

**VI**



Smussa le tue femminine parti, angoscia,  
 lascia la bella età che si consumi  
 nel suo tenace portare novità  
 che nessuno s'accorge, nessuno canta.

Morta è la poesia. E quietamente  
 mi assale il desiderio di morire  
 e certa è la fine, certa la distanza  
 che da tutti mi separa, in questa  
 alba mattina e alla finestra della

nuova casa, col nuovo amante  
 che non pretende commenti, false  
 carte per credere all'agio  
 e al disamore.

NA18 101 / IL71, IL91 107 / P02 21 / TP 109

Documento: C2D19

Dal v. 5 *ad finem*, il testo presenta una divergenza sostanziale rispetto alla *princeps* come di seguito:

Morta è la poesia. Ogni speranza  
 s'affanna d'(*sovrascritto: «i»*) esistere. Quietamente  
 m'(*sovrascritto: «i»*) assale il desiderio di morire  
 e certa è la fine, certa la distanza  
 che da >te< (*in interlinea: «tutti»*) mi separa, in questo  
 mattutino d'albe (*sovrascritto: «a»*), semifredde (*sovrascritto: «a»*),  
 alla finestra della nuova casa, col  
 nuovo amante che non pretende  
 commenti, carte (*ms di seguito: «false»*)  
 per >credere< all'agio dell'amore.

Le aggiunte in interlinea e le cassature sono manoscritte a penna su testo dattiloscritto. Tra i vv. 8-9 e i vv. 12-13 appaiono due trattini (in interlinea, in corrispondenza delle estremità sinistre delle rispettive righe) atti a indicare separazioni strofiche – divergenti da quelle della *princeps*. Alla vocale finale del lemma «credere», cassato nell'ultimo verso, è sovrapposto un trattino verticale obliquo.

1. tue femminine parti, angoscia, | ] tue >parti< femminine, (*in interlinea: «parti»*) an-  
 goscia, 3. suo tenace portare ] suo pesto portare

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 5 / 4. Scansione:  
 12 11 11 12 - 11 11 12 [6+6] 10 11 9 10 8 5. Nella prima quartina il poeta interpella la

propria «angoscia», richiedendole di *smussare* le sue «femminine parti». La preghiera carica implicitamente queste ultime di un valore negativo: a esse è attribuita la responsabilità del tormento esperito, dal momento che l'atto di supplica è rivolto al loro appianamento. La cassatura presente in C2D19 mostra come la prolessi aggettivale nel verso sia il risultato di un'intenzione autoriale tesa a polarizzare il discorso poetico in senso arcaizzante. Alla originale formalizzazione sintattica piana, B. oppone nella *princeps* una versione dalla maggiore tendenza lirico-tradizionale, anticipando il posizionamento di un aggettivo già connotato come arcaizzante e attestato in area dantesca<sup>1</sup> e leopardiana.<sup>2</sup> La derivazione da quest'ultima appare come la più probabile, in funzione di una ulteriore ripresa nel v. 2 dove «la bella età» appare richiamare all'«età più bella» de *Il sabato del villaggio* (Leopardi 1993, 203). Con quest'ultimo, il testo di *Smussa le tue femminine parti, angoscia*, condivide inoltre il tema del *consumarsi* della giovinezza – declinato da B. in chiave di irredimibilità e disperazione. All'osservazione leopardiana sullo «stato soave» è infatti sostituita, nella poesia, la reiterazione di una presa di coscienza relativa all'esaurimento di alternative di riscatto dal dolore, e alla *certezza* dello stato di solitudine e pena. Il rapporto con il *canto* è inoltre suggerito, a livello testuale, dalla comunanza nel riferimento al contesto temporale dell'«alba», rispettivamente nel v. 9 e nel v. 37 («Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.» [Leopardi 1993, 204]), e dall'impiego della forma «canta» in posizione rilevata dalla conclusione strofica.

Nel v. 2 è osservabile una seconda dislocazione sintattica: il «che» è collocato anastroficamente di seguito alla «bella età», a cui si riferisce come elemento prossimo al *consumarsi* nel «portare novità». Il senso positivo di rinnovamento implicato da quest'ultima espressione è infatti annullato dalla specificazione sul suo progressivo esaurimento, corroborata sillogisticamente dal posizionamento di entrambi gli elementi («si consumi»: «portare novità») in punta di versi conseguenti. La doppia ripetizione di «nessuno» nel v. 4 contribuisce alla connotazione negativa del discorso, e anticipa il tema della solitudine del singolo, ripreso nei vv. 7-8. L'elisione della vocale nella forma «s[i] accorge» costituisce un punto di interesse, suscitato dalla lettura della lezione di C2D19 che mostra come B. dedichi un'attenzione specifica al dispositivo di caudata vocalica. La soppressione risulta infatti annullata nel v. 6 e nel v. 7 dall'intervento manoscritto, ed è arbitrariamente mantenuta nel v. 10. La registrazione del processo correttorio è inoltre rilevante, ancora, in funzione della connessione con il testo leopardiano: nel verso precedente a quello contenente la citazione (condivisa) del termine dell'«alba», si osserva infatti un doppio impiego del dispositivo elisivo (ripetuto in duplice unità come anche il «nessuno» del v. 4): «e s'affretta, e s'adopra» (Leopardi 1993, 204).

Il v. 5 è aperto da un riferimento interno all'opera di B. L'espressione assertiva «morta è la poesia» richiama infatti al titolo della silloge da lui pubblicata sul nr. 15

**1** Inf IX 38-9: «tre furie infernal di sangue tinte, | che membra femminine avieno e atto,»

**2** Cf. ad es.: Zib. 1785 [vol. 1, 231]: «Questa stessissima distinzione si dee fare nell'effetto che produce sull'uomo la beltà umana o femminina»; G. Leopardi, *Lettera a Carlo Leopardi*, 6 dicembre 1822 in Leopardi 1998, 580: «Trattando, è così difficile il fermare una donna in Roma come a Recanati, anzi molto più, a cagione dell'eccessiva frivolezza e dissipatezza di queste bestie femminine, che oltre di ciò non ispirano un interesse al mondo, sono piene d'ipocrisia».

