di pubblicazione nell'articolo: Bottero 2024, 155-61 – a cui si rimanda.

e separate in due segmenti identici di rispettivamente tre e tre versi. Non si registrano, in ogni caso, cambiamenti significativi del tono espressivo nell'arco del testo. Tale uniformità è raggiunta attraverso un equilibrio nell'alternanza di componenti lessicali tradizionali e quotidiane, come osservabile già nel v. 1. Qui è infatti collocata una personificazione dell'«Indifferenza», determinata dall'impiego della maiuscola iniziale che implementa il senso di gravità del termine, già attestato nell'ambito della prima contemporaneità italiana in area sia filosofica (ad es.: leopardiana),<sup>35</sup> sia poetica (ad es.: pariniana).<sup>36</sup> Altro elemento arcaizzante nel verso è il termine «alibi», come calco dal diretto dalla forma latina. I due lemmi sono tuttavia inseriti in una ripetizione sostantivale-aggettivale secondo lo schema A / B / B / A:

- [aggettivo] «scomodo»
- [sostantivo] «alibi»
- «dell'» ---
- [sostantivo] «indifferenza»
- [aggettivo] «rapace»

L'inquadramento in tal senso genera un effetto accumulativo che, per converso, agisce a ridurre il senso di solennità implicato dalla componente semantica tradizionale (riduzione a cui, pure, contribuisce il termine «scomodo», ascrivibile al registro colloquiale). A proposito dello schema interno A / B / B / A, è significativo notare la coincidenza puntuale con il v. 1 di *Le pazienti fami dei giovani diversi*: pubblicata anch'essa in NA16 con dedica (*A Elsa Morante*) poi scartata da IL71 e seguenti, dunque in esatta corrispondenza de *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*. La connessione è rafforzata dalla scelta di adottare lo schema A / B / B / A per il solo primo verso – a fronte di una tensione associativa sostantivale-aggettivale diffusa, invece, per l'intero testo. Pur presentando altre due coppie (ancora intervallate dalla forma composta «dell[a]»), il v. 2 risulta infatti ordinato in maniera differente, secondo lo schema (non chiasmico ma parallelistico) C / D / C / D:

- [sostantivo] «lingua»
- [aggettivo] «morta»
- «dell'» ---
- [sostantivo] «anima»
- [aggettivo] «denutrita»

Tra il v. 1 e il v. 2 si stabilisce un rapporto di corrispondenza scandito, oltre che sul piano semantico, su quello del significato – presentandosi il secondo come un'articolazione (ancora in termini metaforici) del primo. La «lingua morta» dell'«anima» risulta

**35** Guardando allo *Zibaldone*, la centralità è testimoniata anche solo a livello superficiale dal numero delle occorrenze, quantificabile in cinquantasei unità.

**36** Cf. ad es.: G. Parini, *Il giorno, Il – Il meriggio* in Parini 1929, 133: «e d' invincibil noia e di torpente | indifferenza gli ricinse il core.»; Parini 1929, 197: «già i riti volge del bel mondo; | e lieta la indifferenza maritale affronta». L'attestazione del termine nell'area della prima contemporaneità poetica italiana appare ancora più chiara includendo nell'analisi le derivazioni aggettivali – cf. ad es.: G. Carducci, *Piemonte* in Carducci 1902, 955: «e albergò ne la indifferente calma | tanto dolore!»; E. Praga, *Versi scritti in un giorno di buio. Ad Arrigo Boito* in Carducci 1969, 324: «S'anco accogliere dove se indifferente | un sorriso o una celia il verso mio.».

coincidere, in questa prospettiva, con «l'alibi dell'Indifferenza»: intendendo il primo dei due termini come un riferimento all'atto di composizione poetica, è possibile leggere nel passaggio un intento declaratorio del poeta, mirato ad auto-presentarsi come *indifferente* e in stato di dolore (la sua stessa «anima» è «denutrita»). Si osserva così una coincidenza con il testo di *M'aggio fra ricatti e botte e licenzio* (che, come si è detto, eredita la dedica *A Pier Paolo Pasolini* in IL71 e seguenti), dove pure il poeta dichiara il proprio stato sofferenza e di distacco: «Dio! Non attendo che la morte. | Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra». Risulta comune anche il termine della *morte*, associato in *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* alla «lingua» in ripresa del tema (centrale in *Invettive e licenze*) dell'intromissione, nell'atto scrittoria, del dato della morte.

Nel passaggio tra i vv. 2-3 si osserva la prosecuzione dell'accumulo aggettivale, tramite il raddoppiamento attributivo «denutrita, fiacca» riferito all'«anima» del poeta. Alla piega ripetitiva del discorso contribuisce la determinazione di un contesto fonico allitterativo (sibilante) tra i vv. 3-4, a cui si aggiunge l'aggettivo «sbudellati» in apertura del v. 5. Il lemma «diversi» associato a quest'ultimo, da cui risulta separato tramite *enjambement*, costituisce un punto di interesse come altro indicatore di connessione tra il testo della poesia e *Le pazienti fami dei giovani diversi* – in cui pure si registra la citazione del tema della *diversità* come orizzonte ontologico ed esperienziale imprescindibile. A proposito, ancora, dell'aggettivo «sbudellati», è da notarsene l'occorrenza nel v. 6 di *Il mare di soggettività sto perlustrando*: «[Eppure oltre il mio io] sbudellato alquanto c'è la resa incostante». Con l'impiego di *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, quest'ultimo condivide anche l'associazione avverbiale («mitemente»: «alquanto»). La coincidenza acquista risalto, oltre che per la dimensione semanticamente inconsueta dello *sbudellamento* (contrapposta nella prima strofa, ad es., a quella dell'aggettivo tradizionale «soavi»),<sup>37</sup> in virtù dell'attribuzione di emblematicità *bellezziana* a quest'ultimo da parte della critica.<sup>38</sup> Un'ulteriore corrispondenza interna nella prima strofa è identificabile a proposito del dato della *morte*. Questo appare citato nel v. 2 e nel v. 4, e declinato in due diversi gradi aggettivali – rispettivamente «morta» e «semimorta». La seconda occorrenza, polarizzata in senso attenuativo, è riferita al gruppo plurale dei «diversi» – in riferimento all'orizzonte esistenziale allargato a cui il poeta ascrive la propria persona in quanto omosessuale e (con attitudine maledettistica) poeta. Questi non sono dunque *morti* nel senso compiuto del termine, ma rasentano una metaforica estinzione: a essere interessata dalla *semimorte* è la loro stessa «razza» (v. 4).

Nel verso iniziale della seconda strofa si osserva un'associazione ossimorica nel nesso «tranquillità paurose», che fa seguito a quella di «sbudellati mitemente» nel verso appena precedente. Con quest'ultimo, il v. 6 condivide anche la corrispondenza rimica «eternità»: «tranquillità» – inserita nel contesto di concordanze esteso a

**37** Cf. ad es.: Inf I 56: «e cominciommi a dir sove e piana,»; Petrarca 2008, 421: «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,»; L. Ariosto, *Rime* in Ariosto 1989, 222: «Aventuroso carcere soave,».

**38** Un esempio è offerto nell'approfondita analisi di Borio a *Il mare di soggettività sto perlustrando* in «Studi novecenteschi», dove *L'«io sbudellato»* (impiegato come titolo di paragrafo) è indicato come vero e proprio «centro strutturale e semantico» – cf. commento a *Il mare di soggettività sto perlustrando*.

tutti e tre i versi in chiusura strofica. Proseguendo nell'alternanza tra componenti lessicali colloquiali (v. 7 «sesso») e arcaizzanti (v. 8 «deterso»), a seguito del posizionamento mimetico-fàtico dell'avverbio «ecco» in apertura, il discorso poetico è focalizzato sulla persona del poeta. Nei vv. 7-8 si incontra un'altra associazione topica in *Invettive e licenze*: quella tra dato sessuale (implicato dal riferimento genitale, «maniacalmente teso») e annichilimento ontologico («[teso] al nulla»). La dialettica tra i due elementi assume un valore connotativo identitario fortemente maledettistico – a cui contribuisce la formula iperbolica negativa: «deterso da ogni purità». Il sostantivo in chiusura di quest'ultima, in particolare, reca una sfumatura arcaizzante, risultando attestato sia in area leopardiana (ancora nello *Zibaldone*)<sup>39</sup> che, a livello atavico, dantesco.<sup>40</sup> Come già nel passaggio dalla prima alla seconda strofa, in quello da seconda a terza si registra una nuova corrispondenza rimica: «purità» (v. 8) : «orfanità» (v. 9). Quest'ultimo termine è poi associato dal poeta al «sesso materno», riferimento alla componente genitale femminile – opposta binariamente a quella maschile, citata nel v. 7 tramite l'impiego allusivo dello stesso lemma («sesso»).

Tramite la dichiarazione sulla propria condizione esistenziale *orfana* della componente sessuale femminile, è specificata in conclusione una delle ragioni di disprezzo soggettiva. Il solo momento di contatto – di *abbraccio* – possibile con il *proprio* «sesso materno», dichiara B. nel v. 11, è localizzato nel momento della nascita, che viene evocato allegoricamente tramite l'espressione «all'alba dell'umanità». Come a Pier Paolo Pasolini, *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace* raccoglie dunque diversi tra i motivi tematici dominanti nella raccolta. Questi risultano tuttavia messi a fuoco con minore immediatezza rispetto alla poesia poi recante la dedica. La registrazione di questo dato contribuisce, così, all'interpretazione del ricollocamento dell'intestazione come mosso dalla volontà autoriale di «impiegare» il nome di Pasolini in una sede maggiormente rappresentativa del lavoro poetico di *Invettive e licenze*.

**39** Interrogando ancora la diffusione delle occorrenze come indice di centralità, queste si attestano in novantasette casi.

**40** Nel *Convivio*, sia come «purità» che come «puritade» – cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio* in Alighieri 2014, Trattato Terzo, Capitolo VII, 422: «Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti dalle sostanze separate, cioè dalli Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità de la loro forma.»; Alighieri 2014, Trattato Quarto, Capitolo XXI, 722: «E s'elli avviene che, per la puritade de l'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea».



Italianistica. Nuova serie 6 **321**  
Dario Bellezza, *Invettive e licenze*, 289-368

Il testo è aperto dal poeta impiegando un tono oracolare. Il punto fermo al termine del v. 1 (che lo conclude sintatticamente in un'unità finita) e l'assetto dichiarativo della frase contribuiscono ad attribuirle una sfumatura di solennità – già implicata dal contenuto della dichiarazione. L'assetto aforismatico di quest'ultima è poi ripetuto nel verso successivo, nuovamente definito in senso assertivo e dedicato a un'esternazione di ordine filosofico. Il v. 2, a differenza del primo, è concluso dalla virgola, a cui segue – nel primo segmento del v. 3 – una specificazione atta a motivare la fondatezza dell'espressione idiomantica e proverbiale sul: «[non] prendere lucciole per lanterne». L'elisione della vocale risulta impiegata per le stesse ragioni di polarizzazione solenne del tono, come dispositivo arcaizzante. Sulla stessa linea si colloca la ripetizione di «meglio, molto meglio» (vv. 3-4), in cui già Colasanti identifica un'ascendenza «elegiaca» in richiamo a Simonide di Ceo e ai «suoi “non può non essere”» (Colasanti 2019, 30). Alla ripetizione fanno seguito tre infiniti verbali, tramite cui viene specificato cosa effettivamente sia «meglio», per il poeta, dell'autoillusione. Di questi, due sono posizionati nello stesso v. 4 (nel corpo del verso e in punta) e uno nel v. 7 (incipitario). A proposito del primo infinito, «inghiottire», si rileva un nuovo impiego in senso fraseologico-popolare. Il secondo, che prelude a un *enjambement*, apre invece a un segmento del discorso polarizzato in senso immaginativo e allucinatorio. La sfumatura è implicata in prima battuta dall'aggettivo «folli», riferito alle «sirene» (in richiamo alle creature mitologiche e non all'elemento – più realistico – del dispositivo acustico). Queste sono rappresentate in uno stato di *decadenza*, che ne determina la paradossale discesa nel «mare» in cui, tradizionalmente, il loro canto portava le vittime verso l'annegamento. Il riferimento al mito è mediato dall'espressione «grondante del sangue» – ancora separato da *enjambement* (vv. 5-6). L'inversione di prospettiva, oltre che rispetto alle creature, le quali passano da carnefici (come secondo la connotazione omerica e tradizionale) a vittime, riguarda anche la controparte *umana*: da vittima a *feroce*.

Il terzo infinito della sequenza si presenta come termine opposto al precedente, sia per posizionamento (finale : iniziale) che per significato («ascoltare» : «cantare»). Riferendosi nuovamente a un gruppo antropologico plurale, B. introduce con attitudine metapoetica la «trista canzone dei posseduti» – in duplice richiamo all'elemento del *canto* delle sirene e al proprio stesso atto compositivo. L'aggettivo «trista», in particolare, costituisce un punto di interesse semantico, presentandosi come un ulteriore indicatore arcaizzante in quanto tessera lessicale dantesca<sup>41</sup> – poi ripresa (a. o.) diffusamente da D'Annunzio,<sup>42</sup> che appare già indicato da Colasanti come riferimento fondamentale per B. nella composizione di *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*.<sup>43</sup> Nel v. 7 la dimensione del *possedimento* è attribuita alle «maternità sen-

**41** Cf. ad es.: Inf VI 55: «E io anima trista non son sola,»; Pur. XIV 64: «Sanguinoso esce de la trista selva»; Par IX 72: «l'ombra di fuor, come la mente è trista».

**42** Un'indicazione sull'ampia diffusione del termine nell'opera dannunziana è già ricavabile dalla consultazione dei dati IntraText, che riportano un totale di cinquantuno occorrenze del lemma – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/KA.HTM>.

**43** In *Dario il grande*, il critico dedica al testo un approfondimento specifico, adottando un registro impressionistico: «Di fatto, dovremmo definire questa poesia la più dannunziana, se con il riferimento a D'Annunzio accettassimo di vedere il senso di una tragedia che deve nascondersi,

za parto possibile», in cui si identifica una nuova associazione paradossale nell'ambito di una ripresa di un τόπος letterario (di area, stavolta, shakespeariana).<sup>44</sup> Il verso esprime implicitamente un auto-collocamento del poeta nel gruppo dei «posseduti», in ripresa del tema – affrontato a più riprese in *Invettive e licenze*<sup>45</sup> – del rapporto *angoscioso* (v. 9) tra l'io scrivente e il dato della maternità. Il verso successivo, ulteriormente, articola la descrizione del frangente esistenziale dei «posseduti» intenti in un nuovo atto paradossale: «coltivano l'angoscia come prezzemolo». La *coltivazione* del dato sofferenziale è nuovamente interpretabile nei termini di un discorso meta-poetico sull'atto di scrittura come scavo nelle dinamiche di dolore soggettivo – che trovano, nella composizione, un'espressione diretta.

Secondo un *modus* oppositivo tipico della raccolta, la citazione dell'elemento vegetale del «prezzemolo» veicola una tensione semantica contraria a quella arcaizzante. Il lemma apre inoltre una sequenza allitterativa labiale estesa al v. 10 – dove, pure, l'accumulo terminologico risponde a una ragione di abbassamento ironico del tono del discorso. Lo stesso si osserva a proposito dei vv. 11-12, in cui la perifrasi metaforica relativa all'«orina» che, personificata, «monta le scale della pigrizia», tematizza un momento di enuresi: «travasa» e «scivola» nel «letto» del poeta. A proposito dell'aggettivo «piano», è significativo notare come su quattro occorrenze in *Invettive e licenze* tre si presentino in associazione al verbo *scivolare* identicamente coniugato. Oltre al caso presente, si incontrano infatti: «nella gola scivola piano» in *Forse mi prende malinconia a letto* (v. 8) e «piano scivola fino alle cosce» in *Sicario che rintocchi i dolci baci*, (v. 6).<sup>46</sup> I tre versi conclusivi della strofa sono dedicati all'elemento del «letto», che in ripresa del tono solenne precedentemente impiegato è paragonato a un «sudario». Il parallelo connette anche gli elementi dell'«orina» e della «sporcizia dei corpi», assimilati sulla base del loro effetto insudiciante. Come già nei vv. 9-10, il lemma finale del v. 14 (che prosegue nell'accumulo terminologico della similitudine) apre una sequenza allitterativa – sibilante – estesa nel verso successivo. Al più generico riferimento alla «sporcizia» segue così la specificazione sul «seme», che oltre a precisare (tramite allusione metaforica) la natura della materia organica macchiante, introduce il tema dell'atto sessuale. La sua emissione è infatti presentata come *spreco* nell'ambito di un «desolato amore» (espressione in cui si osserva una prolessi aggettivale ancora rispondente alla ragione stilistico- arcaizzante), che conclude la prima strofa.

La seconda strofa è aperta dalla presentazione di un'equivalenza tra il suddetto «desolato amore» e un «ricovero» per gli «animosi non cresciuti»: nuovo gruppo antropologico a cui il poeta ascrive implicitamente la propria persona. L'appartenenza

---

deve sottrarsi persono al proprio rito, inerme quanto uno splendido monologo amletico recitato da soli, completamente nudi, in camera da letto. Questa poesia nasce dall'assoluto. D'annuncio è per Bellezza il tema musicale di una verginità lirica greca che parla di un assoluto futile» (Colasanti 2019, 31).

**44** Il riferimento è qui all'archetipo del personaggio di MacDuff: unico uomo *non nato di donna* in grado di nuocere, in accordo alla profezia iniziale della tragedia, al personaggio di Macbeth – cf. per approfondimento: Wolterstorff 1980, 123-39.

**45** Cf. ad es.: *Preghiera; Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*.

**46** La quarta occorrenza, non interessata dall'associazione verbale, è localizzata nel v. 8 di «Non c'è altra donna fuori di me: «e io imberbe lo trascrivevo piano».

a questo frangente costituisce il tema principale della strofa, dedicata alla descrizione dei fenomeni identitari dei «rimasti eternamente bambini», tramite la nuova citazione del loro rapporto con le «matri» (v. 18). L'ossimoro «ostilmente amici» (dove l'avverbio genera una rima con «eternamente», nel verso precedente) definisce una relazione di conflittualità asessualizzata – «senza incesto». Il raddoppiamento del lemma «loro» nel v. 18 e nel v. 19, inserito in un più ampio contesto di ripetizioni interne, è utilizzato in riferimento a due diversi gruppi: mentre il primo è rivolto alle «matri», il secondo è invece relativo al complesso infantilizzato dei «non cresciuti», che vengono *pianti* da queste ultime a causa della loro «equivoca sterilità». È così introdotto dal poeta il tema dell'omosessualità maschile (si veda anche il «seme» nel v. 14) come fonte di separazione dalla componente genitoriale e di *diversità*. L'accettazione di quest'ultima nel frangente *ingiusto, caotico* e «miserabile» della «totalità» sociale viene infine presentata dal poeta come un atto di «coraggio». L'associazione dell'aggettivo «degradato», separato tramite *enjambement* dal sostantivo in punta del verso precedente (vv. 20-1), ribadisce tuttavia la sfumatura doloristica della condizione identitaria omosessuale, a cui è associato – all'atto della composizione della «trista canzone» – un sentimento di «angoscia» privo di riscatto.