(1969) di *Nuovi Argomenti: La morta poesia, La memoria. Al Circo Massimo*. Questa precede di un anno l'uscita, sullo stesso periodico, di *Licenze*, che comprende la prima lezione a stampa di *Smussa le tue femminine parti, angoscia*, priva di varianti rispetto alla *princeps*. Guardando alla silloge, in cui la tematizzazione della morte si presenta come un fenomeno compositivo significativo,<sup>3</sup> è inoltre possibile identificare un punto di interesse nel poemetto *Al Circo Massimo* la cui seconda strofa recita:

Ti cerco per non trovarti. L'amore vuole gli atti  
insulsi, le ricerche che non approdano a nulla :  
condizione leopardiana, ma senza la poesia  
di Leopardi.<sup>4</sup>

La coincidenza tra l'*incipit* del v. 5 e il titolo della silloge di NA15 suggerisce la presenza di un contesto di comune afferenza ispirativa, che trova riscontro nella declinazione estremamente organica delle forme compositive (a livello tematico, stilistico, di registro lessicale e, più in generale, estetico). La dichiarazione parimenti esistenziale e poetica sul retroterra leopardiano presente in *Al Circo Massimo* (poi espunta dalle lezioni successive)<sup>5</sup> assume, in questo contesto, grande rilevanza, perché permette di leggere i punti di contatto tra le composizioni di B. e quelle del recanatese nell'ottica di un'afferenza diretta, e non solo di una convergenza interdiscorsiva o meramente citazionale. La questione trova un ulteriore riscontro nel v. 6, che costituisce un calco dal v. 31 della leopardiana *Amore e morte*: «mi assale il desiderio di morire»: «Un desiderio di morir si sente:» (Leopardi 1993, 220).

La seconda strofa è focalizzata sulla descrizione dello stato percettivo del soggetto scrivente nel momento presente. Tramite l'ossimoro «quietamente mi assale» (in cui si registra una nuova risonanza lessicale leopardiana)<sup>6</sup> la sua identità è metaforicamente collocata come oggetto del «desiderio» di morte, agente. All'*assalto* coincidono la consapevolezza della «fine» e della «distanza», accostate in maniera binaria e separate dalla virgola, in ripresa dello schema del v. 4. La coincidenza tra i due termini veicola una dichiarazione sullo stato irrimediabile della solitudine in cui versa il poeta, dal momento che la *separazione* «da tutti» (ordinata anastroficamente nel v. 8) è presentata come vero e proprio momento *terminale*. Il dato esperienziale è poi contestualizzato, nei vv. 8-10, a livello deittico: qui il poeta fornisce le coordinate empiriche, temporali e geografiche, in cui tale solitudine viene esperita. Tramite l'accostamento «alba mattina», l'elemento leopardiano dell'«alba» (presente sia ne *Il sabato del villaggio* che in *Amore e morte* – v. 52: «abbandonando all'alba il corpo stanco,»

**3** Si registra, a questo proposito, la presenza di un testo escluso da IL71 e seguenti, e assente da TP (per cui, ad oggi, sostanzialmente inedito), specificamente dedicato al tema: *Al portavoce della morte, dolce corpo*, (NA15 119).

**4** NA15 121.

**5** R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 746.

**6** Sebbene assente nella forma avverbiale, nei *Canti* si registrano dieci del sostantivo «quiete», una delle quali è localizzata ancora in *Amore e morte*, nel v. 41: «presentando in suo cor, brama quiete,».

è inquadrato in una nuova ripetizione, non mediata come le precedenti dal segno interpuntivo, e dalla sfumatura distorsiva. La forzatura dell'ordine sintattico generata dall'accostamento immediato genera infatti un effetto di frammentazione nella descrizione delle coordinate di luogo e tempo esperienziali – a cui contribuiscono i due *enjambement* (intra- e inter-strofico).

La strofa conclusiva, identica per estensione a quella iniziale, è aperta da una nuova ripetizione. L'accostamento sillogistico tra la «nuova casa» e il «nuovo amante» veicola una presentazione di quest'ultimo in termini cosificati – in linea con la precedente dichiarazione di solitudine. La sua presenza non ha infatti effetto sulla *separazione* definitiva, ed è anzi presentata come parte di tale contesto. La *novità*, in questo senso, rimanda implicitamente a una dimensione interinale dell'orizzonte di relazione tra i due soggetti. Conseguentemente, l'«amante» è presentato come privo di *pretese* nei confronti di «commenti» e «false carte», dunque di esternazioni affettive insincere da parte del poeta. Gli elementi, ancora accostati tramite un'accumulazione binaria (spezzata da *enjambement* tra i vv. 10-11), sarebbero infatti funzionali a una *credulità* ingannevole – riferita, in maniera generica, all'«agio» e al «disamore». Questi sono presentati come fattori di ipocrisia all'interno di un contesto di relazione che resta ipotetico, a fronte di una realtà priva di tali «false carte». Nuovamente, si osserva nei vv. 12-13 il raddoppiamento binario, che porta a conclusione la poesia con un ultimo verso costituito interamente dal secondo dei due termini.

Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha  
lasciato queste stanze disadorne, non c'è  
riscaldamento e il tuo dimissionario  
poeta si gingilla con strumenti di morte,

pistole, pugnali, per dominare i ragazzi 5  
robusti, sani che confortano la sua  
malinconica giovane vecchiezza.

Vedessi dove alberga il mio cuore. Delinquenza  
precoce i fallaci sogni alimenta di imprese  
rapinose e il rumore dell'eternità, traffico 10  
insolente, a me arriva dalla strada e tutto  
il passato, itinerario lontano e quasi  
dimenticato mi si butta addosso ed ecco

che questa mia anima innaturalmente  
cristiana e cieca ti saluta quando spengo 15  
la luce, smorzo la stufa e al freddo piango  
sconsolato nella mia pazzia e la pederastia

è solo la speranza d'un abbraccio anonimo,  
delicatezza dissipata, dolore sommerso  
nella bellezza virile in questa età di sessuale 20  
puritanesimo. Sì, abbraccio del disubbidiente,  
addio, addio alla castità! Rimorso  
e avventura dell'io che si è stancato di crescere.

P240 56 / IL71, IL91 108 / TP 110

Documenti: C2D73, C8D20

Datazione: Dicembre 1969 (P240)

In C8D20 la lezione diverge in maniera sostanziale dalla *princeps* dal v. 1 al v. 7, come di seguito:

Vedessi dove vivo adesso. L'architetto  
ha lasciato queste stanze disadorne  
il riscaldamento non c'è e il tuo

dimissionario poeta si gingilla  
con strumenti di morte, pistole,  
pugnali per dominare i ragazzi  
robusti, >e< >sani< (in interlinea: «sani») che confortano la sua  
la (in interlinea: «>†<») giovinez>za<(in interlinea: «tu»)

Di seguito alla conclusione del v. 20 e anticipando l'inizio del v. 21, sono inoltre presenti in C8D20 due annotazioni tra parentesi tonde – rispettivamente: «sessuale» e «puritanesimo», che indicano un'inversione dei termini conclusivo e finale come secondo la *princeps*.

In C2D73 sono presenti in forma dattiloscritta i primi cinque versi della stessa lezione di C8D20. Tra i due testi si registra un'unica variante all'altezza del v. 2, dove la virgola in posizione finale risulta alternativamente presente e assente.

C8D20 15. e cieca ti saluta ] e cieca (*in interlinea*: «ti») saluta 20-1. nella bellezza virile in questa età di sessuale | puritanesimo. ] della bellezza virile in questa età di puritanesimo | sessuale.

Poesia di ventitré versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 6 / 4 / 6. Scansione: 13 [9+4] 13 [11+2] 11 14 [7+7] - 14 [6+8] 12 [6+6] 11 - 14 [10+4] 14 [11+3] 15 [12+3] 14 [11+3] 14 [11+3] 14 [11+3] - 11 13 [9+4] 12 17 [10+7] - 14 [7+7] 15 [9+6] 17 [11+5] 16 [7+9] 13 [10+3] 16 [12+4]. Il testo consiste in un'auto-narrazione del soggetto scrivente, focalizzata sul proprio stato esperienziale presente (fisico ed emotivo). Rivolgendosi direttamente a un altro da sé, nel v. 1 (in cui si osserva una trama allitterativa sibilante-velare) il poeta presenta una descrizione del luogo in cui vive nell'«adesso» – metaforicamente presentato nel v. 9 come il punto «dove alberga» il suo «cuore». La specularità tra i due versi, aperti entrambi dal verbo «vedessi» come primo elemento di una proposizione chiusa dal punto fermo prima della fine di verso, genera un effetto di ricorsività faticata. È infatti possibile riconoscere nel dispositivo di ripetizione un intento mimetico, teso alla polarizzazione del discorso come effettivamente pronunciato dal poeta all'altro, assente. A tale sfumatura contribuiscono gli elementi deittici – sia temporali, come l'«adesso» iniziale, sia locativi, come il «queste» nel v. 2. È così ripreso il tema di *Forse mi prende malinconia a letto*, in cui già si osservava una descrizione dell'ambiente domestico, abitato dal soggetto scrivente, connessa a una presentazione del suo stato esperienziale nel presente. Nell'ambito della comparazione tra i due testi – separati da un arco di quattro sezioni – è interessante notare la comunanza dell'elemento del «cuore», citato già in *Forse mi prende malinconia a letto* nell'ambito della descrizione puntuale della propria stanza.<sup>7</sup> A proposito di quest'ultima, per converso, la presentazione dell'ambiente in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* assume un tratto vago e allusivo: lo stesso aspetto *disadorno* delle «stanze» in cui il poeta si trova è genericamente citato come conseguenza dell'azione di un «architetto».

Un secondo elemento di contatto tra le due poesie, ancora relativo al «cuore», è riscontrabile nella connotazione di quest'ultimo come «peccatore».<sup>8</sup> L'impiego dell'aggettivo introduce la tematizzazione del rapporto singolare con il dato trascendente-religioso, che B. cita in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* osservando l'*innaturalità* della *cristianizzazione* della sua «anima». In entrambe le sedi, il riferimento

<sup>7</sup> Cf. D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b: «Che peccato questa solitudine, questo | scrivere versi ascoltando il peccatore | cuore sempre nella stessa stanza || con due grandi finestre, un tavolo | e un lettino di scapolo in miseria.»

<sup>8</sup> D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.



alla religiosità è così veicolato dalla connotazione metaforica di una parte del sé, e polarizzato in senso negativo. A fronte dell'osservazione di un simile contesto di rapporto, la datazione apposta in P240 si rivela come un punto di interesse, in quanto precede di un anno quella riportata in C8D26 di seguito alla lezione manoscritta di *Forse mi prende malinconia a letto*: «marzo 1970». <sup>9</sup> È dunque possibile interpretare la distanza tra le due poesie all'interno di *Invettive e licenze* alla luce della collocazione in due diversi momenti compositivi – a fronte di una convergenza nelle coordinate ispirative e tematiche, rilevata dall'analisi testuale.