Se viene la guerra  
non partirò soldato.

Ma di nuovo gli usati treni  
porteranno i giovani soldati  
lontano a morire dalle madri.

5

Se viene la guerra  
non partirò soldato.

Sarò traditore  
della vana patria.

Mi farò fucilare  
come disertore.

10

Mia nonna, da ragazzino  
mi raccontava:  
« Tu non eri ancora nato. Tua madre  
ti aspettava. Io già pensavo  
dentro il rifugio osceno  
ma caldo di tanti corpi, gli uni  
agli altri stretti, come tanti  
apparenti fratelli, alle favole  
che avrebbero portato il sonno  
a te, che, Dio non voglia!,  
non veda più guerre. »

15

20

NA14 75 / IL71, IL91 97 / TP 99

Documenti: C6D4F4, C8D10

Datazioni: 1968 (C6D4F4) / 24 marzo 1969 (C8D10)

Dedica: Ad Aldo Braibanti (NA14)

In C8D10 il testo della poesia è manoscritto su un foglio numerato «1» nell'angolo superiore destro. Risulta interrotto al diciannovesimo verso per mancanza del foglio successivo. L'ordine della quarta e della quinta strofa della poesia risulta invertito rispetto alla lezione di NA14 e seguenti. Interposte tra la seconda e la terza strofa della *princeps*, inoltre, appaiono due strofe inedite di rispettivamente 4 e 5 versi:

Lontano, lontano, a morire  
in un atroce silenzio appena  
appena rotto prima del timore  
dal fatale boato.

Di nuovo l'atroce silenzio  
 prima del timore :  
 >un< (*sovrascritto*: «il») pianto >sommesso< (*in interlinea*: «urlato») del bambino  
 assetato di tutte  
 † mammella inerte.

In C6D4F4 i due versi conclusivi della poesia sono dattiloscritti a ridosso del margine orizzontale superiore del foglio, in posizione centrale. La datazione, non coincidente con quella di C8D10, è manoscritta di seguito, a penna.

C6D4F4 21. a te, che, Dio non voglia!, | ] che, dio non voglia, | 22. Guerre ». ] guerre. ”

C8D10 12. nonna, da ] nonna da 13. mi raccontava: | ] Mi cantava così l'ultima guerra : | 14-16. nato. Tua madre | ti aspettava. lo già pensavo | dentro il rifugio osceno ] nato. Ma io già | pensavo, dentro il rifugio osceno | 18. come tanti | ] come tanti, | 19. apparenti fratelli, alle favole | ] apparenti, fratelli, le favole |

Poesia di ventidue versi ripartiti in sei strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 11. Scansione: 6 7 - 9 10 10 - 6 7 - 6 6 - 7 6 - 8 5 11 8 7 10 9 11 9 7 6. L'estensione del testo si presenta coincidente a quella della poesia appena precedente nella sezione, con cui *Se viene la guerra* condivide anche la dinamica relativa all'intestazione: presente in NA14 e scartata in IL71 e seguenti. A differenza di *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.*, tuttavia, il cui primo dedicatario (Enzo Siciliano) risulta assente da *Invettive e licenze*, a Braibanti B. dedica un'altra – posizionata in conclusione della stessa quinta sezione: *A Braibanti uscito di prigione*. Nel marzo del 1969, in cui risulta collocata la composizione del testo secondo la datazione di C8D10, Braibanti è infatti carcerato a Regina Coeli, perché giudicato colpevole del reato di plagio. La prima sentenza a suo carico è datata 14 luglio 1968 (Albano, De Robert 2019, 45), a cui fa seguito la conferma della Corte di assise di appello di Roma il 28 novembre 1969 (Albano, De Robert 2019, 46). Si tratta di un fatto unico, considerato che «Braibanti è il primo a essere condannato per plagio [nell'Italia democratica], e sarà l'ultimo, perché nel 1981 una sentenza della Corte Costituzionale cancellerà il reato dal nostro ordinamento» (Albano, De Robert 2019, 57). Oltre che in funzione della sua unicità, il caso suscita il coinvolgimento dell'*intelligencija*, della politica e dell'opinione pubblica nazionale data la radice antiomosessuale che soggiace all'accusa.<sup>47</sup> In un articolo giornalistico del 13 agosto 1968, pubblicato dunque circa un mese dopo la prima condanna e intitolato «Il caso di un intellettuale», Pasolini si esprime in questi termini a proposito della questione:

Qual è dunque il delitto che egli ha commesso per essere condannato attraverso l'accusa, pretestuale, di plagio? Il suo delitto è stata la sua debolezza. Ma questa

**47** Una raccolta di testimonianze e riflessioni sulla vicenda, ad es., è già allestita e pubblicata in volume nel 1969 da Bompiani, per cui esce *Sotto il nome di plagio* (Moravia 1969). Essa è inoltre oggetto del documentario del 2020 *Il caso Braibanti*, realizzato da Carmen Giardina e Massimiliano Palmese.

debolezza egli se l'è scelta e voluta, rifiutando qualsiasi forma di autorità: autorità, che, come autore, in qualche modo, gli sarebbe provenuta naturalmente, solo che egli avesse accettato anche in misura minima una qualsiasi idea comune di intellettuale: o quella comunista o quella borghese o quella cattolica, o quella, semplicemente, letteraria... Invece egli si è rifiutato d'identificarsi con qualsiasi di queste figure – infine buffonesche – di intellettuale. [...] Ora, degli italiani piccolo-borghesi si sentono tranquilli davanti a ogni forma di scandalo se questo scandalo ha dietro una qualsiasi forma di opinione pubblica o di potere; perché essi riconoscono subito, in tale scandalo, una possibilità di istituzionalizzazione, e, con questa possibilità, essi fraternizzano. (Pasolini 1979, 43)

Oltre all'identificazione della chiara *pretestualità* dell'accusa di plagio mossa a Braibanti, Pasolini individua nell'esito della vicenda processuale l'influenza di due diversi fattori: il primo relativo all'isolamento dell'intellettuale (che, pur appartenendo all'area della scrittura d'avanguardia, resta estraneo alla fidelizzazione del Gruppo '63 e privo di una 'copertura' politica [Pasolini 1979, 42]); il secondo fattore, invece, relativo alla tendenza dell'«opinione pubblica» italiana a *fraternizzare* con la possibilità di «istituzionalizzazione» delle proprie istanze omofobiche. Guardare al passaggio dell'articolo è utile perché permette di contestualizzare la dedica *Ad Aldo Braibanti* nella lezione di NA14 alla luce di una generale presa di posizione intellettuale antistituzionale – a cui il discorso poetico di *Se viene la guerra*, polarizzato in senso antimilitarista e critico nei confronti della «vana patria» (v. 9) intesa come espressione di un portato culturale destrorso e veterofascista,<sup>48</sup> risulta totalmente organico. All'altezza della pubblicazione su *Nuovi Argomenti*, per B. la persona dell'amico Braibanti assume così il valore simbolico di vittima di un sistema – politico, giudiziario e di pubblica morale – da cui lui stesso si percepisce e dichiara escluso, paragonandosi a un disertore in tempo di guerra. La stessa concezione torna espressa, ancora su *Nuovi Argomenti*, nel 1971: nel breve intervento critico *Il diavolo nell'inferno* B. torna a citare il caso di Braibanti nei seguenti termini:

Quando perfino un poeta come Montale – all'epoca del caso Braibanti – non firma il manifesto per la scarcerazione del mirmicologo, ma in una intervista afferma che una genia simile va tenuta in galera, allora si può capire quanta strada ancora bisogna fare per abbattere i pregiudizi, se un poeta che dovrebbe vivere dentro di sé tutte le contraddizioni, parla come un padre piccolo-borghese, cui hanno insidiato il figlio e che non sa, non vuole sapere o rimuove, perché non ha letto Freud, che invece è stato il figlio a insidiare giustamente, se questa era la sua natura, il « mostro ».<sup>49</sup>

A eccezione della seconda strofa, le prime cinque sono costituite da distici formati da versi di estensione breve – a cui segue una strofa conclusiva sbilanciata in lunghezza.

**48** Albano, De Robert 2019, 57-8: «[il plagio] È un reato previsto dal fascista "Codice Rocco" [1930] e che, in quell'anno [1968], ancora staziona nei codici della stessa Italia repubblicana [...]: l'articolo 603 del codice penale commina tra i cinque e i quindici anni di reclusione a chi sottoponga "una persona al proprio potere in modo da ridurla in totale stato di soggezione"».

**49** D. Bellezza, *Il diavolo nell'inferno* in NA21 15-16.

Quest'ultima è differenziata dalle precedenti anche sulla base del suo posizionamento, dislocato a destra, verso l'interno del foglio. Tale collocazione, unica in *Invettive e licenze*, è già presente nell'autografo di C8D10. La prima e la terza strofa risultano identiche, come ripetizione di un *leitmotiv* dichiarativo-identitario. Le due coppie di versi sono separate all'altezza del passaggio da protasi ad apodosi, e presentano una specularità interna scandita anche sul piano dell'ordinamento – secondo lo schema:

- [avverbio] «se» (v. 1 e v. 6) : «non» (v. 2 e v. 7)
- [verbo] «viene» : «partirò»
- [sostantivo] «[la] guerra» : «soldato»

Le due dichiarazioni di non-partecipazione del soggetto scrivente all'eventuale conflitto sono intervallate da una considerazione di ordine collettivo e sociale. In riferimento al carattere ripetitivo del fenomeno – tragico – della leva, il poeta osserva che, nel caso in cui «la guerra» *venisse*, gli «usati treni» riprenderebbero «di nuovo» la loro funzione di trasporto dei «giovani sodati» verso la *morte*. Ancora, si osserva l'impiego di un *modus* ripetitivo, che determina il posizionamento in epifora delle tre componenti sostantivali plurali: «treni» (v. 3) : «soldati» (v. 4) : «madri» (v. 5). Nell'accostamento tra l'elemento del *treno* e quello dei «giovani» è possibile osservare l'influenza dell'archetipo penniano,<sup>50</sup> a cui si accosta una memoria di area quasimodiana nella connessione tra componente giovanile, il dato della *morte* e quello delle «madri». <sup>51</sup> La stratificazione interdiscorsiva è inoltre arricchita da quello che appare come un riferimento all'Ungaretti de *Il porto sepolto*, mediato dall'impiego della forma epigrammatica nella tematizzazione del rapporto con la guerra. A questo proposito di questo tratto, si presenta in linea lo scarto delle due strofe nel passaggio da C8D10 a NA14 e seguenti, che riduce l'orizzonte discorsivo e incrementa l'incisività dei riferimenti impiegati. Il duplice impiego della locuzione «atroce silenzio», così come quella di «Lontano, lontano, a morire» e il nuovo riferimento al dato della *maternità*<sup>52</sup> risultano infatti volti, nella prima lezione, all'articolazione del primo segmento del testo (vv. 1-11) in senso ripetitivo, e polarizzato come maggiormente tragico (cf. riferimento al *grido* del *neonato* nella seconda delle strofe scartate).

Alla ripetizione del *leitmotiv* iniziale nella terza strofa, seguono nella quarta e nella quinta due distici focalizzati nuovamente sulla condizione del soggetto scrivente – nello specifico: relativi alle conseguenze del suo (ribadito) *non partire*, che consiste in un *tradimento*. Nei due blocchi si osserva la prosecuzione del contesto accumulativo-ripetitivo, veicolato dal raddoppiamento della forma verbale futura negli *incipit* – «sarò» (v. 8) : «[mi] farò» (v. 10) – e dalla rima «traditore» : «disertore» in punta del primo e dell'ultimo verso della coppia strofica. Il discorso tematizza così gli esiti del comportamento (ipotetico) del poeta sul piano marziale, generando una connessione tra il

**50** Il riferimento è qui a *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, poesia-manifesto dell'estetica e della poetica di Penna – cf. commento a *Il mare di soggettività sto perlustrando*.

**51** A questo riguardo, è infatti da considerarsi archetipica, per il canone novecentesco, la poesia di Quasimodo *Alle fronde dei salici*: «[al lamento] d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero | della madre che andava incontro al figlio | crocifisso sul palo del telegrafo?» (Quasimodo 1971, 127).

**52** Cf. apparato.



«morire» dei «giovani soldati» e la *fucilazione* a cui incorrerebbe per aver disatteso la chiamata alle armi. La sfumatura paradossale della coincidenza tra le due circostanze di morte è posta in risalto, inoltre, dal cambio di prospettiva discorsiva nel secondo segmento del testo (vv. 12-22). L'evocazione del dato memoriale trasferisce infatti il *focus* dal frangente della proiezione ipotetica a quello della realtà vissuta, dove il *racconto* della «nonna» assume un valore non solo testimoniale, ma anche connettivo-empatico.

L'inquadramento del fenomeno della guerra a partire dalla prospettiva affettiva pone in risalto l'aspetto grottesco – e, secondo la prospettiva di B. nel v. 9, la *vanità* – dell'intera vicenda. La selezione di un lessico quotidiano (ad es.: «ragazzino»), privo di arcaismi letterari, si colloca in questo senso in linea con l'intento di verosimiglianza che soggiace alla presentazione del discorso della «nonna» come effettivamente pronunciato – e dunque effettivamente impattante sulle emozioni del lettore. Ciò nonostante, nella strofa si osserva un'attenzione alla costruzione retorica, a partire dal chiasmo in apertura del discorso diretto: «tu» (v. 14), «io» (v. 15): «tua madre» (v. 14), «ti» (v. 15). A quest'altezza, il posizionamento in punta di verso del lemma «madre», assente dalla lezione di C8D10, riprende inoltre quello delle «madi» nel v. 5. Sulla stessa linea strutturativo-retorica si pongono l'espressione metaforica «caldo di tanti corpi» nel v. 17 e l'adozione dell'ordinamento anastrofico tra i vv. 17-19 (dove il lemma «fratelli» richiama nuovamente all'immaginario ungarettiano).<sup>53</sup>

La focalizzazione del *pensiero* della «nonna» sulle future «favole» raccontate per conciliare il «sonno» del poeta bambino, non ancora nato, si presenta come un elemento emotivamente connotato – in controtendenza rispetto al tono asettico assunto dal discorso poetico nella prima metà del testo. Nel passaggio da C8D10 a NA14 si nota la risoluzione, a quest'altezza, di un'ambiguità di significato generata dall'originale impiego di «le», in vece di «alle», a proposito delle «favole», la cui dimensione di oggetto del *pensiero* (v. 15) risulta invece incontrovertibile nella *princeps*. Lo straniamento dettato dall'alternanza delle prospettive espressive è quindi portato a un punto di culmine nella conclusione, dove l'invocazione relativa al *non vedere* «più guerre» riprende specularmente l'inizio della poesia. Il *venire* della «guerra» – scongiurato dalla «nonna» – comporterebbe infatti la *diserzione* e la *fucilazione* del poeta. Tra i due piani temporali si crea così una risonanza parossistica: l'intenzione votiva dell'anziana («Dio non voglia!», consapevole per esperienza diretta dell'orrore della guerra (vv. 15-19), anticipa la morte certa del soggetto scrivente in tale (ipotetico) contesto. Il passaggio da C6D4F4 a NA14 e seguenti contribuisce quindi a indentificare un'intenzione diretta di B. nel polarizzare la conclusione della poesia come momento 'empatico'. L'inserimento della maiuscola e del punto esclamativo – assenti nella lezione dattiloscritta – agisce, in questo senso, a implementare la sfumatura devozionale dell'invocazione, e a creare un contesto di maggiore aderenza mimetica al reale. Un punto di interesse è inoltre suscitato, a proposito di C6D4F4, dalla datazione, che anticipa di un anno quella della composizione della poesia (secondo C8D10) e quindi, potenzialmente, quella dell'incarcerazione di Braibanti. L'assenza di un riferimento di mese o giorno impedisce di collocare con certezza il frammento rispetto

53 G. Ungaretti, *Fratelli* in Ungaretti 2016, 77.

---

alla data della sentenza; tuttavia, risulta significativo notare come la sua composizione preceda di un anno quella del resto del testo.

## A Carlo Betocchi

Sterile figlio della notte feconda  
il rimorso appeso al filo del sonno

canta le sue sottili nenie, la sua ira  
attraverso le coltri mezze nere  
ma le sue grandi ali variopinte  
non si spezzano all'urto del sonnifero  
ospitale. Quando nato da un sogno

5

l'incubo ci porterà a te spiaggia  
di un nostro perduto mare,

la tua fronte stellata, i tuoi occhi  
scolorati baceremo e come

10

colombe dal desio chiamate  
chiameremo l'amore col suo nome  
maledetto.