Il gruppo plurale dei «casi disperati», <sup>10</sup> a questo proposito, trova un riscontro in *Vedessi dove vivo adesso. L'architetto ha* nel riferimento ai «ragazzi» (v. 5) con cui stabilisce un rapporto mediato dagli «strumenti di morte» (v. 4), a fronte di un originale *annegamento*. <sup>11</sup> Ancora, si osserva una comunanza nel connettere il discorso relazionale-plurale al dato della morte. Il duplice impiego della costruzione risulta inoltre come un nuovo punto di interesse in considerazione dell'*incipit* del risvolto di copertina di *Morte segreta*, in cui il poeta <sup>12</sup> scrive:

L'autore vorrebbe che questo libro fosse letto dai giovani, dai ragazzi; che essi cioè facessero giustizia da sé di un «corpus» poetico a loro consacrato. Esso, rozzo, raffinato, vuole non identificarsi con i valori della società costituita, disprezzata quel tanto che ha permesso un margine di libertà all'autore di sentirsi poi ancora capace di scrivere poesie. [...] Né l'autore ha voluto capire la morte, la sua morte, per ripiego o rivalsa, o per un vezzo ironico. Egli infatti ha cercato di parlare di una morte che riguarda tutti. <sup>13</sup>

Il passaggio permette di ipotizzare una lettura degli «strumenti di morte» come metafora riferita all'atto di composizione poetica. Il «dimissionario poeta» presenta infatti sé stesso in una situazione di paradossale *divertissement*: si «gingilla» per «dominare» la pluralità dei soggetti con cui ha stabilito un contatto relazionale (fonte ipotetica, per lui, di *conforto* – v. 6). L'*annegamento* è tradotto in quella che appare in senso figurato come una pratica di dominio dei «casi» stessi. Il discorso assume l'aspetto di una dichiarazione poetica: nell'*hic et nunc*, il «poeta» è intento in una prassi compositiva che gli garantisce il controllo sul dolore generato dalla dialettica inter-relazionale. Il riscatto di quest'ultimo, tuttavia, è veicolato da un'introiezione del dato della «morte», presentata come una componente interna alla pratica compositiva stessa. La volontà di *consacrazione* espressa nella presentazione di *Morte segreta* è dunque basata sull'assunto dell'onnipervasività della morte, «che riguarda

<sup>9</sup> Cf. apparato di *Forse mi prende malinconia a letto*.

<sup>10</sup> D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

<sup>11</sup> D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

<sup>12</sup> Sul volume non è presente un'attestazione autoriale a proposito del testo. L'attribuzione è qui dedotta – in accordo con Deidier che pure riporta nelle *Notizie sui testi* la questione dell'anonimato e della probabile paternità autoriale, introducendo la riproduzione del passaggio (TP 714).

<sup>13</sup> D. Bellezza, Risvolto di copertina in Bellezza 1976.

tutti», e che risulta intessuta al rifiuto dei «valori della società costituita» necessaria per «scrivere poesie».<sup>14</sup>

La condizione del poeta, intento a «scrivere versi»<sup>15</sup> in «stanze disadorne», prive di «riscaldamento», e in contatto inevitabile con la morte, assume così una sfumatura dickensiana e maledettistica. Quest'ultima è corroborata, nel v. 7, dalla formula descrittiva «malinconica giovane vecchiezza». Oltre all'associazione ossimorica tra il secondo aggettivo e il sostantivo, si registra a proposito del verso una polarizzazione antitetica rispetto al raddoppiamento aggettivale del verso precedente. Qui l'alterità plurale dei «ragazzi» è connotata in senso contrario: a fronte del suo stato di *malinconia*, gli altri sono «robusti» e «sani». Tra l'io scrivente e loro si stabilisce così una differenza di ordine ontologico. La condizione di separazione che ne deriva, oltre a risultare *dominata* nell'atto poetico, appare impostare la dialettica relazionale del *conforto* – attraverso cui B. esprime un riferimento alla dimensione sessualizzata del suo contatto con i «ragazzi». La lettura di C2D73 e C8D20 permette inoltre di rilevare un'intenzionalità autoriale relativa alla resa del contesto di separazione tra il sé poetico e gli altri come ineluttabile. Nel passaggio dall'originale «giovinezza» a «vecchiezza», nel v. 7 di P240 e seguenti, si osserva infatti la volontà di presentare la propria identità come totalmente distinta da quelle dei «ragazzi» – o, guardando ancora al risvolto di *Morte segreta*, dei «giovani». A fronte del mantenimento della dimensione ossimorica del verso, la scelta definitiva del sostantivo amplifica infatti il senso di distanza dalla componente giovanile allargata.

La terza strofa è aperta da una ripresa del concetto iniziale, declinato in termini metaforici: il luogo del *vivere* coincide nel v. 8 con quello in cui «alberga» il «cuore» del poeta. Il verbo costituisce una tessera lessicale arcaizzante,<sup>16</sup> già attestata in area dantesca.<sup>17</sup> In quest'ultima è possibile identificabile un riferimento intertestuale significativo e ipotizzare una ripresa diretta, da parte di B., da *Per quella via che la bellezza corre*. Nella terzina finale della *Rima* si legge: «Quando Lisetta accomiatar si vede | da quella parte dove Amore alberga, | tutta dipinta di vergogna riede».<sup>18</sup> Nell'assetto perifrastico del penultimo verso (v. 13), concluso dal verbo, si identifica un'allegoria rivolta proprio all'elemento fisico del cuore a cui B. si riferisce esplicitamente nel v. 8 di *Vedessi dove vivo adesso*. *L'architetto ha* come elemento *albergante*. Il lemma contribuisce inoltre a creare nel discorso poetico una tensione contrastiva tra elementi lessicali di ordine quotidiano, da un lato, e tradizionale e ricercato, dall'altro. A quest'ultimo frangente sono ascritti nelle prime due strofe gli aggettivi «disadorne»

**14** D. Bellezza, Risvolto di copertina in Bellezza 1976.

**15** Cf. D. Bellezza, *Forse mi prende malinconia a letto* in Bellezza 1991b.

**16** Cf. ad es.: Ariosto 1960, III, 58: «Col corpo morto il vivo spirito alberga,»; Tasso 2022, I, 39: «popolo alberga di contraria fede».

**17** Cf. ad es.: D. Alighieri, *Convivio*, in Alighieri 2014, Trattato Quarto, Capitolo XXX, 804: «Allora si troverà questa donna nobilissima quando si trov[er]à la sua camera, cioè l'anima in cui essa alberga. Ed essa Filosofia [..... alberga] non pur nelli sapienti, ma eziandio, come provato è di sopra in altro trattato, essa è dovunque alberga l'amore di quella.»; Inf XX 48: «Io Carrarese che di sotto alberga,»; Pur. XXVI 62: «tosto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi»;

**18** D. Alighieri, *Rime* in Alighieri 1960, 120.

e «dimissionario» (in risonanza allitterativa), e il sostantivo «vecchiezza». Nella sostituzione di quest'ultimo al più comune *vecchiaia*, inoltre, è identificabile un'influenza dell'impiego «giovinezza» testimoniato dall'autografo. Relativamente al registro colloquiale, particolare risalto assume il sostantivo «riscaldamento», che costituisce un *hapax* sia in *Invettive e licenze* che nel contesto allargato dell'opera poetica di B.

Oltre agli elementi lessicali, come il verbo *albergare* e gli aggettivi «fallaci» e «rapinose», l'assetto anastrofico forte della proposizione tra i vv. 8-10 contribuisce alla polarizzazione in senso tradizionale del discorso poetico nella terza strofa. A questo si aggiunge l'andamento franto, generato dalle chiusure in *enjambement* e dalle trame ripetitive – come le chiusure dei vv. 11-13 («e tutto» : «e quasi» : «ed ecco»), le aperture dei vv. 9-11 (in cui i tre aggettivi assumono posizione anaforica) e le associazioni sostantivali-aggettivali («delinquenza precoce», «fallaci sogni», «imprese rapinose», «traffico insolente», «itinerario lontano [dimenticato]»). Nei vv. 10-11 l'immagine sinestetica del «rumore dell'eternità» è sovrapposta a quella del «traffico» – e dunque ricondotta a un orizzonte fenomenico reale come inserto immaginativo. Il suono che *arriva* «dalla strada», raggiungendo il poeta nelle «stanze disadorne», è conseguentemente accostato all'«itinerario lontano» del suo «passato». Al dato proiettivo è sostituito quello memoriale – che, superata la barriera di una *quasi-dimenticanza*, raggiunge «fisicamente» il poeta (vv. 12-13). Alla personificazione del «cuore» in apertura della terza strofa, segue nell'inizio della quarta quella dell'«anima» – connotata da una *cristianità innaturale*. Il riferimento, come già osservato, riprende il discorso di *Forse mi prende malinconia a letto*, tematizzando il rapporto negativo con la componente spirituale-religiosa nel frangente dell'esperienza singolare. La comunanza è poi corroborata dalla dichiarazione di *sconsolazione* (v. 17) a fronte della mancanza dell'altro. Sono infatti i ricordi del poeta, metaforicamente presentati come *assallitori* (v. 13), a determinare la tensione specificamente orientata<sup>19</sup> verso l'altro da sé. Nel momento precedente al sonno, «quando» l'io scrivente *spegne* «la luce» e *smorza* «la stufa» (in sostituzione del «riscaldamento» assente), la persona dell'altro diventa oggetto irreali di un *saluto*. La vanità del gesto, data l'assenza del referente, determina il sentimento di disperazione del poeta, portandolo al *pianto* nel contesto figurato della propria «pazzia». Quest'ultima è associata binariamente alla «pederastia», con cui forma una coppia rimica rilevata dal posizionamento in conclusione di strofa.

In apertura della quinta strofa, il secondo termine della coppia incontra una definizione formalizzata in senso eccettuativo. La dimensione identitario-omosessuale del poeta è così presentata nei *sol*i termini di una «speranza» proiettata verso tre elementi – nuovamente introdotti dall'associazione aggettivale-sostantivale e posizionati a formare una *climax* ascendente:

1. «abbraccio anonimo» - elemento fisico : connotazione immateriale
2. «delicatezza dissipata» - attenuazione dell'elemento fisico : connotazione immateriale
3. «dolore sommerso» - elemento immateriale : connotazione immateriale

19 Cf. apparato.

I tre elementi ribadiscono la connotazione doloristica del contesto esperienziale, che viene definito in senso storico-sociale come un'«età di sessuale puritanesimo». L'espressione veicola una nuova esternazione critica nei confronti dell'orizzonte (parimenti interiore ed esteriore) *cristianizzato*. La stessa «bellezza virile» (v. 20) è quindi metaforicamente presentata come lo spazio di *sommersione* – e, nei termini di *Forse mi prende malinconia a letto*, di *annegamento* – della sofferenza soggettiva. Nei tre versi conclusivi, per converso, il discorso poetico adotta un tono resistenziale. A fronte del «puritanesimo» imperante, B. dichiara la propria *disubbidienza*, riprendendo il termine iniziale dell'«abbraccio» e risolvendone l'*anonimato* tramite la specificazione. La duplice ripetizione dell'«addio», nuovamente orientata da un intento mimetico-fatico, sancisce la posizione di rifiuto della «castità» percepita come norma sociale, senza però liberarsi dal senso di «rimorso» (posizionato di seguito all'interpunzione per formare un collegamento chiastico con il «puritanesimo»). Adottando una nuova formula auto-definitiva, nell'ultimo verso la presa di posizione assume i termini di un'«avventura dell'io», dunque di un movimento soggettivo nel tempo e nello spazio delle circostanze a lui presenti, nei confronti di cui conserva un atteggiamento infantilistico e, ancora in riferimento alla normatività sociale, irrisorio.