NA19 113 / IL71, IL91 98 / TP 100

Poesia di quattordici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 5 / 2 / 2 / 3. Scansione: 10 11 - 13 [9+4] 11 10 12 11 - 10 8 - 10 10 - 9 11 4. Come accade anche negli altri casi delle persone a cui dedica dei testi in *Invettive e licenze*, Carlo Betocchi è vicino a B. a livello affettivo e interpersonale negli anni della composizione della raccolta. A dichiararlo è lui stesso (ad es.) in un intervento del 1987 presso un convegno dedicato alla figura dell'amico – che B. apre nei seguenti termini:

Ho conosciuto Carlo Betocchi in anni difficili, ma felici: gli anni del mio apprendistato poetico. Il fatto che Betocchi mi scrivesse,<sup>54</sup> in seguito, – a me giovane poeta bistrattato e sconosciuto – mi riempiva di stupore e ammirazione. Insieme a quelle di Marino Moretti, altro mio estimatore fedele, le lettere che ricevevo da Betocchi mi facevano bene. Scrivere diventava non un atto sterile e senza speranza, ma mi riordinava dentro un piccolo rumore di una società letteraria certo remota, che stava scomparendo, ma lontana, se Dio vuole, dai traffici romani o milanesi. Ero amico di altri due poeti che avevano avuto corrispondenza con Carlo Betocchi, Sandro Penna e Pier Paolo Pasolini, ma non

**54** L'analisi dei documenti presenti nell'*Archivio Bellezza* non ha permesso di individuare materiali appartenenti alla corrispondenza. Di questa restano tracce presso il *Fondo Carlo Betocchi* nell'*Archivio contemporaneo* del *Gabinetto scientifico-letterario G. P. Vieusseux* di Firenze, consultabile in: <https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo/elenco-dei-fondi/carlo-betocchi/>.

osavo dire loro che ero in rapporto epistolare col poeta fiorentino che per me veniva da lontano, dal periodo dell'ermetismo senza essere ermetico.<sup>55</sup>

Risulta significativo notare come all'altezza dello stabilirsi del contatto, e dunque in un momento per B. di giovane età e di «apprendistato poetico», questo risultasse già criticamente consapevole della distanza tra il proprio profilo autoriale e quello del poeta torinese. Distanza che, di fatto, trova un riscontro puntuale nella composizione di *Invettive e licenze*, in cui le convergenze interdiscorsive (e intertestuali) di area betocchiana risultano sostanzialmente assenti. Non è tuttavia impossibile tracciare delle coordinate di contatto tra l'opera poetica di Betocchi e quella del primo B. – a proposito, ad es., dell'elemento del dato del *corpo*. Si pensi, in questo senso, all'inquadramento nel titolo della sezione centrale dell'ultimo libro di Betocchi (*Poesie del sabato*, del 1980): «I resti del corpo» (Betocchi 1996, 421). Come puntualizzato da Giovanni Raboni, si tratta «del suo [stesso] corpo – il corpo che invecchia, che patisce, che si ribella, che cocciutamente, atrocemente ancora desidera».<sup>56</sup> La coincidenza tra questa prospettiva estetica e quella di B. non è difficile da rilevare – come anche a proposito di esempi relativi al volume pubblicato da Betocchi nel 1967 (dunque a ridosso dell'«apprendistato» di B.): *Un passo, un altro passo*, aperta proprio da un testo dedicato al tema del risveglio, della sofferenza notturna e della solitudine contemplativa:

O tu che, roco, vieni ogni mattina  
sulla tua porta, flaccido, a spurgare  
l'affanno notturno dell'asma  
mentre scialli di sole risplendenti  
trapassano di fresche ombre la via,  
(Betocchi 1967, poi in Betocchi 1996, 279)

La comunanza nella radice ispirativa, evidente, è ad ogni modo inquadrata in un impianto formale molto distante da quello *bellezziano* – date (ad es.) la compattezza della scansione metrica e la tensione lessicale arcaizzante priva di elementi di rottura o di variazioni di registro. Stabilito questo quadro, la testimonianza di B. nell'intervento dell'87 torna ulteriormente utile, in quanto fornisce degli strumenti per interpretare i parametri di rapporto tra i rispettivi profili. Impiegando un procedimento di sovrapposizione proiettiva, il poeta descrive infatti la relazione tra Betocchi e Pasolini (oggetto del suo discorso) in termini applicabili al proprio stesso caso – come di seguito:

I rapporti tra Betocchi e Pasolini – ripeto – ci sono stati, ma non vanno cercati all'interno della loro opera o della loro posizione letteraria. Voglio dire che non è nella analisi dei testi dei due poeti così diversi tematicamente linguisticamente che si potrà stabilire un nesso.

**55** D. Bellezza, *I rapporti tra Betocchi e Pasolini* in Stefani, Betocchi 1990, 199.

**56** G. Raboni, *Premessa* in Betocchi 1996, XVI.

In linea con l'indicazione, mediata dal filtro della narrazione pasoliniana, è infatti possibile «stabilire un nesso» maggiormente stretto in area metapoetica – come mostrato chiaramente dalle prospettive critiche di Betocchi (tra cui, ad es., quelle raccolte negli scritti pubblicati su «Il Frontespizio»<sup>57</sup> negli anni Trenta). L'osservazione della sussistenza di uno stretto rapporto interpersonale tra i due poeti, inoltre, è coadiuvata dalla ricostruzione della trafila del testo, che ne mostra la pubblicazione in NA19 – dunque: già un anno prima dell'uscita di IL71. Quanto testimoniato dal poeta oltre quindici anni dopo, nell'intervento fiorentino, trova così una conferma in questo dato. Nella stessa ottica, è possibile identificare un ulteriore elemento di interesse nel fatto che a *Invettive e licenze*, ancora nel 1971, viene conferito il Premio Gatti da una giuria di cui lo stesso Betocchi fa parte.<sup>58</sup>

L'accoppiamento di due versi nella prima strofa del testo è poi ripetuto nella terza e nella quarta – anch'esse formalizzate come distici. Nella disposizione delle componenti sostantivali e aggettivali, intervallate da preposizione articolata, il v. 1 presenta una struttura simmetrica: A / B / B / A. La collocazione del termine «sterile» in posizione incipitaria afferisce a un tema centrale della raccolta, come pure il lemma «notte». L'associazione del sostantivo «figlio» a quest'ultimo, tramite specificazione, si presenta come una ripresa del primo verso della mariniana *Al sonno*: «O del Silenzio figlio e de la Notte,» (Marino 1913, 104). L'ipotesi è avvalorata dall'impiego comune del lemma «sonno», utilizzato da B. nel v. 2 e rilevato dal posizionamento conclusivo, e già presente in *Al sonno* – oltre che nel titolo, in apertura del terzo verso: «Sonno gentil». A ciò si aggiunge la citazione topica dell'elemento dell'*amore*, rispettivamente presente nel v. 13 di *A Carlo Betocchi*, e nel quarto di *Al sonno* («al ciel d'Amor»). Ancora a proposito del primo verso, si osserva l'opposizione tra il primo e l'ultimo lemma: «sterile»: «feconda». Le due dimensioni contrappongono la persona *generata* (verosimilmente identificabile nel dedicatario) e l'elemento notturno *generante*. La cornice onirica così stabilita è poi estesa al verso successivo – in cui, metaforicamente, l'elemento del «rimorso» è presentato come fisicamente annesso al «filo del sonno». Quest'ultimo sintagma presenta una somiglianza con un'espressione già dannunziana impiegata ne *Le faville del maglio*, in cui si legge de «l'attitudine più acconcia per riprendere il filo del sogno» (D'Annunzio 1928, 217). Nel suggerire la connessione, alla coincidenza parziale tra i due sintagmi si aggiunge l'osservazione del posizionamento, da parte di B., del lemma «sogno» in chiusura della strofa successiva (in ripresa del tema della natalità notturna: v. 1 - «figlio della notte»: v. 7 - «nato da un sogno») – dunque: in una sede speculare.

**57** Gli scritti sono poi raccolti in volume due anni prima dell'intervento di B., in Betocchi 1985. In particolare, a proposito delle vicinanze tra la prospettiva di quest'ultimo e quella del poeta romano, si vedano ad es. *Leopardi e noi* (in «Il Frontespizio», anno IX, nr. 9, settembre, 1937, 666-9, poi in Betocchi 1985, 101-4) e *La lezione di Rimbaud* (in «Il Frontespizio», anno X, nr. 7, luglio, 1938, 411-14, poi in Betocchi 1985, 128-32).

**58** *Assegnato il Gatti* 1971, 11. La questione è rievocata da B., ancora, nell'intervento – cf. Bellezza 1987b, 200.

La tensione onirica è rafforzata dalla personificazione del «rimorso» in apertura del v. 3. Il lemma, connotato in senso lirico-drammatico<sup>59</sup> e già ampiamente attestato in area dannunziana,<sup>60</sup> appare come una tessera baudelaireana da *Remords posthume* – in cui, pure, si registra il posizionamento incipitario della contestualizzazione (metaforica) notturna (Baudelaire 1996, 78). L'accostamento connotativo «sottili nenie» riprende il *modus* di associazione fisico-immateriale già osservabile nel verso precedente, a proposito della connessione tra «filo» e «sonno». La ripetizione interna «le sue»: «le sue», inoltre, introduce una trama reiterativa, ripresa poi nel v. 5 («le sue») e nel v. 12 («col suo») – e implementata, tramite *variatio*, nel v. 10 («la tua»: «i tuoi»). Gli elementi cantati dal «rimorso» del «figlio» (le «nenie» e l'«ira»), negativi, implicano nel testo una sfumatura lugubre, a cui pure contribuisce nel v. 4 l'immagine delle «coltri mezze nere». Il dato coloristico è poi contrapposto a quello delle «grandi ali variopinte», che determina una contrapposizione figurativa – corroborata dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura di verso. La conseguente dichiarazione sul *non-spezzarsi* delle «ali», recante ancora una sfumatura onirica, determina una lettura delle stesse come *fisiche* – e appartenenti dunque a un corpo ornitologico. Il riferimento permette di leggere il «canto» non come un richiamo alla dimensione poetica (pure, implicata nella stratificazione di senso), ma a quella del verso dell'animale – poi citato apertamente nell'*incipit* dell'ultima strofa.

La *resistenza* della componente fisica è comunque ricondotta a una dimensione metaforica, tramite il rimando all'«urto del sonnifero» – nuovamente ascrivibile al tema notturno. L'*enjambement* che separa il sostantivo dall'aggettivo tra i vv. 6-7 attenua l'allitterazione vocalica tra finale e iniziale, e pone in risalto la nuova personificazione, dettata dalla connotazione del farmaco come «ospitale». Il lemma è infatti rilevato dall'isolamento in posizione iniziale tramite il punto fermo, che conclude il primo periodo (vv. 1-7) e apre a un secondo esteso fino alla conclusione (vv. 7-14), determinando la separazione del testo in due blocchi sintattici di uguale estensione. Il nuovo riferimento al «nato», che conclude la seconda strofa, è poi traslato nella successiva come «incubo». Tramite il lemma è ripresa la tensione negativizzante dei vv. 3-4, nuovamente seguita da un contralto positivo localizzato nella figurazione marittima – in cui è comunque presente una sfumatura malinconica, dettata dall'aggettivo «perduto». L'associazione tra quest'ultimo e il termine del «mare» appare come un calco sabiano da *Ebbri canti*, nel cui decimo verso già si legge di un «antico

**59** È da segnalarsi, a questo proposito, il caso significativo dell'attestazione gozzaniana nel titolo di *Un rimorso* (Gozzano 1907, 79-80), che costituisce uno dei testi più iconici del torinese. In aggiunta, risulta interessante notare le occorrenze diverse occorrenze del termine all'interno del *Canzoniere* sabiano (nove singolari e una plurale), a fronte: a) della citazione – inconsueta, per B. – dello stesso Saba nell'arco dell'intervento dell'87: «Saba diceva in uno di quei suoi aforismi che fanno di lui un vero saggista che per essere veramente un poeta un individuo deve avere nel suo cuore due anime: quella di un bambino che si stupisce del mondo e quella di un uomo che non si lascia travolgere da questo sbigottimento e stupore» (Bellezza 1987b, 20); b) del calco nel v. 9 – approfondito di seguito.

**60** Attestata dalla rilevazione dei dati IntraText in settantatré occorrenze – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/TW.HTM>.

mare perduto». <sup>61</sup> L'inversione dell'ordine sostantivale-aggettivale e la sostituzione di «antico» con «nostro» attenua il senso arcaizzante della locuzione – già di per sé interessata da una sfumatura aulica. Nel distico successivo è espresso un riferimento diretto alla persona dell'altro da sé, che consegue alla connotazione dell'orizzonte marino come condiviso. Il tratto possessivo è così traslato dalla pluralità alla singolarità («nostro»: «tua», «tuo»).

Nei vv. 10-11 il poeta affianca così due specificazioni descrittive, ancora metaforiche, sulla persona dell'altro. Agli elementi fisici della «fronte» e degli «occhi» sono associati gli aggettivi «stellata» e «scolorati», tra loro in una risonanza allitterativa (che si aggiunge alla trama ripetitiva già osservata). Il secondo aggettivo è dislocato in apertura del v. 11 tramite *enjambement*, come pure il sostantivo «colombe», in posizione iniziale della strofa successiva, che assume il valore di termine di paragone all'interno di una similitudine sospesa dalla separazione strofica. Il nuovo utilizzo della forma plurale per il verbo *baciare*, in coincidenza dell'aggettivo possessivo nel v. 9, ne problematizza l'interpretazione suggerendo l'ipotesi di una *pluralizzazione* della persona stessa del poeta. Questa riguarda anche il dato animale, declinato al plurale – come pure il verbo *chiamare*, a esso associato e inquadrato nella ripetizione diaforica: «chiamate»: «chiameremo». Il v. 12 costituisce inoltre un particolare punto di interesse intertestuale, presentandosi come un calco di Inf V 82: «Quali colombe dal disio chiamate».

Il riferimento all'elemento del *desiderio* è connesso alla citazione finale del tema dell'omosessualità, mediato dalla perifrasi dei vv. 13-14 in riferimento alla dimensione *maledetta* dell'«amore» stesso. Alla proiezione futura sul *chiamarlo* «col suo nome» corrisponde infatti un'assenza di nominazione nel presente. Il frangente coincide con il momento stesso della composizione, l'assenza di vocazione diretta è sostituita dal termine «maledetto», impiegato in senso allusivo. È così generata una sovrapposizione implicita tra la dimensione identitaria *maudit* e quella dell'*amore propriamente chiamato* – che resta come una possibilità utopica, per il poeta, a fronte del suo confinamento in una cornice onirica e d'insonnia, in quanto (come le «ali») resistente *ai sonniferi*.

**61** U. Saba, *Mediterranee* in Saba 2001, 543. La sussistenza del richiamo è avvalorata a fronte di quanto già rilevato a proposito del lemma «rimorso» e della citazione nell'intervento dell'87.

---

All'Ambra Jovinelli

## I

Cinema in penombra che m'accoglievi  
 pomeridiano ragazzo imberbe  
 col pudore infedele e rauco alla bisogna  
 taciturna dell'amore desolato,  
 m'accogli e m'adagi su una tua 5  
 cigolante poltrona. Vuoto d'intorno  
 lo scenario dei miei teatrati lutti  
 aspetta di riempirsi tacitamente  
 servile, di sorde complicità fasciato,  
 di labbra sottili che vanno e vengono, 10  
 di nervose mani che cercano altre mani:  
 simmetrie d'emisferi rapidamente  
 penetrati.

## II

L'errore qui non esiste. Esistono  
 infelici gli errori di un attimo 15  
 che piamente il destino s'affanna  
 ad inseguire nel lurido gabinetto,  
 dove ogni regola è un labirinto  
 che conduce al Minotauro feroce  
 e i giorni preparati dalla morte 20  
 sono concessi alla vita fisiologica:  
 coltello per uccidere il mio cuore  
 dove cade il Tempo di vivermi  
 così prontamente:  
 labirinto che non conduce a nessuna 25  
 salute del piacere e dell'eccesso,  
 non ha che la sua fine nel sesso,  
 ma è il tempo solo che vola  
 senza senso, nel riflesso di questo  
 trapasso arcaico ai ginnasi d'Atene. 30

## III

Urlo qui la mia fame, un gesto  
 ripeto quotidiano, cercato  
 e ritrovato in trecento lirette  
 confuse nelle sacche sporche  
 di innamorati palpeggiamenti. 35



## IV

Addio adolescenza, miserabili catene  
della speranza! Ora è lividamente certa  
all'eccitato una mano presta  
a piegarlo al furtivo amore  
del povero: strapazzo breve, 40  
fracasso di poltrona addomesticata  
da qualche sudore di ragazzetto  
che sognando di... nel sesso ingordo  
della sua ragazza, aspetta docile  
il cliente, la richiesta infame 45  
di chi guardando la vita addormentato  
crudelmente è risvegliato alla realtà  
dalla mobile vita che si muove  
dentro i calzoncini di qualche ragazzo.

## V

Fuori i ragazzi andranno lieti in giro. 50  
Scenderanno a fiume a raccogliere  
i frutti di qualche loro segreto:  
maschile presenza dell'inconscio  
ambivalente che sgomina il giorno  
femminile e austero di sapersi fonte 55  
di lucro, pieno di morte da congedare  
virilmente.

## VI

Io, con gli occhi bendati, assente,  
sbandito uccello della notte  
perso in un inutile richiamo 60  
batto nel freddo i piedi  
e la mia storia solo da me saputa  
si perde chiara nella lieve nebbia  
del fiume che arresta il mio cuore  
ad un sogno illuso, presente 65  
come Dio ovunque impaziente  
si apra all'aria un sesso di ragazzetto,  
e qui, lontananza infallibile,  
affanno cieco, coi ragazzi  
a lato che la pubertà infiora 70  
sul volto amaro di miseria,  
il tempo si dilata, finalmente esiste  
nel possesso dell'occhio che trascura

il film  
e l'impossibile come fulmine precipita. 75

## VII

Ma è notte ormai per il poeta  
che al falso abbraccio della modernità  
preferisce la grande stella del tramonto  
della civiltà.  
Irsuta stella in corsa ancora 80  
ma quasi tramontata ormai  
che non si moltiplica più  
in migliaia di stelle lontane.  
Ogni alba è una resurrezione, ritorno  
alla pluralità, ma noi abitatori della notte 85  
non arriveremo mai all'amore  
della nostra decadenza!  
Cancellando il nome dell'amore  
dal Libro della vita, ci si ritrova  
qui a spetalare un sesso... 90  
come fosse la fine del mondo.