Bagno notturno in cui mi abbandono:  
 acqua tiepida che diventa sempre più calda  
 se lascio aperto il rubinetto sonoro  
 che gorgoglia mentre beato mi abbandono.

Acqua calda quasi bollente che mi lavi, 5  
 mi levi il mio corpo, lo lasci riposare,  
 allenti il battito del cuore, anneghi  
 l'angoscia che mi levi, rimango  
 solo allora senza la mia angoscia.  
 Mi sento leggero, solo, solo, 10  
 non urla niente in me: il mondo,  
 la schiera dei falliti annegano  
 con me se mi lascio scivolare giù  
 giù, nell'acqua saponata:  
 naviga una bolla al mio soffio 15  
 finché non scoppia. Povera bolla  
 che scoppia al mio soffio.

NA14 74 / IL71, IL91 109 / TP 111

Documento: C8D21v

Datazione: 196>9<(sovrascritto: «8»)

A ridosso del margine superiore sinistro del foglio, in corrispondenza verticale del v. 1, appare [ms]: «>conforme<».

1. Bagno notturno in cui mi abbandono: | ] >b<(sovrascritto: «B»)agno notturno in cui mi abbandono, : | 5. Acqua ] >a<(sovrascritto: «A»)cqua 7. anneghi | ] >†< (in interlinea: «anneghi») | 9. angoscia. | ] angoscia:, | 10. Mi sento leggero, ] mi sento più leggero, 11. in me: il | ] in me, il | 14. giù, nell'acqua ] giù nell'acqua 15. naviga una bolla ] naviga >la< (in interlinea: «una») bolla 16. scoppia. Povera ] scoppia. >p<(sovrascritto: «P»)overa

Poesia di diciassette versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 4 / 13. Scansione: 11 14 [9+5] 12 13 [4+9] - 13 [9+4] 13 [6+7] 11 10 10 10 9 10 11 8 9 10 6. L'immagine del «bagno notturno», in *positio princeps*, riassume le coordinate figurative e tematiche del testo, dedicato alla descrizione di un momento di abluzione esperito nel pieno della notte. Questo è già affrontato nel *Notturmo dannunziano*, dove nella *Prima offerta* si legge:

Torno a casa, sfinito. Mi spoglio. L'uniforme ha un odore di morte, mi sembra. Lo stesso odore è nella mia biancheria. Mi spoglio di tutto. Entro nel bagno caldo. Qualcosa del cadavere è in me? Penso subito se abbiano lavato il corpo ferito, prima di rivestirlo.<sup>20</sup>

20 D'Annunzio 1921b, 67-8.

Oltre alla convergenza delle coordinate estetiche, il rapporto tra i due testi è osservabile a livello del comune impiego della prospettiva locativo-interiore: «non urla niente in me:» (v. 10) : «qualcosa del cadavere è in me?». Inoltre, l'utilizzo nel v. 2 e nel v. 5 dell'aggettivo *caldo* in riferimento all'«acqua» riprende la connotazione *sineddotica* dannunziana del «bagno». Un ulteriore termine di contatto è osservabile a proposito del termine dell'«angoscia», citato (nuovamente) in maniera binaria da B. nei vv. 9-10 e presente nella *Prima offerta* in sette occorrenze (quattro sostantivali e tre aggettivali).<sup>21</sup> Ai riferimenti diretti, si aggiungono infine diversi richiami contestuali allo stato emotivo-soggettivo di angustia – come, ad es., nel già citato passaggio relativo al «bagno».

Nel v. 1 il poeta adotta una formula dichiarativo-nominale, attraverso cui l'elemento del «bagno notturno» è posto in risalto come *quid* figurativo focale. La formula è ripetuta nel v. 2, in cui pure si registra il posizionamento iniziale di una coppia sostantivale-aggettivale, inquadrata in una identica costruzione sintattica. Entrambe le coppie sono infatti seguite da una subordinata – rispettivamente: locativa e relativa. Se nel primo verso il soggetto agente coincide con l'io poetico, nel secondo è tuttavia l'«acqua» a diventare «sempre più calda». La formula si presenta inoltre come un'anticipazione del v. 5, in cui la ripresa dell'aggettivo è accostata a una specificazione sullo stato «quasi bollente» del dato acquatico. Un ulteriore rimando interno è costituito dalle conclusioni del v. 1 e del v. 4, coincidenti nel posizionamento della formula «mi abbandono» – preceduta, nella seconda occorrenza, dalla specificazione sulla *beatitudine* esperita dal soggetto scrivente. Oltre a consentire la ripetizione tra le due locuzioni, la prolessi aggettivale nel v. 4 si presenta come un *modus* compositivo arcaizzante – in linea con l'impiego, nel verso precedente, dell'aggettivo «sonoro». Questo è nuovamente polarizzato come tessera lessicale dannunziana<sup>22</sup> (e, più in generale, primocontemporanea),<sup>23</sup> oltre a risultare attestato già nella pasoliniana *Poesia in forma di Rosa*.<sup>24</sup> Entrambe le scelte arcaizzanti contribuiscono a creare un contesto di coesistenza tra una tensione verbale colloquiale e una, invece, tradizionale

**21** D'Annunzio 1921b, 14: «Mi stringono ora la medesima pietà e la medesima angoscia»; D'Annunzio 1921b, 37: «I giorni d'angoscia, le notti di veglia ritornano.»; D'Annunzio 1921b, 50: «Ho un'angoscia oscura nel cuore.»; D'Annunzio 1921b, 51: «Sono così angosciato e taciturno ch'ella mi domanda: "Che hai?"»; D'Annunzio 1921b, 64: «Quando l'angoscia si fa insostenibile e la coltre nera mi sembra vuota»; D'Annunzio 1921b, 69: «Dopo alcuni minuti angosciosi, la scuoto, la riconduco.»; D'Annunzio 1921b, 102: «V'è un'attesa angosciosa, che cresce d'attimo in attimo.».