NA16 149 / IL71, IL91 99 / P02 17 / TP 101 / PTU12 247 / QP2 132

Documenti: C2D47, C3D31v, C8D5

Datazione: 1968 (NA16)

In C2D47 la poesia appare priva di titolo e di indicazioni numeriche per i singoli segmenti (assenti anche in C8D5 e NA16). Viene preceduta dai sei versi inediti:

O testimone infedele così sciancato  
t'aspetta Penelope dove la pensi  
rifocillando sopravvivrà  
a questo amore morto.  
Falso † a tutte le cose  
tornerai

Dal diciannovesimo alla fine del foglio, il testo si discosta in maniera sostanziale dalla *princeps*, in coincidenza di C8D5, come di seguito:

scalcinato e scritto di maledizioni,  
di perdizioni di chi, perso, spreca  
i giorni preparati dalla morte (in C8D5: «dalla morte >†<»)  
alla vita fisiologica, insensata:

cuore gonfio d'amore sterile  
 e abusato di sapersi tale, esistente, (in C8D5: «e abbuaiato di»)  
 quotidiano, cercato, ritrovato  
 nel miserabile cinema da trecento lire:  
 lirette perdute nelle sacche >†<

In C8D5, il testo – nuovamente privo di titolo e di numerazioni – è dattiloscritto su un foglio numerato a mano «1» nell'angolo superiore destro. Rispettivamente a sinistra e sotto la cifra numerica sono presenti due appunti: il primo, per cui viene impiegata una penna di colore blu, recita: «>ti ag<giungo questa poesia.»; il secondo, a penna nera: «non c'è». In aggiunta, allineati al margine verticale destro del foglio (dunque: in posizione laterale rispetto ai vv. 16-29 della poesia), appaiono manoscritti quattro versi di difficile lettura:

(a matita) gli † sfumati  
 (a matita) come li vuoi  
 (a penna nera) nei † squallidi †  
 (a matita) bellezza †

Nella lezione sono assenti i sei versi aggiunti in C2D47 (*O testimone infedele così sciancato*, ecc.); altri quattro versi seguono a «lirette perdute nelle sacche»:

sporche di palpeggiamenti innamorati  
 a colui che crescendo spegne il fantasioso  
 amore dell'infanzia pervertita  
 per un vendersi sciatto

Questi ultimi raggiungono il margine inferiore del foglio – come già «lirette perdute nelle sacche» in C2D47. L'interruzione e la numerazione portano così a supporre un'originale continuazione della lezione, che tuttavia non è presente nell'Archivio. Come testimone di interesse, a C2D47 e C8D5 si aggiunge C8D31v – solo a proposito dei vv. 17-18 del testo, che risultano accorpati in un unico verso: «ogni regola è un labirinto e conduce al Minotauro». Quest'ultimo è manoscritto a ridosso del margine superiore del foglio (fittamente annotato) come primo verso di quella che appare una composizione di 33 versi (di cui 9 parzialmente illeggibili a causa del deterioramento della carta) e 5 righe di prosa. Tale corpo testuale, inedito, appare contiguo a quello di C8D31r, in cui si registrano altri 28 versi – assenti anch'essi da TP.<sup>62</sup>

C2D47 1-2. Cinema in penombra che m'accoglievi | pomeridiano ragazzo imberbe ]  
 >Buio, pesto cinema< (in *interlinea*: «Cinema in penombra,») pomeridiano | che m'accoglievi ragazzo imberbe, | 6. poltrona. Vuoto] poltrona : vuoto 15. infelici gli errori di un attimo | ] infelici, gli amori di un attimo, | 16-17. che piamente il destino s'affanna |

**62** L'assenza della riproduzione del testo complessivo nell'apparato è dovuta al rispetto delle condizioni poste dal prof. Giuseppe Garrera – titolare privato e curatore (in sede di conservazione e di disposizione museale) dell'Archivio.

ad inseguire nel lurido gabinetto, | ] che il destino s'affanna d'inseguire, | piano, dentro il lurido gabinetto

C8D5 1-2. Cinema in penombra che m'accoglievi | pomeridiano ragazzo imberbe ] Cinema in penombra, pomeridiano | che m'accoglievi ragazzo imberbe, | 6. poltrona. Vuoto] poltrona: vuoto 15. infelici gli errori di un attimo | ] infelici gli amori di un attimo | 16-17. che piamente il destino s'affanna | ad inseguire nel lurido gabinetto, | ] che il destino s'affanna ad inseguire, | piano, dentro il lurido gabinetto

C247, C8D5 3. col pudore infedele ] testimone infedele 4-5. desolato, m'accogli | ] desolato || m'accogli 7. teatrati lutti | ] miei malinconici lutti || 8. riempirsi tacitamente | ] riempirsi, dapprima tacito, | 9. servile, di sorde complicità fasciato, | ] servile, fasciato di sorde complicità, | 10. di labbra sottili che ] di sottili labbri che 11-13. di nervose mani che cercano altre mani: | simmetrie d'emisferi rapidamente | penetrati. ] di mani nervose che cercano altre | mani, sporche, dolci mani per altri || scontri di palpitanti >carni< (solo in C2D47) adagi. || 14. L'errore qui non esiste. Esistono | ] Non esiste qui l'amore, perché esistono |

NA16 43. sognando di... nel sesso ] sognando di pisciare nel sesso 87. decadenza! | ] decadenza. | 90-1. un sesso... | come ] un sesso da succhiarsi | come

Poemetto di novantuno versi in sette strofe numerate, secondo lo schema: 13 / 17 / 5 / 14 / 8 / 18 / 16. Si tratta dell'unico testo del suo genere all'interno di *Invettive e licenze*, in cui risulta predominante la dimensione della lirica singolare, in linea con il modello canzonieristico petrarchesco. Oltre che dalla lunghezza, la particolarità del testo è osservabile a livello della dedica al luogo fisico, che costituisce un *unicum* nella raccolta. Non si tratta tuttavia di una novità all'interno della produzione di B. – il quale, prima dell'uscita di *All'Ambra Jovinelli* in NA16, aveva già pubblicato il poemetto *Colosseo* (poi non accolto in volume in IL71 e seguenti) in NA13. La continuità estetica con quest'ultimo è osservabile a partire dal suo *incipit* («Colosseo che mi hai cresciuto agli amori | rientro in te come nel ventre di mia madre»),<sup>63</sup> che mostra la connessione tematica tra l'ingresso dell'lo in uno spazio (fisico e metaforico) *accogliente* e la relazionalità omosessuale in esso vissuta. La rete di connessioni intertestuali interne all'opera di B. che interessa *All'Ambra Jovinelli* è inoltre estendibile a un orizzonte – anche – posteriore alla sua pubblicazione, come mostra il caso di *Lettere da Sodoma*. Nel romanzo epistolare si osservano infatti più punti di contatto tra lo spazio fisico del «cinema» e gli elementi tematici ed estetici della sessualità omogenetica maschile<sup>64</sup> e della solitudine esperita<sup>65</sup> – già centrali nel poemetto.

63 NA13 42.

64 Bellezza 1977, 46: «Caro Mario, poco fa Luciano mi ha dato un bacio; mi sono subito eccitato; mi sono masturbato, mentre lui per riempire la sua noia, se n'è andato al cinema».

65 Bellezza 1977, 24: «Quella sera eravamo andati tardi al cinema: a vedere un film di Dryer un po' noioso e avevamo fatto tardi. Luciano, poverino, era al suo terzo tentativo quando bussò la volta fatale in cui io dentro il letto cullavo la mia solitudine mortale».

L'orizzonte di organicità tematica tra quest'ultimo e il *corpus* di *Invettive e licenze* risulta molto esteso, come mostrato dall'analisi. Tale contesto è testimoniato anche dall'osservazione della variantistica – sia precedente alla pubblicazione in rivista, sia (come approfondito di seguito) a proposito del passaggio dalla lezione di NA16 alla *princeps*. Pur mostrando dei punti di divergenza sostanziale dalla lezione di IL71 e seguenti, l'analisi dei testimoni rivela infatti una prospettiva compositiva già organica in sede della prima stesura. È emblematico, in questo senso, il caso della citazione di «Penelope» nei quattro versi iniziali (poi espunti) di C2D47, che anticipa l'impiego della materia mitologico-tradizionale dei vv. 18-19. Nelle stesure precedenti alla prima pubblicazione in rivista – consultabili in apparato – non sono infatti identificabili significativi punti di divergenza tematica ed estetica dalla *princeps*. Considerando quanto sottolineato a proposito dell'organicità del testo con il frangente allargato della produzione di B., tale dato mostra lo stabilirsi di un contesto stilistico estremamente coerente già nella sua fase compositiva iniziale.

La questione della coerenza del poemetto rispetto all'orizzonte allargato della pratica compositiva di B. interessa la sua figura anche a livello biografico e relazionale – oltre che critico. È infatti significativo notare come il forte carattere di emblematicità assunto dal testo, in virtù delle ragioni di organicità di cui sopra, determini un fenomeno di associazione nominale relativo all'identità stessa della persona del poeta. In un ricordo degli eventi dell'estate del 1975, pubblicato su *La Stampa* nel 1991, Laura Betti dichiara infatti che il soprannome attribuito affettivamente a B. nel frangente amicale fosse proprio: «Aduca Jovinelli» (Betti in Deaglio 1991, 15). Il dato è particolarmente rilevante, in quanto lo pseudonimo viene già impiegato da lei nel *memorie Teta veleta* – pubblicato nel 1979. Nel testo di quest'ultimo si identifica così una serie inedita di riferimenti inediti a B., che appare descritto in maniera coerente con l'«autoritratto poetico» formalizzato in *Invettive e licenze* e, in particolare, in *All'Ambra Jovinelli*. Un esempio in questo senso è offerto dal riferimento di Betti alla ricerca, da parte di B., di contesti di relazionalità sessuale in spazi romani tipicamente connotati – come quello del *Colosseo* a cui (come poi all'*Ambra Jovinelli*) il poeta dedica un poemetto in *Nuovi Argomenti* prima, e in IL71 e seguenti poi:

Invece l'Aduca [Jovinelli] fa di tutto e, anche se si rimpicciolisce e s'incurva per far vedere la disperazione, sotto, ben nascosti, c'ha dei grossi muscoli. D'altra parte con il cazzo nero sempre fuori e dentro la mutanda, al sole, al vento, sotto la pioggia o la neve, in mezzo ai buchi del Colosseo, si diventa robuste per forza.<sup>66</sup>

**66** Betti 1979, 70. Un riferimento implicito alla dimensione identitaria di Aduca Jovinelli come «Dario Bellezza» è presente nella *Nota dell'autore* annessa al volume. Qui Betti scrive: «Nel 1984 successe un fatto clamoroso di cui si occupò il Tg2+7 in cosmo-visione a colori virati in bianco e nero: il poeta Dario Bellezza venne colto sul fatto e cioè con vistosissima coda si lupo nero lievemente rossiccia e spelacchiata, alle ore 23,45, al Colosseo, con l'aggravante di aver sostenuto il diritto al pelo con un gruppo di emigrati milanesi ivi accampati in un frigo di marca Etas Kompass, e di avere inoltre vantato una generica "inviolabilità del poeta" stando al paragrafo 34 della legge 2387/F/79 sul "buon senso comune della trasgressione"; più avanti, nel medesimo paragrafo, l'autrice passa dal nome di battesimo allo pseudonimo: «Il centro storico di Roma è quasi deserto. [...] Aduca Jovinelli non si muove da Campo de' Fiori. Puntuale, alle 8,37 del mattino, spalanca la finestra perché deve passare il cascherino del fornaio» (Betti 1979, 171-2).

I

Scansione: 11 10 14 [9+5] 10 9 12 11 12 13 [3+10] 12 [6+6] 14 [7+7] 12 4. Il primo verso è dedicato alla contestualizzazione delle coordinate esperienziali del soggetto scrivente, che presenta sé stesso nell'atto di essere accolto da un «cinema» personificato. L'intestazione di dedica permette di identificare il riferimento nel cinema pornografico romano dell'*Ambra Jovinelli*<sup>67</sup> (oggi convertito in teatro). Tramite la dislocazione dell'aggettivo «pomeridiano» nel secondo verso, il poeta crea una sovrapposizione referenziale tra gli elementi del «cinema» e del «ragazzo». Quest'ultimo è inquadrato in un'alternanza (A / B / A)<sup>68</sup> tra i due aggettivi, con cui vengono sottolineati il suo stato di inesperienza e il frangente temporale del *pomeriggio* in cui l'azione tematizzata si svolge. Guardando a C2D47 e C8D5, le coordinate di questa appaiono diversamente focalizzate – sia in funzione dell'apertura sull'elemento del «buio» (poi attenuato nella «penombra»), sia della connotazione del sé giovanile come «testimone». Lo scarto di quest'ultimo termine, in particolare, determina un significativo cambiamento dell'orientamento tematico della poesia: eliminata la categoria testimoniale, le circostanze descritte e le relative implicazioni identitarie ed esistenziali dell'io sono inquadrare in maniera non-mediata. Senza la schermatura garantita dall'osservazione funzionale al racconto, in altre parole, il «ragazzo» è collocato come parte attiva del contesto stesso – in cui interviene: non *da* «testimone», ma *con* il suo «pudore». Il ricordo del *cinema pomeridiano*, che viene rievocato al momento della composizione, è così spogliato della ragione morale-positiva della testimonianza. Per converso, assume i caratteri di un'esperienza picaresca rovesciata – come *imprinting* sessuale dell'io adolescente.

Nel v. 3, l'uso delle tessere espressive colloquiali «col» e «alla bisogna» veicola una tensione opposta a quella lirico-arcaizzante implicata dall'elisione vocalica nella locuzione «m[i] accogli» del primo verso, poi ripetuta nelle due occorrenze del v. 5 (rilevate, in C2D47 e C8D5, dalla posizione incipitaria, derivata separazione strofica poi scartata nella *princeps*). Il portato emotivo del «ragazzo» è qui descritto nei termini di un *bisogno* «dell'amore desolato» – dunque: come una pulsione *taciuta* (in metonimia: la «bisogna» è «taciturna» in vece del *soggetto taciturno* e *bisognoso*) e negativizzata dalle circostanze presenti. All'altezza del v. 4 è già possibile osservare un accumulo aggettivale, che implementa la sfumatura diegetica della strofa – orientandola come

**67** Nato come teatro di varietà nel 1909, la struttura inizia a ospitare spettacoli filmici di spogliarello e a luci rosse nella seconda metà degli anni Sessanta, quando: «Con il progressivo avanzare del tempo e la concorrenza di cinema prima e della televisione poi, l'Ambra Jovinelli ripiegò prima sulle sole proiezioni cinematografiche, poi sugli spettacoli di spogliarello seguiti da film erotici di gusto affine. Negli anni Settanta era diventato definitivamente un cinema a luci rosse» (*Storia*, 1970, consultabile in: <https://www.ambrajovinelli.org/storia/>). A fronte di un fallito tentativo di conversione della struttura da parte di Graziano Jovinelli, che «aveva, infatti, nel gennaio del 1978, rilanciato nel suo locale, dove si avvicinavano film di scadente qualità e spettacoli di spogliarello» (Acconciamesa 1979, 11) una diversa linea di intrattenimento, nel palazzo continua la messa in scena pornografica fino al 1982 – quando un incendio lo devasta e ne determina la chiusura, fino alla seconda metà degli anni novanta (cf. *Storia*, 1982 e 1996-2009).

**68** A come valore aggettivale; anche di seguito nel commento.

una vera e propria reminiscenza esperienziale (come si è visto: non *testimoniale*). Anche il v. 4, come il v. 2, presenta un posizionamento aggettivale secondo lo schema: A / B / A. Tra il v. 5 e il v. 6, inoltre, separata da *enjambement*, si registra la sequenza A / A / B. La prolessi di «cigolante» veicola ancora la sfumatura arcaizzante – a seguito, pure, della duplice ripetizione elisiva nel verso precedente. In quest'ultimo, il soggetto è ancora connotato come passivo rispetto all'azione del «cinema», che viene scandita sia in senso incorporeo (*accogliere*, in ripetizione del v. 1) sia fisico (*adagiare*).

L'elemento della «cigolante poltrona» conclude il primo periodo sintattico della strofa – a cui segue un secondo esteso fino al v. 13. Il v. 6 è simmetricamente separato dal punto fermo in due blocchi composti da due associazioni connotative. La spezzatura tra i due è rafforzata nella *princeps* dal punto fermo, che sostituisce i due punti impiegati in C2D47 e C8D5 (rispettivamente: introdotti da uno spazio vuoto, e accorpati come secondo norma grammaticale al termine di «poltrona»). Al riferimento al sedile del cinema segue una figurazione relativa all'ambiente circostante, presentato come «vuoto d'intorno» – semanticamente in linea con la *desolazione* implicata (già in punta) nel v. 4. Proseguendo nella sovrapposizione tra la descrizione ambientale e lo stato esperienziale ed esistenziale dell'Io, nel v. 7 i due piani convergono come «scenario» dei «teatrati lutti» del poeta. L'aggettivo – coniato da B. e mai più usato nella sua opera poetica – implica una stratificazione che coinvolge ancora l'ambiente circostante dell'*Ambra Jovinelli* come correlativo fisico della percezione soggettiva, di ordine funereo. Come già il «cinema», il «vuoto» stesso è personificato, in quanto in attesa di un paradossale *riempimento*.

Quest'ultimo aspetto introduce, nei vv. 9-13, un contesto allusivo-sessuale basato ancora sulla sovrapposizione di cui sopra – attestata anche nello slittamento dell'attribuzione di passività, dapprima riferita al «ragazzo» e poi trasferita al (suo) «vuoto», che risulta *tacito* (come già «la [sua] bisogna») e «servile». Il contesto descritto assume così delle sfumature oniriche, introdotte dall'associazione metaforica: «fasciato» di «complicità». Proseguendo nell'impiego aggettivale, gli elementi fisici delle «labbra» (nella forma arcaizzante «labbri» in C2D47 e C8D5) e delle «mani» sono accompagnate nei vv. 10-11 da due connotazioni disposte in maniera chiasmica. L'associazione è rafforzata dalla ripetizione anaforica della preposizione, che crea un contesto reiterativo funzionale alla specificazione su che cosa *riempia*, metaforicamente, il «vuoto». Nei testimoni, in linea con questa *ratio*, si osserva inoltre l'implemento dell'accumulo aggettivale relativo alle «mani», poi scartato e ridotto al singolo aggettivo funzionale alla creazione del chiasmo.

L'allusione al contesto dell'attività sessuale interna al cinema, infine, è resa esplicita nei due versi conclusivi della strofa, dove tramite la perifrasi «simmetrie d'emisferi» il poeta richiama all'elemento dei glutei – «rapidamente» *penetrati*. La dislocazione del lemma come unico elemento del v. 13 ne pone in rilievo la dimensione sessualizzata, attribuendo a quest'ultima un valore centrale sul piano tematico. È così fornita da B. una chiave di lettura per interpretare il metaforismo della strofa nella sua interezza – in anticipazione, inoltre, della tematizzazione dell'intero testo. Questo aspetto è già presente in C2D47 e C8D5, dove tuttavia il *fulmen in clausula* è formalizzato in maniera minormente esplicita. Ciò si deve alla cassatura del lemma «carni» nel manoscritto, e al posizionamento singolarizzante non di un lemma unico (come poi «penetrati»), ma di un intero verso, isolato tra la prima e la terza strofa. L'elemento centrale

di quest'ultimo è inoltre costituito dai «palpitanti adagi», e dunque da una locuzione metaforico-allusiva di natura più vaga e dalla sfumatura arcaizzante – poi cassata.

II

Scansione: 12 11 10 13 [5+8] 10 11 11 13 [8+5] 11 10 6 12 11 10 8 11 11. La strofa è aperta da una formulazione assertiva a proposito della categoria dell'«errore», che il poeta dichiara essere *inesistente* nell'*hic et nunc* delle circostanze esperite all'interno del cinema. Il lemma è rilevato dal posizionamento incipitario e dalla ripetizione nel verso successivo, in cui ritorna declinato al plurale («errori») e personificato («infelici»). Alla coincidenza si aggiunge quella del verbo *esistere* localizzata interamente nel v. 14 e separata da punto fermo: «esiste»: «esistono». Il contesto di risonanza così osservato appare depotenziato in C2D47 e C8D5, dove in vece del termine «errori» è impiegato «amori». Oltre a rafforzare la trama ripetitiva, nella *princeps*, la sostituzione interviene a smussare la sfumatura tradizionale-patetizzante implicata, al contrario, dalla pluralizzazione dell'*amore* (come secondo l'archetipo ariostesco,<sup>69</sup> poi leopardiano).<sup>70</sup> È comunque osservabile una tensione arcaizzante, veicolata dall'elisione vocalica in «s[i] affanna» e dall'avverbio «piamente»,<sup>71</sup> assente nelle lezioni precedenti alla *princeps*. Nell'ambito di tale tensione, ancora, si assiste alla personificazione del «destino» al pari degli «errori», a fronte di un brusco abbassamento di registro dettato nel v. 17 dall'espressione «lurido gabinetto» (in cui, pure, si registra una prolessi aggettivale).

La sovrapposizione tra i piani espressivi è proseguita con la citazione del «labirinto» e del «Minotauro», in chiaro richiamo alla narrazione mitologica. Gli elementi – topici – della tradizione culturale vengono impiegati in senso metaforico, e asserviti a un discorso allusivo. A partire dalla dichiarazione iniziale di *inesistenza dell'errore*, il poeta esprime infatti una prospettiva che de-negativizza i dati dell'orrore e dell'oscenità. Questi sono al centro della narrazione (onirica) su quanto esperito, e appaiono privi di una connotazione moralistica. All'interno del «gabinetto» sono infatti le *regole a condurre* al «Minotauro feroce». Si osserva così una stratificazione di significato a proposito dello spazio «lurido» (coincidente con il «qui» del v. 13) che assume una duplice valenza – parimenti metaforica ed empirico-effettiva. Il senso della sovrapposizione è restituito chiaramente dai vv. 20-1, in cui appare dichiarata la coesistenza (per *concessione*) dei «giorni preparati dalla morte» nella «vita fisiologica». Il dato esiziale è quindi introiettato dal poeta come parte integrante dell'accadere fenomenico soggettivo.

**69** Ariosto 1960, I, 1: «Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori».

**70** G. Leopardi, *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone nella «Repubblica»* in Leopardi 1993, 30: «cantor vago dell'arme e degli amori».

**71** Oltre alle diffuse attestazioni nel canone letterario in senso generale, l'avverbio assume una particolare rilevanza semantica in funzione della sua attestazione in area pre- e primocontemporaneità – cf. ad es.: U. Foscolo, *Le grazie* in Foscolo 1968, 121: «e a te il pensier: ché piamente a queste | Dee non favella»; S. Corazzini, *La chiesa venne riconsacrata...* in Corazzini 1999, 126: «biancheggiò davanti a Gesù | piamente la cotta del sagrestano morto».



Segue nei vv. 22-4 una descrizione di tale fenomeno, che coincide metaforicamente con un «coltello». Attraverso la formula *sineddotica* «uccidere il mio cuore» (l'organo della persona in vece della persona) è ribadita la sfumatura mortuaria dello stato esistenziale del soggetto scrivente *nel vivere*. È infatti impiegato l'avverbio «dove» (in posizione iniziale, in ripresa del v. 18) per ribadire il posizionamento deittico del discorso e contestualizzarne la dimensione in senso presente. L'*accoltellamento* accade infatti all'io nell'orizzonte della *vita* vissuta «prontamente» – dunque: nello specifico del frangente comportamentale sessualizzato esperito nel Cinema. La ripetizione nei vv. 24-5 della formula: 'due punti / sostantivo', già osservata tra i vv. 21-2, corrobora la trama ripetitiva già implicata dal nuovo impiego del lemma «labirinto». Questo risulta contestualizzato, come prima il «coltello», in una cornice esplicativa.

Nei vv. 25-7 viene approfondita la dimensione di significato annessa all'immagine metaforica della costruzione, che risulta priva di valenza salvifica. Il «labirinto», ancora personificato, non «conduce» infatti ad alcuna «salute del piacere e dell'eccesso»: non porta nessuna positività nel contesto lascivo (e scevro da giudizio morale) esperito. La sua stessa «fine» è localizzata nel «sesso» (citato in rima baciata), dunque nella pura dimensione empirica e fisiologica dell'atto consumato – non senza una sfumatura di oscenità – nel «lurido gabinetto».

Nel discorso poetico è così identificabile una nuova tensione declaratoria a proposito della concezione di B. dell'atto sessuale omogeneo. L'azzeramento del contenuto trascendente, veicolato dalla metafora, risulta infatti coerente con la prospettiva assunta in senso allargato in *Invettive e licenze* – in cui pure sono sistematicamente accostati al dato del sesso gli attributi di oscenità, libertà dal giudizio e radicazione identitaria. Nello specifico della strofa, l'impiego della figurazione classica risulta particolarmente aderente a tale prospettiva, in quanto rifunzionalizza il portato arcaico-tradizionale impiegandolo per veicolare una lettura culturalmente 'nuova', e priva di condanna, della fenomenologia omosessuale.

Il riferimento estetico alla classicità è poi ripreso in conclusione della strofa (vv. 28-30), dove si legge dei «ginnasi d'Atene» come «riflesso» di quanto accade nel presente – che consiste, infatti, in un «trapasso arcaico». La coincidenza tra il contesto attuale e quello atavico è stabilita dunque a livello della prassi comportamentale, contestualizzata in senso empirico e «senza senso» altro. Il «tempo» che «vola» non è così un tempo spiritualizzato, per quanto connotato dall'intromissione della morte. La maiuscola iniziale, impiegata inizialmente per descrivere la specificità del *vivere* soggettivo (connotata dall'avverbio «prontamente») nel v. 23, è infine espunta, in virtù dell'assenza stessa di significato.

### III

Scansione: 10 10 11 9 10. La strofa è aperta da una nuova contestualizzazione deittica, determinata dall'avverbio «qui» di seguito al verbo *urlare*, in posizione incipitaria. Al senso fisico del gesto è sovrapposta una sfumatura emotivo-esistenziale, attraverso cui è presentato lo stato del soggetto scrivente – intento nel gridare la propria «fame». Il sostantivo, allo stesso modo, presenta una stratificazione di significato in allusione alla sfera sessuale (in anticipazione di quanto dichiarato nel v. 35, in conclusione della strofa). L'isolamento del sintagma «un gesto» in posizione conclusiva, di seguito

a virgola, è inoltre ripreso nel v. 32 – concluso anch'esso da una componente prece-  
duta da interpunzione (allo stesso modo del primo verso della strofa precedente).

Con attitudine metadiscorsiva, la condizione esistenziale di *appetenza* è resa og-  
getto sia della dichiarazione poetica testuale ([io] «urlo»), sia dell'*urlo* stesso di B., che  
viene tematizzato dal testo. Le due sfere si trovano si trovano quindi a coincidere: il  
poeta dichiara la propria *fame sessuale* – dotando il discorso di una valenza identita-  
ria – attraverso il grido, a sua volta coincidente con quanto è fissato *soggettivamen-  
te* nella scrittura poetica, tramite l'adozione della prima persona. Questa dinamica  
è inoltre coerente con la contestualizzazione del v. 32, in cui il «gesto» sessuale a cui  
l'io tende è descritto (tramite *ripetizione*) come «quotidiano» – e dunque normaliz-  
zato come parte del «tempo» vissuto «prontamente».

L'*enjambement* tra i vv. 32-3 interviene a spezzare l'accostamento allitterativo:  
«cercato»: «ritrovato», che risulta così posizionato in senso diaforico. I due verbi pro-  
seguono la contestualizzazione del «gesto», attualizzandolo nella pratica prostitutiva.  
Questa è evocata dall'elemento delle «trecento lirette», nella cui citazione si registra  
un'eco dell'archetipo evangelico dei *trenta denari* – oltre a un richiamo tematico di  
area pasoliniana.<sup>72</sup> Il sostantivo è inoltre identificabile come una tessera *bellezziana*  
particolarmente connotata – in funzione, oltre che della sua particolarità, del suo po-  
sizionamento in punta del capoverso di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*.<sup>73</sup>

Il v. 34 è aperto e concluso da componenti aggettivali – riferite rispettivamente al-  
le «lirette» e alle *tasche* dei pantaloni. La connotazione di queste ultime come «spor-  
che» riprende un tema già osservato nella strofa precedente, con la citazione dello  
stato di *luridume* del gabinetto. La connessione è anche stabilita sul piano dell'im-  
piego retorico, a fronte della prosecuzione nell'uso del registro metaforico-allusivo  
e, nello specifico, personificante. I «palpeggiamenti» sono infatti personificati come  
«innamorati», determinando una chiara allusione alla sfera sessuale ed esplicitan-  
do la dimensione della *sporcizia* come frutto del «gesto» stesso. L'accostamento os-  
simorico tra il termine negativo dello *sporco* e quello dell'*innamoramento* risulta an-  
cora in linea con l'estetica (e con la prospettiva ideologica) del poeta nei confronti  
dell'attività omosessuale. Questa, liberata dal giudizio morale, risulta connotata da  
un'oscurità paradossalmente non-negativa, e viene connessa all'elemento topico-  
poetico dell'*amore*. L'espressione di quest'ultimo nei «palpeggiamenti», e dunque in  
un contesto sia linguistico sia estetico non tradizionale, ne contestualizza definitiva-  
mente la dimensione in senso *quotidiano*.

#### IV

Scansione: 15 [7+8] 15 [5+10] 11 9 9 12 11 10 11 10 12 11 11 11. La strofa è aperta da  
un'espressione di congedo nei confronti dell'«adolescenza». Le circostanze presen-  
ti determinano il distacco definitivo, da parte del soggetto, da quest'ultima – che

<sup>72</sup> Cf. P.P. Pasolini, *Una vita violenta* in Pasolini 1998, 1132-5. Rispetto all'ambiente della sala cinematografica, il riferimento pasoliniano è identificabile anche in *Sembra che m'abbandoni la follia* – in cui pure si registra la medesima contestualizzazione estetica.

<sup>73</sup> Cf. commento al testo.

viene accostata alla figurazione metaforica delle «catene». Sul modello de *L'innocenza*, la caduta delle illusioni del tempo giovanile è così connessa strettamente agli eventi del «cinema in penombra» come parte di una rivelazione identitaria negativa. La connotazione dei vincoli adolescenziali come «miserabili» implica una prima sfumatura doloristica, a cui segue l'associazione tra il termine della «speranza» e quello dell'«addio». All'esclamazione relativa al commiato segue una nuova contestualizzazione deittica («ora»), che rimarca la coesistenza – consequenziale – tra il fenomeno e la condizione di *livida certezza* soggettiva. La sfumatura arcaizzante identificabile nell'avverbio «lividamente» apre a una tensione solenne estesa fino al v. 40 tramite l'adozione della scansione sintattica anastrofica. All'innalzamento del tono retorico del discorso poetico contribuiscono anche l'assonanza «certa»: «presta» e la reiterazione allitterativa della vocale *a* nel v. 39. I versi riprendono inoltre la tematizzazione della *marchetta*, già osservata nella strofa precedente.

L'espressione «furtivo amore» consiste in un calco penniano dal capoverso di *Il mio amore è furtivo* (Penna 2017, 327). A differenza della sede originale, il tema amoroso è nuovamente accostato da B. alla sfera dell'oscenità sessuale (come si osserva nell'uso del verbo *piegare* nel v. 39), che risulta spogliata di connotazioni morali negative, in linea con la lezione pasoliniana. A livello tematico, la componente poetica penniana viene dunque disarticolata e rifunzionalizzata all'interno di un discorso focalizzato sull'incontro sessuale tra l'io scrivente – non più *adolescente* – e l'altro da sé, che «una mano presta». Nel v. 40, inoltre, segue ai due punti un'allusione alla pratica masturbatoria, figurativamente presentata come «strapazzo breve». La polarizzazione colloquiale del sostantivo è comune a quella del lemma «ragazzetto», nel v. 42. Prosegue così l'alternanza tra componenti discorsive arcaizzanti e solenni, e «basse». Ancora a proposito di quest'ultima sfera, è significativo notare la coesistenza nel v. 41 del dantesco «fracasso»<sup>74</sup> e della «poltrona». Tramite una personificazione dalla sfumatura animalizzante, l'elemento del mobiliario del cinema è connotato in punta di verso come «addomesticato». Di seguito all'*enjambement* che separa l'aggettivo dalla preposizione, si osserva un'anastrofe che ridefinisce l'ordine degli elementi non solo sul piano sintattico, ma anche logico, attribuendo agentività al «sudore» in vece del «ragazzetto».

Il v. 43 è interessato da una variante significativa, osservabile nel passaggio dalla lezione di NA16 a quella di IL71 e seguenti. Nella versione del testo pubblicata in rivista si legge infatti: «sognando di pisciare nel sesso». L'infinito, sostituito dai punti di sospensione, è fortemente connotato in senso gergale e implica una sfumatura di gravità figurativa che nella *princeps* risulta soppressa. Il fenomeno è particolarmente rilevante in quanto risponde agli stessi parametri adottati dal poeta quando, in vista della pubblicazione di IL91, interviene sul testo della raccolta.<sup>75</sup> Commentando la propria operazione correttoria, la definisce come un'«autocensura» direzionata «a versi che contengono una rabbia giovanile oggi [nel 1996] scomparsa», e che

<sup>74</sup> Cf. Inf IX 64-5: «E già venia su per le torbide onde | un fracasso d'un suon, pien di spavento,»; Pur. XIV 136-7: «Come da lei l'udir nostro ebbe triegua, | ed ecco l'altra con sì gran fracasso.»

<sup>75</sup> Cf. § 3.1 *Testo base*.

«risuonavano volgari».<sup>76</sup> L'intervento sul v. 43 risulta così in linea con la prospettiva che adotta – ancora – vent'anni dopo, e si presenta come un caso emblematico per intendere la forte coerenza del percorso autoriale e della concezione estetica e poetica di B.

Alla mediazione metaforica offerta precedentemente dal termine della «fame», è sostituita nel v. 43 quella del *sogno*, ancora utilizzato per alludere al desiderio sessuale. Questo è richiamato direttamente dalla citazione del «sesso ingordo», in cui si assiste a una nuova personificazione. Il posizionamento terminale dell'aggettivo è ripreso nel verso seguente, che termina con «docile» in risonanza tematica con «addomesticata» in punta del v. 41. Il contesto geometrico è arricchito dal posizionamento della virgola, sia nel v. 44 sia nel v. 45, di seguito a un sostantivo indicante l'identità altra con cui, nell'atto sessuale, il soggetto scrivente si rapporta. All'*ingordigia* sessuale del v. 43 è inoltre sostituita nel v. 45 l'*infamia* della «richiesta», con cui è espresso un nuovo rimando alla dialettica mercantile delle «lirette», adottata (*pasolinianamente*) nel cinema. Come già nel v. 39, nel v. 46 si assiste a un chiaro calco penniano («Io vivere vorrei addormentato | entro il dolce rumore della vita» [Penna 2017, 279]), che risulta impiegato in un contesto estetico radicalmente diverso dall'originale a proposito del grado di trivialità nella tematizzazione della relazionalità omosessuale. Alla sfera penniana, pure, è connesso il termine del *risveglio*.<sup>77</sup> Questo viene associato alla *crudeltà*, in linea con il concetto espresso all'inizio della strofa a proposito del distacco dal tempo iniziatico (e *incatenante* anch'esso) dell'età giovanile.

La «realtà» a cui l'io è chiamato nel momento presente, e dunque nella fase della sua esistenza che consegue a quella *adolescenziale*, è una realtà sessuale di cui il testo (e, in particolare, i vv. 47-9) descrive la fenomenologia. L'immagine della *vita vissuta* «prontamente» (v. 24) è circostanziata nello specifico gestuale dell'incontro erotico: assume nella quarta strofa i caratteri di una «mobile vita», il cui *movimento* (presentato tramite la ripetizione aggettivale-verbale) è interamente scandito dalla pulsione sessuale stessa. L'*hic et nunc* del cinema si presenta così come un contesto non solo esperienziale-empirico, ma ontologico in senso lato. A differenza della prospettiva di Penna, l'*addormentamento* è dunque per B. una possibilità negata dalla caduta delle illusioni adolescenziali, che proietta verso un *movimento* (l'unico possibile, per quanto risposta a una «richiesta infame») all'interno dei «calzoni di qualche ragazzo». Con l'espressione, che conclude la strofa, il poeta appiana la costruzione anastrofica del v. 42. È quindi ripristinato il grado di comprensibilità lineare, come a voler sottolineare la veridicità empirica del *movimento* della sua persona (evocata *sineddoticamente* dalla «vita») nel frangente della relazione sessuale.

V

Scansione: 11 10 11 10 11 12 13 [3+10] 4. La strofa è dedicata all'alterità plurale dei «ragazzi», prospetticamente inquadrati *all'esterno* del cinema tramite l'avverbio in posizione incipitaria: «Fuori». L'espressione colloquiale *andare in giro* è inframezzata

**76** MDB06 76.

**77** Cf. S. Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio* in Penna 2017, 9.

dall'aggettivo «lieti» che costituisce, al contrario, una tessera lessicale connotata in senso letterario-tradizionale. Il posizionamento del punto fermo in fine di verso, inoltre, polarizza l'osservazione in maniera assertiva – isolandola in un periodo a sé stante, a cui ne segue un secondo esteso fino alla conclusione della strofa. Il comportamento degli *altri* è così descritto da B. come una realtà certa, a fronte della prossimità del suo accadimento. Tale sfumatura è implicata dalla ripetizione della forma futura nei vv. 50-1: «andranno»: «scenderanno». Al contesto rimico generato dai due termini si aggiunge, ancora nel v. 51, quello determinato dal raddoppiamento della «a» prima di sostantivo e di verbo. Quest'ultimo è impiegato metaforicamente, come parte di un riferimento figurato a ciò che i *segreti* dei «ragazzi» generano. Nel posizionamento finale dei due punti (v. 52), seguiti da sostantivo nel verso successivo, si identifica la ripresa di una formula già impiegata in due casi nella seconda strofa:

- vv. 21-1 - «vita fisiologica:» / «coltello per»
- vv. 24-5 - «così prontamente:» / «labirinto che»

e in un caso nella quarta, priva di separazione di verso:

- v. 40 - «del povero: strapazzo breve,»

La «maschile presenza dell'inconscio» è dunque posta in una coincidenza di significato con i rispettivi «frutti» del «segreto». Il *focus* discorsivo è intendibile come un riferimento a quanto espresso all'inizio della strofa precedente, ossia al crollo delle illusioni della giovinezza a fronte di una consapevolezza nuova sul proprio stato esistenziale e identitario di persona omosessuale. La specificazione sulla *maschilità* centra infatti la prospettiva in senso monogenerico: viene così identificata la qualità *esclusiva* della proiezione del soggetto scrivente – che contrappone nei vv. 54-5 il frangente dei «ragazzi [maschi]» al «giorno femminile». Quest'ultimo è *sgominato* dall'«inconscio» maschile, la cui citazione fornisce una chiave di lettura per interpretare il senso di *segretezza* e profondità emotiva annessa alla figurazione metaforica del *raccolgimento dei frutti*.