**22** A proposito dell'aggettivo, i dati IntraText riportano un totale di settantasette occorrenze per la declinazione femminile singolare, ottantacinque per la maschile singolare, trentasei per la femminile plurale e quindici per la maschile plurale (consultabili in: [https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/\\_FAK.HTM](https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAK.HTM)). Guardando ancora al *Notturmo*, il termine appare impiegato in quattro casi: *Notturmo* in D'Annunzio 1921b, 72: «e il grido delle altane si propaga nella chiarezza sonora.»; *Seconda offerta* in D'Annunzio 1921b, 230: «Il giardino è pieno di pecchie sonore»; D'Annunzio 1921b, 249: «Il tonfo s'alterna col tonfo | sul suolo sonoro di tombe.»; *Terza offerta* in D'Annunzio 1921b, 345: «La piccola stanza attigua, sonora come una cassa armonica.».

**23** Cf. ad es.: G. Pascoli, *Per casa* in Pascoli 1978, 179: «corsero i licci e il pettine sonoro.»; Pascoli 1978, 14: «Tra il colpeggiar del pettine sonoro»; G. Sbarbaro, *Pianissimo* in Sbarbaro 2021, 41: «Esco dalla lussuria. | M'incammino | per lastrici sonori nella notte.»; E. Praga, *Il poeta ubriaco* in Praga 1969, 46: «come fanciulle flebili e amorose | cantin le cetre dai sonori crini».

**24** P.P. Pasolini, *Israele* in Pasolini 2009, 1215: «Un alberghetto sonoro (misero)».

(osservabile anche a proposito del verbo «gorgoglia», già dantesco<sup>25</sup> e connesso chiasmicamente a «sonoro»). Il ripristino delle maiuscole nel passaggio da C8D21v a NA14 e seguenti risponde, in questo frangente, a una ragione di bilanciamento nella coesistenza delle due componenti (altrimenti sbilanciate sul versante informale), oltre che di allineamento stilistico al *corpus* di *Invettive e licenze*.

Il secondo blocco strofico sorpassa per estensione il primo, superandone la triplicazione. La sproporzione così determinata dota la strofa iniziale di una sfumatura introduttivo-presentativa. A tale dinamica contribuisce, a livello tematico, la sostanziale continuità tra i due segmenti, dedicati a una situazione esperienziale la cui descrizione forma, in senso stretto, il testo della poesia. La seconda strofa riprende e ripete così il contesto introdotto nei primi quattro versi – implicando con il v. 5 un grado climatico ascendente a proposito della sola temperatura del «bagno»: (v. 2) «acqua tiepida che diventa sempre più calda»: «Acqua calda quasi bollente che mi lavi». La ripresa del dispositivo personificante apre inoltre a una serie di azioni compiute metaforicamente dall'«acqua» che, oltre a *lavare*, *leva* e *lascia* (v. 6), *allenta* e *annega* (v. 7). L'alternanza allitterativa dei primi due verbi della sequenza è posizionata in senso anadiplosico, creando così un nuovo rimando interno a cui si aggiunge la corrispondenza chiasmica tra l'«angoscia» del v. 9 e del v. 10. In questi ultimi, il *focus* agentivo è ricondotto al soggetto scrivente – che, esprimendosi in prima persona, descrive la propria condizione percettiva fisica ed emotiva. Tale contesto dichiarativo è esteso fino al v. 14, a cui seguono tre versi (conclusivi) focalizzati sull'immagine della «bolla» come archetipo della caducità correlata alla soggettività del poeta stesso. L'effetto benefico dell'«acqua calda» interagisce con un contesto interiore connotato in senso doloristico. L'atto violento dell'*annegare* è perpetrato ai danni di un ulteriore fattore nocivo: l'«angoscia» viene metaforicamente rimossa dal «corpo» del poeta, *lavato* e *levato*. Attraverso la dichiarazione sul *rimanere solo*, il dato dell'angustia interiore acquisisce una nuova connotazione personificante (già implicata dal suo essere *annegata*).

Lo schema di ripetizione chiasmica iniziale-finale dei vv. 8-9 è ripreso nei vv. 10-11, dove l'aggettivo «solo» (raddoppiato nella seconda sede) si sostituisce al termine dell'«angoscia» – *annegata* e, dunque, rimossa. Il «bagno» reca così al poeta una *leggerezza* totalizzante, che azzerà gli effetti negativi del «mondo» intero (v. 11) sulla sua persona. L'intenzionalità di B. nel tracciare un contesto iperbolico a proposito del concetto è testimoniata dal passaggio da C8D21v a NA14 e seguenti, dove lo scarto del «più» originariamente premesso a «leggero» appare volto a una non-relativizzazione dello stato soggettivo – la cui leggerezza risulta, in ultima battuta, assoluta. Oltre al frangente esteriore, la positività apportata dall'abluzione interagisce con le dinamiche interiori dell'io, silenziando *in lui* le *urla* e portandole a un grado di «nulla». Quest'ultimo è lo stesso a cui accede «la schiera dei falliti», che incontra un *annegamento* speculare dell'«angoscia» e, ancora metaforicamente, del poeta stesso. Nel v. 13 l'io scrivente si proietta come controparte ipotetica degli *annegati* «nell'acqua saponata», prospettando un contesto di annichilimento totale – e, in considerazione

**25** Cf. Pur. VII 125-6: «Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, | ché dir nol posson con parola integra».

della sua agentività, suicidario. Tra i vv. 13-14 si registra una nuova anadiplosi, in prosecuzione della tensione ripetitiva a cui si aggiungono:

- nel v. 6 e nel v. 8, la ripresa formulare: «mi levi il mio corpo» : «l'angoscia che mi levi»
- nei vv. 15-16, la reiterazione del sostantivo «bolla» (che, in linea con lemmi del campo semantico del «bagno» – cf. «rubinetto» e «acqua saponata» – costituisce un'ulteriore componente lessicale colloquiale)
- nel v. 15 e nel v. 17, la ripresa formulare: «al mio soffio» : «al mio soffio»

La ripetizione nelle posizioni finali della terzultima e dell'ultima sede riprende lo schema già osservato nella prima strofa (v. 1 e v. 4). Il protagonismo della «bolla» è così corroborato da una corrispondenza con il dato dell'lo, al cui *abbandonarsi* iniziale corrisponde, in conclusione, uno *scoppio*. Stabilita tale coincidenza, è possibile osservare come la responsabilità individuale del poeta rispetto al collasso della sfera (dichiarata nelle sedi del v. 15 e del v. 17 e veicolata dall'elemento del «soffio») riprende direttamente il tema del suicidio, già implicato nel v. 13.



Anni e costellazioni investigati.  
La mano ora trema per avervi frugati.

NA18 102 / IL71, IL91 110 / TP 112

Documenti: C6D6, C8D40

Datazioni: 1969 (C6D6); 1968-1970 (NA18)

A differenza di C8D40, in cui la versione dattiloscritta della poesia costituisce l'unica componente testuale del foglio, in C6D6 è inserita in una sequenza di poesie manoscritte, assenti da TP e datate ciascuna «1969»: *È il mare pronto a udire* (quattro versi), † *è l'unica realtà di questa vita* (due versi), [*Anni e costellazioni investigati.*], *Anno che passi e rassicuri* (otto versi). L'indicazione di data di seguito alla versione a stampa in NA18 è riferibile, in senso allargato, all'intero gruppo di *Licenze*, che da *Anni e costellazioni investigati* viene concluso.<sup>26</sup>

C6D6 2. La mano ora trema per avervi ] >l<(sovrascritto: «L»)a mano ora trema per aver>t<(sovrascritto: «v»)i

Poesia monostrofica di due versi. Scansione: 11 13 [6+7]. La collocazione nella sede finale dell'ultima sezione di *Invettive e licenze* (a cui segue l'*Appendice 1970*) rispecchia una scelta già operata nella silloge *Licenze* – conclusa anch'essa da *Anni e costellazioni investigati*. Il carattere terminale del distico è evocato, oltre che dalla scelta di posizionamento, dalla sovrapposizione tra un timbro espressivo solenne e un'inconsueta brevità estensiva. Nella poesia sono inoltre tematizzate due diverse dimensioni di rapporto all'atto compositivo: la prima, offerta nel primo verso, riguarda in senso personale l'*investigazione* di «anni» e «costellazioni», dunque di orizzonti (immensi) sia memoriali che proiettivi; la seconda, nel successivo, riguarda la soggettività del poeta, implicata dal sintomo fisico del *tremore* della «mano» in cui si sovrappongono i riferimenti alla dimensione di commozione emotiva e, metaforicamente, all'atto della scrittura. La coincidenza tra le due dimensioni è corroborata dalla collocazione dei due verbi in posizione conclusiva, così da formare una rima baciata. Il posizionamento del testo in ultima sede rivela così un intento di significazione: quanto lo precede nella raccolta consiste in un'*investigazione*, che porta il poeta (evocato sinodoticamente tramite la sua «mano»), in fine, a *tremare*.

**26** NA18 87 e a seguire: *Quante albe ci videro in piedi; Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette; Cuore di pietra, bosco dell'indistinto; Donna conforme e vicaria del male; In Maniera* (non inserita in *Invettive e licenze* e ripubblicata con varianti significative nel 1996 in *Proclama su fascino* [priva di titolo e con capoverso: *Ora, tra i morti, mio libero fratello*], poi in TP 651); *Monumentale bric-a-brac, mia parte; Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera.; Finché cadrà la parola odio nasconderai; Nessuna notte risarcirà quella notte; Mi sveglio e non dormo ahimé! L'anello; Per un rifiuto; Alla fermata del tram, a mezzanotte; I bassi portali del meriggio senza sole* (dodici versi, assente da TP); *Il serpente inquieto che indugiava; Dio mi moriva sul mare; Il mare di soggettività sto perlustrando; Smussa le tue femminine parti, angoscia; Anni e costellazioni investigati.*

Nel passaggio dall'originale «averti» all'«avervi» impiegato nella *princeps*, mostrato dalla lettura di C6D6, si registra un'intenzione dell'autore a focalizzare il testo sulla sola dimensione soggettiva – e quindi a definirlo, in senso metapoetico, come una chiave di volta rispetto al *corpus* da esso concluso. Così facendo, la poesia si pone in una posizione speculare rispetto a *Ma non saprai giammai perché sorrido.*, in cui pure il discorso poetico (direttamente riferito a un 'tu' ascoltante) risulta polarizzato in senso dichiarativo. I due estremi della raccolta sono così accomunati da un'un'intenzione strutturale – che trova riscontro, nel caso di *Anni e costellazioni investigati.*, nell'analisi avantestuale. Con le altre poesie di C6D6 (non inserite in IL71 e seguenti e, ad oggi, inedite), il testo condivide una forte organicità stilistica – testimoniata dalla dimensione di brevità di tre poesie su quattro e dell'utilizzo in esse di forme dichiarativo-assertive (cf. ad es.: «è l'unica realtà di questa vita») connesse a figurazioni di ascendenza simbolista. La loro esclusione dal *corpus* della raccolta appare motivata da un'intenzione di distacco dall'archetipo penniano, identificabile come un punto di riferimento ispirativo ingombrante e, probabilmente, nel pensiero del poeta, eccessivamente manifesto.