La negativizzazione dell'orizzonte femminile (che costituisce un tema osservabile a più riprese nella terza sezione della raccolta) è estesa dal v. 55 al termine della strofa. L'*austerità* del «giorno» stesso è determinata da una condizione di autocoscienza – al pari di quella assunta dal soggetto nel contesto della sua 'formazione' nel cinema, ma dotata di una sfumatura nefasta. Quest'ultima è implicata, oltre che dall'elemento del «lucro» (v. 56), dall'espressione «pieno di morte» – che risulta particolarmente interessante a livello intertestuale. È infatti possibile inquadrarla come un calco da *Alla polvere della chiesa* di Emilio Praga, nel cui terzultimo verso si incontra già l'immagine: «[occhio] pieno di morte» (1969, 159). L'interesse è inoltre suscitato dall'identificazione di un secondo caso di coincidenza, localizzabile ancora nel frangente della prima contemporaneità poetica. Nella pascoliana *Foglie morte* si incontra infatti un ulteriore impiego della sequenza lessicale, con una variazione relativa al lemma «morte» che appare utilizzato in senso aggettivale: «pieno di morte [foglie]» (Pascoli 2002, 777).

Nello specifico della strofa, il dato esiziale è inquadrato contrastivamente e presentato come «da congedare». La dislocazione dell'avverbio come sola unità del v. 57 pone nuovamente in risalto la trama oppositiva 'maschile : femminile', specificando

la dimensione *virile* del *congedo* (necessario) nei confronti del «giorno femminile». Il posizionamento singolare del lemma nel verso finale della strofa, inoltre, risulta coincidente a quanto osservabile nel v. 13. Già in chiusura della prima strofa, è infatti posizionato il termine «penetrati» che esprime (come la tessera dantesca «virilmente»)<sup>78</sup> un richiamo allo specifico maschile del contesto relazionale omosessuale – a cui la quinta strofa è dedicata.

## VI

Scansione: 10 9 10 7 12 11 10 9 9 11 10 9 10 9 13 [7+6] 11 2 15 [11+4]. Il v. 58, in apertura, è dedicato a una nuova contestualizzazione dello stato esperienziale ed esistenziale dell'«Io», connotato come «assente» e figurato metaforicamente «con gli occhi bendati». Ai due elementi descrittivi è aggiunto un terzo in apertura del v. 59, ancora di ordine figurativo-metaforico e di genere animale: «sbandito uccello». L'aggettivo costituisce un *hapax* nell'opera poetica di B. e si presenta come una tessera lessicale arcaizzante di interesse in funzione della sua stratificazione. Attestata già in area petrarchesca<sup>79</sup> e todiana,<sup>80</sup> questa appare poi impiegata da Leopardi<sup>81</sup> e ripresa, in un numero esiguo di casi, da D'Annunzio.<sup>82</sup> A tali occorrenze (già di per sé rilevanti, perché coerenti alla rete intertestuale della raccolta) si aggiunge un dato relativo all'impiego del lemma da parte di Francesco De Sanctis in sede critico-letteraria. L'informazione è significativa in quanto, oltre ad arricchire l'ipotesi relativa all'orizzonte delle derivazioni lessicali di B., rivela come queste ultime si estendano non solo all'area letteraria (poetica e narrativa) e della comunicazione quotidiana, ma anche a quella della critica.

Relativamente al sostantivo «uccello» è possibile ipotizzare un'influenza tematica pasoliniana, in funzione della connessione tra l'identità volatile e l'elemento *notturno* già presente in *Poema per un verso di Shakespeare* (Pasolini 2009, 1161-2). La coincidenza acquista risalto in vista di un secondo punto di connessione tra un testo di *Invettive e licenze* e quello pasoliniano, osservabile in *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* su base lessicale – a proposito, ancora, dell'«uccello».<sup>83</sup> Nello specifico della strofa, l'animale si presenta come un *alter ego* creaturale della persona del poeta. In linea con l'immagine della *bendatura degli occhi*, questo si presenta «perso» nell'atto di un «inutile richiamo». Il tema dell'*urlare* la propria «fame», citato in

**78** Cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio* in Alighieri 2014, Trattato Primo, Captiolo I, 105-6: «E se nella presente opera [...] più virilmente si trattasse che nella *Vita Nova*, non intendo però a quella in parte alcuna derogare».

**79** Cf. ad es.: F. Petrarca, *Tornami a mente, anzi v'è dentro quella* in Petrarca 2008, 451: «Ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,».

**80** Cf. ad es.: I. da Todi, *O Amore muto* in Da Todi 2010, 33: «Tale amore à <e>sbandita da sé la ipocresia,».

**81** Sette occorrenze nel testo dello Zibaldone.

**82** Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Ditirambo I (Romae Frugiferae Dic.)* in D'Annunzio 2018, 139: «Ove le sferze sonanti, | le rèdine lunghe sbandite».

**83** Cf. commento al testo.

apertura della terza strofa, torna così citato in maniera degenerata: l'atto vocale-egressivo è spogliato di speranza, e risulta performato da un soggetto «assente». Il suo posizionamento in uno spazio altro (negativo: «nel freddo») risulta in linea con la distinzione tra il sé e l'alterità plurale già osservata nella strofa precedente, e rimarcata dalla contrapposizione dei due *incipit*: «Fuori i ragazzi andranno lieti in giro.» : «Io, con gli occhi bendati, assente,». Al contesto positivo esperito dagli *altri*, il poeta oppone una descrizione sofferenziale del sé.

La pressione arcaizzante implicata dall'aggettivo «sbandito» è proseguita dalla scansione sintattica anastrofica – già osservabile nella prolessi aggettivale del v. 61 e proseguita fino al v. 63. In quest'ultimo, in particolare, si osserva una forte tensione petrarchesca, derivata dall'uso sequenziale di quattro tessere liriche fortemente connotate. Alla stessa sfera estetica tradizionale appartiene l'immagine dell'*arrestare il cuore* nel verso successivo, che propone topicamente l'archetipo romantico di *amore e morte*. Il contesto discorsivo resta polarizzato in senso pesantemente negativo, in particolare, dalla specificazione sulla solitudine dell'io nel v. 62. Qui il poeta dichiara quanto la propria «storia» sia inaccessibile agli *altri*, ponendosi in una condizione di isolamento esistenziale (ancora in linea con quanto osservato a proposito del rapporto tra i due *incipit* strofici). Il verso costituisce inoltre un punto di interesse a fronte del rapporto con i tre versi conclusivi di *A Pier Paolo Pasolini*. In quest'ultima, alla dichiarazione sull'*ignoranza* del «corso della Storia» – con la *s* maiuscola – segue una specificazione sulla *coscienza* della propria interiorità come *bestiale*. Rapportando tale contesto a quello della strofa, emerge un punto di contatto a proposito della «storia», declinata in senso singolare e ancora al centro di una dichiarazione di inaccessibilità – non riflessiva, ma relativa all'*alterità* (non è il poeta a *non-conoscere* la storia, ma gli altri); questa, inoltre, è accompagnata da un riferimento all'animalità utilizzato come correlativo identitario al centro di una cornice doloristica (la «bestia» dantesca «latra»<sup>84</sup>: l'«uccello» dà un «inutile richiamo»).

La proiezione figurativa della «nebbia del fiume» è connotata in senso agentivo come responsabile dell'*arresto del cuore* del poeta, in presenza (metaforica) di un «sogno illuso». La dimensione onirico-salvifica di quest'ultimo, in linea con la quarta strofa, appare preclusa all'io *morente*, intento nel canto «inutile» e *solitario*. L'incomunicabilità tra lo stato esistenziale del soggetto scrivente e quello del «sogno illuso» è inoltre rimarcata dalla contrapposizione tra i lemmi «presente», in punta del v. 65, e «assente», nel v. 58. La diade corrobora la sfumatura doloristica, attribuendo il carattere di presenza all'illusione e non all'io – confinato, al contrario, in uno spazio «freddo» di assenza e incomunicabilità. Al «sogno» è inoltre associata la figura della divinità tramite similitudine e coincidenza rimica («presente»: «impaziente»). Nel v. 67 è nuovamente espresso un riferimento diretto alla sfera dell'omosessualità maschile, che inverte la polarizzazione di registro – «dall'alto al basso». Vengono quindi impiegati nuovamente i sostantivi «sesso» e «ragazzetto» (già presenti nei vv. 42-3) e, nel verso successivo, l'avverbio «qui», che implementa la serie di indicatori deittici. Nei vv. 68-75, il discorso torna infatti a focalizzarsi sull'*hic et nunc* esperienziale, sottintendendone la localizzazione interna al cinema.

84 Cf. commento al testo.

L'assenza del soggetto, in ripresa del v. 58, è nuovamente tematizzata come «lontananza infallibile». Il collegamento è suggerito dal posizionamento della locuzione in conclusione di verso, e dall'accompagnamento della virgola come già a seguito di «assente». A ciò si aggiunge il richiamo alla *cecità* nel v. 69, che pure mostra una connessione con l'immagine incipitaria degli «occhi bendati». Lo stato di «affanno» dell'io è tuttavia contestualizzato, in questo caso, nel frangente della relazionalità sessuale con i «ragazzi» – nuovamente in coincidenza dell'*incipit* della strofa precedente. L'espressione connotativa «che la pubertà infiora» risulta come un punto semantico di interesse, in considerazione di due aspetti. Il primo riguarda la connessione tra il sostantivo e quello dell'«adolescenza» in apertura della quarta strofa, che rimarca il contesto oppositivo tra il sé e il gruppo plurale dei «ragazzi» (dato l'«addio» del primo e il *fiorire* dei secondi); il secondo punto è relativo alla stratificazione arcaizzante del verbo, già dantesco<sup>85</sup> e ampiamente attestato nel canone letterario pre- e primocontemporaneo.<sup>86</sup> Alla stessa ragione estetica risponde l'espressione «volto amaro» nel verso successivo, che risemantizza l'archetipo petrarchesco del «viso amaro» della morte.<sup>87</sup>

La specificazione sullo stato di «misera» esistenziale reitera il senso di sofferenza del sé nel pieno della situazione sessualizzata, a cui B. esprime un riferimento diretto nei vv. 73-5. La *dilatazione del tempo*, esperita, avviene in coincidenza dell'atto erotico, che determina il disinteresse per il «film». Come già nel v. 13 e nel v. 57, quest'ultimo è rilevato dal posizionamento singolarizzante. L'avverbio «finalmente» (v. 72) veicola inoltre un ulteriore riferimento alla tensione soggettiva all'atto sessuale come situazione agognata – e, in definitiva, raggiunta. Posizionando nuovamente la congiunzione coordinante in apertura di verso, come nel v. 68, il poeta implica un'allusione al momento *finale* dell'orgasmo. Questo coincide metaforicamente con un'«impossibile» – che, ancora impiegando un tono genericamente arcaizzante, il poeta accompagna alla similitudine: «come fulmine precipita».

## VII

Scansione: 9 11 13 [9+4] 5 10 9 8 10 12 17 [6+11] 10 8 10 12 7 10. I primi quattro versi assumono il tono di una dichiarazione poetica. A fronte del sopraggiungere («ormai») della notte, si conclude l'orizzonte temporale «pomeridiano» in cui gli eventi esperiti si svolgono all'interno del cinema. La specificazione sulla terminalità del contesto contribuisce a connotare la dichiarazione in senso solenne. Allo stesso scopo si presta l'attribuzione alla figura del «poeta» (coincidente con l'io scrivente) di un carattere ieratico. Questo è infatti presentato nell'atto di *preferire* la «grande stella del tramonto della civiltà» al «falso abbraccio della modernità». Dunque: è contestualizzato nel

**85** Cf. ad es.: Par X 91-2: «Tu vuo' saper di quai piante s'infiora | questa ghirlanda che 'ntorno vagheggia»; XIV 13-14: «Diteli se la luce onde s'infiora | ostra sustanza, rimarrà con voi»; XXIII 71-2: «che tu non ti rivolgi al bel giardino | che sotto i raggi di Cristo s'infiora?».

**86** Cf. ad es.: G. Prati, *Il di men triste* in Prati 1916, 193: «né raffrettar del tuo dimàn l'acquisto, | cui non saputo la speranza infiora.»; Foscolo 1968, 136: «Tre vaghissime donne a cui le trecce | infiora di felici itale rose | giovinezza»; G. D'Annunzio, *L'Oleandro*, III in D'Annunzio 2018, 237: «O fior d'estate | prima rosa del lauro che s'infiora!».

**87** F. Petrarca, *Non pò far Morte il dolce viso amaro* in Petrarca 2008, 571.



*rifiuto* della propria integrazione sociale, in un tempo presente decadente (e *infido*), a fronte di una *preferenza* per la contemplazione del suo collasso. La dichiarazione è formulata adottando una modalità reiterativa, dettata dalla ripetizione della sequenza:

v.	Aggettivo	Sostantivo	Preposizione articolata [specificazione]	Sostantivo
77	falso	abbraccio	della	modernità
78	grande	stella	del	tramonto

Nel v. 79 è aggiunta una specificazione ulteriore a proposito della «civiltà» come oggetto *tramontante*. Il sostantivo è inoltre connesso a «modernità» (che, pure, viene posto in punta di verso) oltre che a livello di significato, dalla coincidenza rimica tronca. L'attenzione autoriale alla costruzione di un contesto ripetitivo-geometrico è inoltre testimoniata dalla scansione in blocchi sintattici di quattro versi. Il v. 81 apre infatti un secondo periodo esteso fino al v. 83 – e a seguire: vv. 84-7; vv. 88-91.

Il secondo blocco sintattico è dedicato all'immagine della «stella», connotata in apertura come «irsuta». L'associazione aggettivale-sostantivale si presenta come un calco dell'epigrafe (a firma di Marina Cvetaeva) posta da Elsa Morante al testo di *La serata a colono ne Il mondo salvato dai ragazzini*: «O stella irsuta che corri senza punto d'arrivo | da un terribile punto di partenza che non esiste.» (Morante 1968, 35). La derivazione è confermata dall'impiego del sintagma «in corsa», in ripresa del verbo *correre* della sede originale. A differenza di quest'ultima, in cui l'astro è inquadrato in un moto privo di esiti o punti terminali, il contesto tracciato da B. è quello di un «tramonto» (della «civiltà») prossimo: la «stella» è «quasi tramontata», e vicina all'annichilimento dettato dal non-rinnovarsi della sua *moltiplicazione* «in migliaia di stelle lontane». Il carattere definitivo del discorso poetico è inoltre corroborato dall'utilizzo della formula *non più* nel v. 82, a seguito di una ripetizione dell'avverbio «ormai», in punta del v. 81, in ripresa del verso incipitario della strofa. La successiva quartina sintattica è aperta dalla focalizzazione sull'elemento dell'«alba». Questa conclude una sequenza figurativa che interessa già gli incipit del primo e del secondo periodo (v. 76 e v. 80: «notte» > «stella»). Il momento albare appare così come ultimo tassello di uno svolgimento temporale-consequenziale, che si presenta come un *a parte* rispetto al resto del poemetto – dedicato al tempo «pomeridiano».

L'alterità della strofa è osservabile anche a fronte della connotazione riflessiva del sé come «poeta», e non più come «ragazzo» (come si è visto: distinto dal gruppo plurale degli altri «ragazzi» e confinato nella solitudine). Tale connotazione si differenzia inoltre sulla base della pluralizzazione del «gruppo» a cui il soggetto scrivente appartiene. Nel v. 85, B. si presenta infatti come uno degli *abitatori* «della notte» – non più, quindi, isolato. La comunanza ontologica e identitaria con il gruppo *notturno* è ancora stabilita sulla base di un presupposto doloristico, dichiarato nei vv. 86-7 come un'impossibilità di giungere ad *amare* la propria «decadenza». L'utilizzo del punto esclamativo nella *princeps*, a differenza della lezione di NA16, corrobora l'aspetto fatico ed esclamativo della dichiarazione – caricandola in senso enfatico. In considerazione di quanto dichiarato nei vv. 78-9, quest'ultima specificazione risulta connotata da un particolare grado di gravità: anche fronte del rifiuto dell'orizzonte sociale moderno, e della preferenza per un'osservazione *a latere* del suo tramonto, il poeta

esplicita l'irraggiungibilità dell'«amore» per tale condizione di «decadenza». Dunque: la prosecuzione del tormento. A fronte della «resurrezione» e della *pluralizzazione* offerta dal ritorno ciclico dell'«alba», l'io scrivente implica quindi una corrispondenza tra sé e quanto, invece, è prossimo a una *non-rinascita*: l'«irsuta stella», ancora in movimento, ma prossima alla fine.

Nel blocco sintattico finale, in cui prosegue l'utilizzo della tonalità espressiva solenne (osservabile nell'arco di tutto il segmento strofico), è ripresa la tematizzazione della relazionalità omosessuale. Questa viene inquadrata come risultato della *cancellazione* metaforica del «nome dell'amore» dal «Libro della vita», e mediata dalla figurazione dello *spetalamento* del sesso altrui. Il verbo «spetalare», in particolare, costituisce un punto di semantico di interesse, presentando una connessione con il solo altro caso in *Invettive e licenze* del lemma «spetalato» (in *Prendo il sonnifero immortale e lunare*),<sup>88</sup> e identificabile come un neologismo autoriale – privo di altre occorrenze nell'opera poetica.<sup>89</sup> L'utilizzo dell'avverbio «qui» nel v. 90 veicola una nuova contestualizzazione deittica, riferita in conclusione a 'un' *hic et nunc* non più coincidente con le coordinate spaziotemporali del *cinema pomeridiano* ma, più in generale, con lo stato esistenziale dell'io. Lo *spetalamento* in cui questo si «ritrova» intento, appare infatti come un contesto normalizzato, in quanto legato all'identità omosessuale stessa del soggetto scrivente.

Come già per il v. 43, i tre punti di sospensione che appaiono nella *princeps* sono il risultato dello scarto di un verbo particolarmente connotato in senso triviale ed esplicito: «succhiare». A questo proposito, si osserva come le intenzioni dell'autore restino coerenti nello smussare dei punti di maggiore tensione espressiva volgare. La sostituzione contribuisce inoltre alla messa in risalto dell'espressione inconsueta (sia dal punto di vista semantico, sia figurale) del v. 90, che prelude alla conclusione del testo isolando l'ultimo verso tramite una pausa sospensiva. Il v. 91, introdotto così in *crescendo*, inverte tuttavia la polarità solenne del discorso poetico. Il riferimento fraseologico alla «fine del mondo» implementa il versante colloquiale del soliloquio finale del poeta – il quale, come osservato, dota l'ultima strofa di un valore aspettuale distintivo, basato proprio sulla focalizzazione meta-discorsiva della versificazione. Il commento *notturno* (scandito dalle tre fasi) agli eventi del *pomeriggio* è infatti compiuto da una prospettiva altra: non più interna al fenomeno, esperito come «ragazzo», ma esterna, adottando lo sguardo del «poeta».

Questa distinzione motiva anche il tono allegorico assunto nella conclusione – e nei vv. 88-9 in particolare. L'utilizzo della maiuscola per il sostantivo «Libro» dota l'intera proiezione metaforica di una sfumatura mitografica: la dimensione della narrazione biografica (per quanto mediata dalle proiezioni immaginative e metaforiche), centrale all'interno del testo, viene trascesa. Il crescendo di solennità è tuttavia

**88** Cf. commento al testo.

**89** Se ne identificano ulteriori, invece, in sedi saggistico-critiche e narrative – Cf. Bellezza 1970d, 60: «Lui, il ragazzo bello come un fiore, così si pensava nel collegio, orrendamente spetalizzato, senza più il suo nettare.»; Bellezza 1981b, 15-16: «Il sesso era il punto finale del teorema, ma prima, come per una margherita mortuaria, bisognava spetalare tutto quello che era successo fra i due»; Bellezza 1981b, 106-7: «il punto, dicevo, è, e non voglio andare in nessun a capo, ma continuare imperterrito a spetalare questa margherita di orrore e di dolore».

---

ridimensionato dall'ultima unità di verso – che, contrariamente ai tre precedenti, assume di nuovo l'aspetto del discorso quotidiano. La stratificazione ironica presente nell'espressione, inoltre, ridimensiona la solennità dell'intera strofa, sminuendo sardonicamente l'importanza dell'atto sessuale che fonda, per converso, la riflessione identitaria del poeta nella sua interezza.

Il mare di soggettività sto perlustrando  
immemore di ogni altra dimensione.

Quello che il critico vuole non so dare. Solo  
oralità invettiva infedeltà

codarda petulanza. Eppure oltre il mio io 5  
sbudellato alquanto c'è già la resa incostante  
alla quotidianità. Soffrire umanamente

la retorica di tutti i normali giorni delle  
normali persone. Partire per un viaggio

consacrato a tutte le civili suggestioni: 10  
pensione per il poeta maledetto dalle sue  
oscuere maledizioni.

NA18 100 / IL71 103 / PDP75 83 / IL91 103 / P02 17 / PDP04 99 / TP 105 / PIC23 62

Documento: C8D36

Datazione: 1969 (NA18)

Dedica: A Sandro Penna (NA18)

2-3. dimensione. || Quello ] dimensione. | Quello 4-5. oralità invettiva infedeltà || co-  
darda ] >disimpegno< (*in interlinea*: «>egoismo< oralità») totale, invettiva, >diversi-  
tà< infedeltà, | codarda 7-8. quotidianità. Soffrire umanamente || la ] quotidianeità.  
Soffrire umanamente | la 9-10. persone. Partire per un viaggio || consacrato ] perso-  
ne, partire per un viaggio | consacrato 10-11. suggestioni: | pensione per ] suggestio-  
ni: pensione | per 11-12. dalle sue | oscure maledizioni ] dalle sue oscure | maledizioni.

Poesia di dodici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema 2 / 2 / 3 / 2 / 3. Scan-  
sione: 14 [9+5] 11 - 13 [12+2] 10 - 14 [7+7] 15 [11+5] 14 [7+7] - 15 [8+7] 14 [7+7] - 15 [8+7]  
16 [12+4] 8. Secondo la definizione di Princiotta: «testo-manifesto di *Invettive e licen-  
ze*» (2017, 112). Il v. 1, nella lettura di Mazzoni, è «il verso più famoso della raccolta»  
(2017, 6). L'espressione «mare di soggettività» riprende in maniera distorsiva il titolo  
del calviniano *Il mare di oggettività* (saggio pubblicato su «Il menabò di letteratura»  
nel 1960)<sup>90</sup> e assume un valore topico rispetto alle pratiche compositive della nuova  
generazione di poeti degli anni Settanta. Come sottolineato da Borio, il testo costi-  
tuisce infatti un momento «metapoetico che descrive il modo in cui la nuova poesia  
acquisisca i riferimenti culturali di un immaginario mutato e che fa luce sugli svilup-  
pi della scrittura degli anni Settanta» (2016, 150). Il valore emblematico del testo è

**90** Cf. commento a *Monumentale bric-a-brac, mia parte*.

dunque riferibile al contesto allargato dei ‘nuovi poeti’ – la cui prassi compositiva, come registrato da Princiotta, è tesa alla ricerca di una «via di rinnovamento della soggettività poetica» (2019, 93). A questo proposito, particolarmente utili risultano le analisi di Mazzoni e di Giovannuzzi, che approcciano la questione adottando una prospettiva comparativa. Il primo scrive:

La poesia di Bellezza [...] era compattamente egocentrica, come quella di Penna, e chiusa in un solo tema (il desiderio personale e il suo risvolto, l'angoscia); aveva la stessa predilezione di Pasolini per certe forme di ornatus (gli aggettivi letterari in posizione epitetica), usate per innalzare un discorso diaristico e trasformarlo in letteratura. Rispetto a Penna, Bellezza non ha un rapporto organico con la tradizione. Rispetto a Pasolini, non possiede né il senso della forma che Pasolini conserva fino a *La religione del mio tempo*, né la volontà di inserire il personaggio-che-dice-io in una totalità politica, sociale, antropologica. L'intero è uno sfondo, non una presenza reale: a Bellezza non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso. La sua poesia perlustra il mare della soggettività. (Mazzoni 2017, 6)

Nell'ambito dello studio sul contesto della poesia italiana anni Settanta di *Nello splendore della confusione*, Giovannuzzi sottolinea che

per Bellezza [...] il discorso si svolge tutto sul versante privato: l'azzeramento della storia non viene messo a tema come in De Angelis, ma la dialettica fra dimensione pubblica e poesia è risolta a completo svantaggio della prima. Lo stesso accade con Patrizia Cavalli e il contrasto è ancora evidente facendo reagire Bellezza con Pasolini: la contraddizione fra storia e corpo (estetico) è eliminata cancellando uno dei due poli, la storia. Il che consente a Bellezza di imbastire di nuovo un discorso prettamente lirico, anzi di proporre una esibizione persino spudorata dell'io, ridefinendo da zero i codici della poesia, come se la storia precedente non avesse lasciato traccia. Questo è il modo in cui si entra nella modernità degli anni Settanta. (Giovannuzzi 2021, 115-16)

I due termini comparativi impiegati da Mazzoni appartengono all'area delle figure di riferimento per B. all'altezza della formazione della sua poetica – dunque, dei suoi ‘maestri’. Il nome di Pasolini, in particolare (come rilevato anche da Giovannuzzi), è fondamentale per analizzare questo aspetto della lezione *bellezziana*, che appare condiviso da diversi dei poeti della sua generazione negli anni Settanta – tra cui, con le dovute differenze, Cavalli e De Angelis. Nell'accostamento con il poeta di Casarsa, la *reazione* permette di osservare lo scarto del fattore storico dalla poiesi testuale di B.,<sup>91</sup> che risulta completamente dimensionata nel «partire da se stesso» (Mazzoni 2017, 6) e nel «versante privato» (Giovannuzzi 2021, 115). Questo processo è definito nel v. 1 come un atto di *perlustrazione* dello spazio metaforico del «mare» dell'io – che risulta, per il poeta, l'unica dimensione esistenziale possibile. L'aggettivo

**91** Cf. *A Pier Paolo Pasolini*, vv. 9-10: «Ignoro il corso della Storia. So solo | la bestia che è in me e latra».

«immemore», in apertura del v. 2, esprime infatti un'incomunicabilità tra la sua persona e il frangente storico-sociale in cui essa è inserita. Il riferimento al dato memoriale si pone in linea con la conclusione di *A Pier Paolo Pasolini*, e riprende il tema (evidenziato da Giovannuzzi e Mazzoni) della soppressione del dato storico a fronte di una focalizzazione assoluta, nella composizione, sul sé. Con l'espressione «mare di soggettività» B. risemantizza così l'impiego calviniano del dato marino, originariamente utilizzato per descrivere uno stato di cose della letteratura contemporanea:

Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. (Calvino 1995, 52)

La dimensione metapoetica identificata da Borio nel testo trova così un riscontro di tipo dichiarativo: l'atto di *perlustrazione* del poeta costituisce un atto oppositivo nei confronti di una tendenza percepita dall'autore come generalizzata, e rispetto a cui si pone in assetto apertamente critico. Con la poesia, in altre parole, B. non intende negare la sussistenza, presso i suoi contemporanei, del modello – secondo la sua dialettica – *oggettiva*, ma collocarsi sul versante opposto in una ideale separazione dei percorsi poetici.

Il senso polemico della sua posizione è inoltre osservabile nel v. 3. Qui, in termini nuovamente assertivo-dichiarativi, appare citata la figura antagonista del «critico»: la collocazione di quest'ultimo in posizione *desiderante* costituisce un dato significativo, in quanto si inserisce in maniera organica nel tessuto tematico ed estetico di *Invettive e licenze*. L'opposizione tra un'identità desiderante e un oggetto del desiderio negato in maniera ineluttabile costituisce infatti una dialettica estremamente diffusa nel *corpus*, e generalmente impiegata per motivare e descrivere lo stato di dolore del soggetto scrivente. Allineando la figura del «critico» a tutto questo, B. mette in pratica – ancora metapoeticamente – quanto dichiarato nel v. 1: anche ciò che gli viene richiesto dall'esterno è percepito e tradotto nei termini della sua soggettività. La dialettica che instaura, come autore, con la controparte della critica collettiva, è da lui percepita negli stessi termini che regolano la sua esistenza privata – tormentata dall'impossibilità di riscatto del dolore e dall'inappagamento del desiderio. Ciò è suggerito anche da un indicatore testuale: la dinamica del *non dare* in risposta a un *volere* è già osservabile nei versi conclusivi di *Spiavi i sonni e le marchette, le stentelle lirette*, in cui si legge: «E poi volevi quello che non ti | davo». La coincidenza mostra un elevato grado di organicità macrotestuale, che interessa *Il mare di soggettività sto perlustrando* nella sua interezza. Un altro esempio, ancora nel v. 3, è costituito dall'avverbio «solo», posto di seguito al punto fermo e separato tramite *enjambement* dall'enumerazione oggettiva. Questo si presenta coincidente al «solo» utilizzato nel v. 9 di *A Pier Paolo Pasolini* – anch'esso in punta di verso, separato dal relativo oggetto e impiegato per identificare l'unica cosa nota al soggetto scrivente, a fronte della sua ignoranza «di ogni altra dimensione» o, nei termini di *A Pier Paolo Pasolini*, del «corso della storia».

Nel v. 4 il poeta presenta la combinazione (non mediata da connettivi) dei termini che consistono in quanto, paradossalmente, *può dare* al critico – disattendendone

implicitamente le richieste. I tre sostantivi sono accordati fonicamente all'alternanza rimica interna A / B / A, e preludono a un quarto dislocato all'inizio del verso successivo e associato a un aggettivo dispregiativo. Tutta la serie risulta polarizzata in senso negativo, la cui sfumatura risulta acuita dalla formula eccettuativa. Il «mare» interiore del soggetto appare così nei termini di uno stato di dolore e di infingardaggine. Il concetto della composizione poetica è mediato dai termini derogatori «codarda petulanza», a cui si aggiunge il sostantivo «oralità» che congiunge la suggestione poetico-verbale a un riferimento alla *fellatio* omosessuale. A questi si aggiungono l'«invettiva», in richiamo di una delle direttive estetiche, poetiche e tematiche di *Invettive e licenze*, e l'«infedeltà», tematizzata anch'essa in maniera diffusa nella raccolta.<sup>92</sup> Alla conclusione dell'enumerazione segue nella seconda strofa una nuova dichiarazione metapoetica relativa all'«io sbudellato alquanto» del poeta. Questo è già condizionato da una tensione alla «resa», dunque al tradimento (tema che richiama l'«infedeltà» del v. 4) della propria identità poetica a favore di un'integrazione nella sfera borghese – negativa – della «quotidianità». Rispetto alla propria presa di posizione, tramite ipallage (rafforzata dalla collocazione dei due termini interessati in punta dei vv. 5-6) il poeta si presenta come «incostante». La denuncia della propria ipocrisia, formulata in questi termini, prelude al tema della seconda parte del testo (vv. 7-12), dedicata a un autoritratto dalle tinte decadenti, come persona arresa a ciò che mortifica la propria identità di poeta – *pensionandola*.

Ancora a proposito del concetto di *lo sbudellato*, è utile richiamare la lettura di Borio, che dedica a esso ampio spazio nel secondo paragrafo del suo già citato approfondimento in «Studi novecenteschi». Nel saggio, la studiosa sottolinea:

La traccia principale da seguire nell'analisi della poesia è quella che delinea la fisionomia contemporanea dell'io, sviluppata attraverso alcune espressioni e termini chiave («mare di soggettività», «dimensione», «io sbudellato», «viaggio», «pensione»), suddivisi in due unità semantiche contrastive dall'*enjambement* «io | sbudellato» dei vv. 5-6, centro strutturale e semantico. Attraverso un richiamo alla tradizione del *dérèglement* di tutti i sensi, che a partire da Rimbaud ha costituito un modello di rappresentazione del viaggio dell'io nei luoghi dell'irrazionale e dell'inconscio, il «mare di soggettività» appare nei primi distici la nuova «dimensione» feconda per il soggetto. [...] Con l'*enjambement* dei versi centrali si ha una torsione di prospettiva, marcata anche dalla concentrazione allitterante sulla vocale chiusa o («Eppure oltre il mio io | sbudellato alquanto») rispetto alla frequenza delle vocali aperte *a* ed *e* nei primi versi. L'io «sbudellato» è, infatti, un campo aperto che ha perso ogni autorialità tradizionale. (Borio 2016, 151-2)

Nella presentazione dello stato dell'io come «sbudellato», così, confluiscono ragioni relative sia alla concezione teoretica della prassi compositiva, sia allo stato esistenziale ed esperienziale del poeta. La dichiarazione del «personaggio-che-dice-io» (Mazzone, 2017, 6) è formalizzata tenendo insieme il portato soggettivo «dell'irrazionale e dell'inconscio» (Borio 2016, 151) interiore e un'indicazione rispetto alla radicazione

**92** Cf. ad es.: *La vergogna del sesso sconclusionato; Se nelle belle notti di luna allarmavi; Se viene la guerra*.

di quest'ultimo nella poiesi del testo poetico. Si osserva inoltre una connessione immediata tra il concetto espresso e l'assetto formale: l'inserimento dell'*enjambement* tra sostantivo e aggettivo traduce a livello empirico-testuale il sentimento di frattura tematizzato. L'aggiunta di «alquanto», di seguito nel v. 6, riduce la *gravitas* dell'espressione, dimensionando lo *sventramento* metaforico in senso limitativo. Tra i due termini riferiti all'io si registra un'opposizione anche sul piano semantico: alla colloquialità del primo<sup>93</sup> corrisponde la letterarietà del secondo – che appare attestato (tra i molti esempi possibili) già in area dantesca<sup>94</sup> e boccaccesca.<sup>95</sup> Il nesso risulta di particolare interesse anche in funzione della sua citazione puntuale nel romanzo *Il carnefice*, in cui B. torna a impiegarlo riproducendone la sequenza associativa:

Tutti quelli che hanno parlato di sé, miei cari, sempre hanno dato una camuffata visione dei loro piani o intenti, anche nel rigore spietato del masochismo: sono stati pieni di riguardo, insomma, per il loro io sbudellato alquanto.<sup>96</sup>

Più in generale, è possibile registrare una centralità diffusa della questione dell'io *sbudellato* nelle opere successive a *Invettive e licenze* – come osservato da Donato Di Stasi, che gli attribuisce lo statuto di «oggetto poetico» principale per B.<sup>97</sup> A livello di occorrenze, si registra un impiego analogo del derivato participiale-aggettivale del verbo *sbudellare* in altri tre casi (il primo dei quali ancora in *Invettive e licenze*, nel quinto verso de *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*), a cui si aggiunge una singola occorrenza declinata in forma di participio presente.<sup>98</sup>

Nel v. 7 il poeta accosta i termini della «quotidianità» e della *sofferenza*, rimarcando così la connotazione negativa dell'orizzonte di vita borghese-quotidiano che costituisce, nella sua prospettiva, la mortificazione della vita 'poetica' – disattesa dalla sua persona in virtù della sua stessa *incostanza*. L'azione del «soffrire» è connotata dall'avverbio «umanamente», che conclude la strofa e corrobora la presentazione

**93** Oltre alla dimensione colloquiale del lemma, è possibile registrarne l'attestazione già nell'opera poetica Trilussa – e, dunque, la radicazione tradizionale come regionalismo romanolaziale. Cf. ad es.: Trilussa, *I sonetti* in Trilussa 2004, 620: «Ecco Viltòm che dopo avé sedotte | le serve gle sventrava l'intestini».

**94** Cf. ad es.: Inf IV 97: «Da ch'ebber ragionato insieme alquanto»; Pur. V 20: «Dissilo, alquanto del color consperso»; Par XXXIII 73 «ché, per tornare alquanto a mia memoria».

**95** Nel solo corpo testuale del *Decameron*, il lemma presenta oltre duecentoquaranta occorrenze.

**96** Bellezza 1973, 154. Il passaggio è citato anche da Borio nel saggio dedicato al testo, di seguito all'estratto già riportato (cf. Borio 2016, 152).

**97** Di Stasi 2006, 66: «Il suo oggetto poetico rimane nei libri successivi (*Morte segreta* del 1976, *Libro d'amore* del 1982, *Io* del 1983, *Serpente* del 1987, *Proclama sul fascino* del 1996), invariabilmente, l'io con le sue scissioni, le sue cupe lacerazioni, i suoi desideri gorgoglianti, i suoi insuperabili sensi di colpa».

**98** Cf. *Lo scomodo alibi dell'Indifferenza rapace*, v. 5: «sbudellati mitemente per l'eternità.»; *Mi sveglio di soprassalto la mattina in Morte segreta* (TP 147), v. 55: «sbudellanti ipotesi di immortalità nella sfera»; *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa in cento in Morte segreta*. (TP 156), v. 25: «viscere sbudellate. Mi faccio paura e compassione.»; *Regina di morte in Serpente* (TP 434), v. 17: «della tua sbudellata condotta».



del contesto della vita quotidiana come sofferenziale. Lo stesso si osserva in apertura della strofa successiva: a generare il dolore è la «retorica» borghese collettiva («di tutti»). La percezione di quest'ultima come onnipervasiva è testimoniata dalla ripetizione dei nessi aggettivo-sostantivi «normali giorni»: «normali persone», di nuovo in riferimento a uno stato di *normalità* come opposto a quello di *diversità* del poeta. Il v. 9 è concluso in maniera speculare al v. 7, in cui già si osservava il posizionamento di un infinito verbale dopo il punto fermo, a cui segue un segmento eptasilabico terminante in *enjambement* strofico. L'associazione negativizzante tra «soffrire» e «partire» è suggerita, oltre che dalla coincidenza, dalla specificazione nel v. 10 del «viaggio» come «consacrato a tutte le civili suggestioni». Oltre alla coincidenza con il «tutti» del v. 8, nella formula si si legge una sovrapposizione tra l'azione vacanziera e la dimensione civile – sinonimo, come si è detto, di «retorica» e *sofferenza*. I due punti, in conclusione di verso, indicano inoltre una sovrapposizione tra l'atto del viaggiare borghese e il *pensionamento* dell'io. Tramite l'espressione «poeta maledetto dalle sue oscure maledizioni», separata da *enjambement* e in risonanza con l'associazione ripetitiva «normali giorni delle normali persone», il poeta contestualizza il proprio autoritratto nel frangente negativo della *normalità*, come proiezione ancora una volta generata dal suo stato di «infedeltà» e *incostanza*.

Nella lezione di NA18, coincidente a quella della *princeps*, si registra un punto di interesse a proposito dell'intestazione di dedica, poi scartata nel passaggio a IL71 e seguenti: «A Sandro Penna». Oltre che in virtù della grande importanza del testo nell'orizzonte di *Invettive e licenze* e, più in generale, della poetica di B., la presenza della dedica è da considerarsi estremamente significativa per interpretare il dato del «viaggio» come un riferimento all'iconico testo di Penna *La vita... è ricordarsi di un risveglio*. Questa, che apre la prima raccolta dell'autore pubblicata nel 1939,<sup>99</sup> assume una particolare rilevanza nell'opera penniana in quanto comprende alcuni tra i τόποι compositivi fondamentali per la sua opera tutta: il rapporto tra l'io desiderante e un altro da sé maschile (eredità raccolta da B., come ampiamente registrato dalla critica), la rarefazione del contesto figurativo, la percezione malinconica di una solitudine impossibile da trascendere e l'approccio ispirativo alla prassi compositiva. In questo frangente, si osservano citati nel testo sia l'elemento del *viaggio*, implicato dalla localizzazione figurativa «in un treno all'alba» nel v. 2, che quello del mare, nel v. 10: «un mare tutto fresco di colore...».<sup>100</sup> La dedica rivela così un'ascendenza referenziale più stratificata rispetto al semplice richiamo calviniano di apertura, e permette di leggere la componente dichiarativo-metatestuale della poesia in diretto rapporto all'opera di uno dei «maestri» di B. all'altezza della composizione – la quale, inoltre, trova in NA18 una datazione inedita rispetto alla *princeps*, da cui il poeta scarta, oltre al nome di Penna, l'indicazione annuale. Entrambi i dati risultano assenti anche da C8D36, la cui lezione diverge dalla *princeps* all'altezza delle separazioni strofiche (come registrato in apparato).

**99** R. Deidier, *Note e notizie sui testi* in Penna 2017, 1015-17.

**100** Penna 2017, 9. A proposito del rapporto tra la composizione di B. e quella di Penna relativamente al dato del mare, si rimanda inoltre al commento a *Dio mi moriva sul mare*.

Un punto di interesse nell'autografo è identificabile nel processo di selezione dei lemmi del v. 4. La cassatura dell'originale «disimpegno totale» a favore di «oralità» si presenta in linea con la poetica in B., che si rapporta in maniera disarticolata rispetto alla partecipazione al discorso politico e sociale, senza tuttavia *disinteressarsene* e senza accedere a uno stato di distacco assoluto<sup>101</sup> – come, invece, Sandro Penna. La cassatura di «diversità», al contrario, si pone in controtendenza rispetto alla poetica di B., che dota il lemma di un'importanza particolare. L'assenza del sostantivo dalla versione definitiva esclude inoltre un termine dalla dialettica «normalità»: «diversità», esplicita in C8D36 e presente come sola corrente sottotestuale in NA18 e seguenti. La dislocazione nel v. 11 di «pensione», originariamente posizionata in punta del v. 10 di seguito a «suggerioni:», permette la messa in rilievo di quest'ultimo termine in risonanza con il «maledizioni» conclusivo. L'accostamento all'aggettivo «oscuire» (dislocato anch'esso, dal v. 11 al v. 12) contribuisce all'integrazione del termine nel discorso, eliminando l'effetto di rottura originariamente assunto dall'isolamento come *fulmen in clausula*.

Contestualizzando il testo nella produzione generale di B., come si è detto, esso assume un valore archetipico e risulta come un momento – convenzionalmente – fondativo rispetto a molte delle istanze poetiche ed estetiche reiterate dall'autore nei decenni successivi. Si tratta, inoltre, di uno dei punti di *Invettive e licenze* in cui l'ascendenza leopardiana risulta maggiormente chiara. Come sottolineato da Franco Fortini, nell'analisi critica sul recanatese è infatti necessario evitare di

fingere che in Leopardi l'operare poetico non abbia ad un alto grado una funzione gratificante ed eudemonica, non si faccia, almeno in parte, oggetto di se stesso, poesia della poesia; non si può insomma omettere dal «pensiero» leopardiano l'enorme gioia dell'avventura formale, ossia quella contraddizione che la storia della critica leopardiana ha tanto variamente intonato.<sup>102</sup>

L'invito di Fortini, che sottolinea la necessità di «strappare definitivamente Leopardi all'estetismo di ieri», è motivato da una sua lettura della figura del poeta come uno «fra i primi grandi interpreti poetici europei d'una dissociazione tragica fra “poesia” e “verità”». <sup>103</sup> In altre parole, nella sua esperienza si localizza un punto di fondazione della contemporaneità, come momento storico in cui la poesia reca in sé un'avvenuta dissociazione tra il dato dell'assoluto – in termini crociani, della «verità» – e quello empirico della materia testuale. L'approccio di Leopardi nel rendersi «oggetto di se stesso, poesia della poesia» è ereditato da B. come direttiva teorica e poetica. Ne *Il mare di soggettività sto perlustrando* è evidente quanto la collocazione totale dell'atto di scrittura entro gli argini chiusi della soggettività (che ripara dall'antagonismo del «critico» e dalla sua *volontà* inquisitoria) sia per il poeta un'azione tesa a portare alle estreme conseguenze l'istanza – originaria – di soggettivizzazione

**101** La questione è affrontata più approfonditamente nel commento ad *Alla rivoluzione* – a cui si rimanda.

**102** F. Fortini, *Il passaggio della gioia* in Fortini 1969, 252-3.

**103** Fortini 1969, 253.

---

leopardiana. La lezione del recanatese, in altre parole, si pone in questo senso come un momento fondamentale per la formazione della poetica di B., e risponde a pieno titolo alla definizione pasoliniana di frammento del «mondo vecchio che [Bellezza], accecato dal suo dolore e dalla sua mancanza di libertà, non ha potuto o voluto o osato riconoscere come vecchio».<sup>104</sup>

---

**104** P.P. Pasolini, Risvolto di copertina in IL71.

## A Braibanti uscito di prigione

L'antica poesia si chiamò lingua degli dei,  
la mia, modesta, aspetta il mattino di domani  
dell'incertezza per sapere la sua presenza, il suo  
peso innocente di patire ideologicamente.

E non è eletta, non siamo eletti ma semplici  
inetti visitati dalla rabbia, noi poeti. 5

Tu a che razza appartieni? Ora che la fama  
ti ha baciato, la nostra amicizia s'è smarrita  
dietro le maschere del successo, e io  
candidamente ti guardo massacrato  
dai due anni di prigionia a meditare 10

sul plagio, e credo che non mi riconoscerai  
più.

NA16 152 / IL71, IL91 104 / TP 106;

NA16 1. dei, | ] Dèi | 11-12. Meditare || sul ] meditare | sul

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 5 / 2. Scansione: 15 [11+4] 16 [8+8] 16 [9+7] 16 [9+7] - 14 [10+4] 15 [11+4] - 13 [7+6] 14 [4+10] 12 12 14 [9+5] - 14 [5+9] 1. Si tratta del secondo testo dedicato a Braibanti su *Nuovi Argomenti*, preceduto da *Se viene la guerra* in NA14 (poi spogliata dell'intestazione in IL71 e seguenti).

Rapportando i dati cronologici della vicenda giudiziaria a quelli relativi alle pubblicazioni in rivista e tratti dagli autografi, è possibile articolare una riflessione utile all'analisi di *A Braibanti uscito di prigione*. L'intellettuale «è in carcere dal 5 dicembre 1967» (Guidi 1969, 8). Il 14 luglio 1968 viene condannato per il reato di plagio (Albano, De Robert 2019, 45). Stando alla datazione presente in C8D10, il 24 marzo 1969 B. compone *Se viene la guerra* (dove integra una coppia di versi già datati 1968 in C6D4F4), che poi gli dedica in NA14 – dunque: nel mese di giugno dello stesso anno. Ancora nel 1969, il 5 dicembre, Braibanti viene rilasciato (Ghirotti 1969, 9). Nello stesso mese appare *A Braibanti uscito di prigione* in NA16. Alla sequenza così ricostruita è da aggiungersi un dato ulteriore: in C8D23 appare una lezione manoscritta di *Insieme a Elsa e Aldo*,<sup>105</sup> non inserita in *Invettive e licenze*, datata 1970. Il riferimento a Brai-

**105** Una parziale ricostruzione della trafila del testo è già offerta da Deidier nella *Nota all'edizione* di TP (XXXI): «Un nemico della poesia e *Insieme a Elsa e Aldo* appartengono a una serie che l'autore aveva dapprima escluso dalle raccolte canoniche fino ad allora congedate e pubblicato a parte nella plaquette *Colosseo*, confluita in *Colosseo. Apologia di teatro* [...]. *Insieme a Elsa e Aldo* è stato successivamente inserita nella plaquette *Donna di Paradiso*».

banti e Morante è reso incontrovertibile dall'aggiunta di due note, ai piedi del testo, in cui B. specifica rispettivamente: «[Elsa] Morante» e «[Aldo] Braibanti». Il fatto significativo è tuttavia costituito dalla data: se infatti si considera che *A Braibanti uscito di prigione* tematizza un momento di sostanziale lontananza tra quest'ultimo e B., e che invece *Insieme a Elsa e Aldo* ritrae un contesto affettivo nuovamente condiviso e positivamente partecipato, la scelta di inserire nella raccolta solo la prima delle due poesie acquista una particolare rilevanza. Risulta infatti interessante che B. abbia optato per l'inclusione in *Invettive e licenze* del testo polarizzato negativamente, e recante un quadro deteriore dei rapporti con Braibanti, a fronte dell'aver composto (un anno dopo questo) una seconda poesia a lui dedicata, nella quale viene restituita un'immagine, al contrario, positiva.

Tenendo conto della variante registrata nel passaggio da C6D4F4 a NA14 a proposito del penultimo verso di *Se viene la guerra*, quella che interessa il v. 1 di *A Braibanti uscito di prigione* nel passaggio da NA16 a IL71 e seguenti suscita un particolare interesse. I due processi correttori si mostrano infatti opposti. Nel primo caso, l'autografo presenta il lemma «dio» con la minuscola iniziale – tradotta in maiuscola nella prima versione a stampa (poi conservata in IL71 e seguenti). Al contrario, nel secondo caso, la prima lezione del testo presenta l'impiego della maiuscola e l'accentazione della vocale e («Dèi»): entrambe vengono scartate in IL71 e seguenti, in favore della forma piana «dei». I risultati finali di entrambi i processi risultano in linea – e, dunque, organici – al contesto allargato di *Invettive e licenze*. Nella raccolta, tutte le nove occorrenze della parola «Dio» presentano infatti la maiuscola iniziale;<sup>106</sup> allo stesso modo, le due occorrenze del termine «dei» sono accomunate dalla minuscola – e prive di accentazione.<sup>107</sup>

La prima e la seconda strofa del testo coincidono con due rispettivi periodi – a differenza della terza e della quarta, connesse da una struttura sintattica unica. I primi due versi sono polarizzati dall'opposizione: «l'antica poesia» (v. 1): «la mia [poesia]» (v. 2). Il rapporto di alterità tra i due termini veicola una presentazione dell'atto scrittoriale dello stesso del poeta – che, con attitudine metapoetica, definisce la propria composizione come «modesta». Utilizzando il termine «poesia», genera inoltre nel v. 2 un'ambiguità di significato, in cui si sovrappongono il riferimento alla *poesia come genere* (già localizzato nel v. 1) e alla *poesia come testo concluso* (v. 2). La personificazione della *propria* [poesia], ritratta come *aspettante*, ne suggerisce comunque la singolarizzazione, a fronte invece dell'indicazione di pluralità insita nella connotazione: «antica poesia» – che afferisce a un orizzonte generico e allargato. La definizione di quest'ultima come «lingua degli dei», e quindi la sua connotazione trascendente, si pone nuovamente in contrasto con la caratterizzazione della *poesia del poeta*, che appare dimensionata da fattori antropomorfizzanti di «incertezza» e *innocenza*.

**106** Cf. *Infante di una infanzia un po' cresciuta*, v. 29: «“Dio del sesso rotto a tutti i corpi”»; *Dio mi moriva sul mare*; *Dormivi o eri sveglia quando materna*, v. 10: «Non resta un Dio di quell'amore»; *La sapevi lunga. Imposte*, v. 10: «e io ti dicevo che eri «Dio»».; *A Pier Paolo Pasolini*, v. 8: «Dio! Non attendo che la morte.»; *Se viene la guerra*, v. 21: «a te, che, Dio non voglia!»,; *All'Ambra Jovinelli*, v. 66: «come Dio ovunque impaziente»; *Prendo il sonnifero immortale e lunare*, v. 10: «O mio spetalato fiore! O Dio»; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato.*, v. 2: «Sono innocente dinanzi a Dio. Se».

**107** Cf. *Le pazienti fami dei giovani diversi*, v. 10: «per sentirsi in regola con gli dei».

La sfumatura criptica assunta dal discorso poetico nel v. 3, inoltre, concorre alla presentazione della [poesia] *del poeta* come immersa in una condizione di aleatorietà. Al contrario, il v. 4 introduce un elemento di chiaro richiamo alla situazione esperita dal dedicatario *uscito di prigione*, che consiste in un *patimento ideologico* a fronte di un (ossimorico) «peso innocente».

Nel verso successivo, il poeta prosegue nel connettere la riflessione sulla poesia a quella sulla persona, tramite il raffronto di entrambi i termini al concetto dell'*elezione* («non è»: «non siamo»). Oltre a implementare la sfumatura retorica del discorso, il posizionamento dell'espressione «noi poeti» in punta del v. 6 pone inoltre in risalto la misura condivisa di quella che B. dichiara essere la propria condizione esistenziale di «[poeta] inetto visitato dalla rabbia». Tale prospettiva determina un'ulteriore contrapposizione rispetto alla dimensione divinizzata della poesia «antica» – al contrario, connotata nel presente da attributi di natura più prosaica. Nel primo segmento del testo, B. formula così una serie di considerazioni di ordine teorico, che fissano il retroterra concettuale con cui la situazione di Braibanti (tematizzata nelle due strofe successive) viene posta in relazione. L'argomento principale del testo non è dunque la prigionia dell'amico intellettuale, ma la sua condizione poetico-identitaria (e, più in generale, esperienziale) successiva alla scarcerazione.

Nel v. 7 B. si rivolge direttamente alla sua persona, domandandogli del suo posizionamento rispetto agli orizzonti esistenziali tracciati nei vv. 1-6 («poesia antica» e «[poesia] non eletta»), tramite l'impiego della metafora animale. Segue una contestualizzazione deittica della domanda veicolata dall'avverbio «ora», che colloca il discorso nell'orizzonte del presente – ancora in linea con la specificazione temporale dell'intestazione. Al riferimento all'essere «visitati dalla rabbia» del v. 6, corrisponde nei vv. 7-8 l'essere *baciati* dalla «fama». Laddove il primo è formulato in termini plurali, il secondo è invece focalizzato sulla sola persona di Braibanti, ed è presentato da B. come ragione che determina il distacco e lo *smarrimento* dell'«amicizia». Il v. 9 corrobora la valutazione, specificando – metaforicamente – l'intervento negativo delle «maschere del successo» come fattore responsabile della rottura. La persona di Braibanti, al momento della liberazione, è infatti al centro dell'attenzione collettiva suscitata dalla vicenda giudiziaria. Le ragioni che determinano il distacco, e la conseguente sofferenza di B., sono così ascrivibili a un orizzonte di verosimiglianza biografica. Nel testo, in altre parole, il poeta tratta di una dinamica presentata al lettore in chiave realistica. Allo stesso scopo contribuisce il riferimento alla condizione esperienziale di Braibanti nei vv. 10-12. Oltre alla citazione dell'elemento del «plagio», il richiamo ai «due anni di prigionia» stabilisce delle coordinate tematiche precise, *entro cui* prendono posto la valutazione sullo stato «massacrato» dell'intellettuale e quello, esperito da B., di persona tradita – che osserva «candidamente». Il contesto di verosimiglianza è così posto a servizio di quella che il poeta intende presentare come una narrazione di stampo diaristico.

L'introduzione della separazione strofica tra i vv. 11-12 nel passaggio da NA16 a IL71 e seguenti posiziona ulteriormente in risalto la dimensione di 'attendibilità' della dichiarazione finale. Nella *princeps*, l'isolamento di quest'ultima contribuisce infatti a porne in rilievo la sfumatura di immediatezza – a cui si aggiunge l'impiego della forma «credo che», mimetica di una comunicazione reale. Nella costruzione del testo, si osserva così l'attenzione da parte dell'autore all'abbattimento di una quarta

---

parete, e quindi alla presentazione del discorso come allineato alla verità biografica della propria esperienza emotiva. La polarizzazione di quest'ultima in senso sofferenziale afferisce all'archetipo maledettistico, che riguarda l'identità del poeta come persona in preda a uno stato di dolore privo di riscatto possibile. Si osserva, a questo proposito, la dislocazione del lemma «più» come verso a sé stante (v. 13), che introduce un senso di irrimediabilità tragica nella separazione tra B. e Braibanti – contraddetta, come testimoniato da C8D23, dalla prosecuzione dei loro rapporti affettivi.

