

Appendice 1970

Verso ubbidienza il fato m'avvia.
Il canto dell'uccello tramortito
dall'insonnia è roco, caro,

e tu mi vedi passare diletto
nel fuoco, dannato,

5

ignori l'imperfezione della vita.

Sì, passo, calpesto il tuo passo,
respiro l'aria che respiri: un pazzo

inarrestabile assediante vampiro
mi trascina nel Divenire. Tu
vendi quadri a Piazza Navona
o rubi le tue cartoline di viaggio
dal mio cassetto e io t'aspetto
tempio di pietra dura
che il secolo consuma.

10

15

IL71, IL91 113 / P02 22 / TP 115

Documento: C8D27

A ridosso dell'angolo superiore destro del foglio è manoscritto dal poeta il numero «1». La cifra costituisce il primo valore di una serie di dieci, in altrettanti fogli numerati (allo stesso modo: tramite annotazione manoscritta in posizione angolare) contenuti in C8, in cui si identificano i testi dattiloscritti di:

- «1»: *Verso ubbidienza il fato m'avvia.* (C8D27)
- «2»: *Verso la notte lo strazio liberava* (C8D19)
- «3» *Prendo il sonnifero immortale e lunare* (C8D4)
- «4»: *Tempestosa e inquieta respiri la notte* (C8D28)
- «5»: *Nell'insonnia m'agito felice* (C8D29)
- «6»: *Ti cadono i capelli. Qualcuno,* (C8D30)
- «7»: *M'imprigionai insonnia e ti ripeto:* (C8D31)
- «8»: *È notte nel cuore e il viaggio all'inferno* (C8D33)
- «9»: *Come l'insonne insonnia s'insabbia* (C8D33)
- «11»: *Sto nel letto. A contemplare il soffitto* (C8D34)

Dalla sequenza risulta assente il foglio corrispondente al valore di «10». A eccezione di *Verso la notte lo strazio liberava* (non inserita in *Inventive e licenze* e pubblicata undici anni dopo in *Libro d'amore* – TP 259) e *Nell'insonnia m'agito felice* (composta da dieci versi, di cui: vv. 1-4 inediti; vv. 5-10 coincidenti al testo di *Tu vai dallo psicanalista e paghi*), le poesie fanno parte dell'*Appendice 1970*. Nella sezione, l'ordine numerico

originale è parzialmente rispettato: *Verso ubbidienza il fato m'avvia, Prendo il sonnifero immortale e lunare e Tempestosa e inquieta respiri la notte risultano occupano ancora la prima, la terza e la quarta posizione.* Sono inoltre poste nuovamente in sequenza *Ti cadono i capelli, qualcuno, M'imprigioni insomma e ti ripeto e Come l'insonne insomma s'insabbia*, rispettivamente in ottava, nona e decima sede.

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 1 / 2 / 7. Scansione: 10 11 8 - 11 6 - 12 - 9 11 - 12 10 9 12 10 7 7. Il posizionamento del punto fermeo al termine del primo verso conferisce all'esternazione soggettiva contenuta in quest'ultimo un carattere di solennità declaratoria. Lo stesso dispositivo espressivo è impiegato nel v. 1 della poesia successiva nell'*Appendice*, *M'è rimasto poco tempo*. La presenza di un fattore coincidenziale negli *incipit* del primo e del secondo testo della sezione è già osservabile nella serie di C8, in cui *Verso ubbidienza il fato m'avvia*, è seguita da *Verso la notte lo strazio liberava* – dunque: da un testo aperto dal medesimo lemma e ordinato anch'esso anastroficamente. Oltre all'inversione degli elementi sintattici, si osservano nel v. 1 l'assenza dell'articolo annesso a «ubbidienza» e l'elisione vocalica nella locuzione «m[i] avvia». Ambedue le scelte contribuiscono alla polarizzazione del discorso poetico nel senso della gravità, a cui pure contribuisce l'impiego del sostantivo «fato» e, nel v. 2, di «canto» – afferenti entrambi all'immaginario lirico tradizionale-ottocentesco e molto diffusamente attestati.¹ L'impiego ravvicinato di entrambi porta ad ogni modo a ipotizzare una derivazione foscoliana, in considerazione dell'antecedente di *A. Zaccinto* – testo tra i più archetipici e rappresentativi tra i sonetti dell'autore, in cui si legge: «Tu non altro che il canto avrai del figlio, | materna mia terra: a noi prescrisse | il fato illacrimata sepoltura.» (Foscolo 1985, 95). L'accostamento tra il termine del «canto» e quello dell'«uccello» aggiunge inoltre alla trama interdiscorsiva una connessione di area leopardiana. Questa risulta avvalorata da quanto osservabile in *Preghiera*, nella seconda sezione della raccolta, dove già il dato animale-ornitologico appare utilizzato da B. come richiamo allegorico alla persona del poeta.² Ugualmente, nella prima strofa di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*, l'«uccello» è citato come correlativo figurale dello stesso B., che si auto-descrive come «tramortito dall'insonnia» in ripresa di un tema tra i più diffusi della raccolta. Il raddoppiamento aggettivale nel v. 3 assume così una sfumatura metapoetica, e risulta impiegato per descrivere il «canto» inteso sia come esternazione vocale animale sia come composizione poetica.

La conclusione di strofa con un singolo lemma isolato tra virgole è poi ripetuta nella successiva, dove appare collocato un nuovo aggettivo riferito alla persona del poeta, ancora inserito in una dinamica di raddoppiamento: «diletto» (v. 4) : «dannato» (v. 5). L'impiego aggettivale del primo termine lo rivela come una tessera dantesca,³

1 Cf. ad es.: E. Praga, *Ore cattive* in Praga 1969, 362: «Se tu avessi saputo | ciò che il fato allestiva, morire in culla mi avresti veduto | calma e forse giulival»; G. Carducci, *Lauda spirituale* in Carducci 1902, 141-2: «Voli dal loco ove il dolor sospira | E vive morte e regna, | Voli il mio canto a lui che si ne deigna:».

2 Cf. commento al testo.

3 Cf. ad es.: D. Alighieri, *Tre donne intorno al cor mi son venute* in Alighieri 1960, 107: «Tempo fu già nel quale, | secondo il lor parlar, furon dilette;»; Par I 25-6: «vedra' mi al piè del tuo diletto

il cui immaginario pure viene ripreso nel verso successivo. Il tema della fatalità, implicato nel primo verso, è infatti citato nuovamente in termini afferenti all'immaginario dantesco-infernale e cristiano – approcciato dal poeta in maniera antitetica. Il suo *passaggio* «nel fuoco», tradizionalmente sinonimo di tormento, è presentato come un'azione libera da connotazioni doloristiche. Il verso successivo, isolato come strofa a sé stante, conclude il periodo sintattico generando un'ambiguità di significato relativa alla persona referente dell'aggettivo «dannato». Tramite il posizionamento iniziale del verbo «ignori», il lemma precedente risulta infatti riferibile sia al poeta (*passante*) sia all'altro da sé. Come già il v. 1, inoltre, il v. 6 assume una sfumatura dichiarativo-assertiva – a cui pure contribuisce il posizionamento dell'avverbio «sì» in apertura della quarta strofa (formata, come la seconda, da due versi soli). Qui il tema del *passaggio* del poeta è ripreso e declinato nell'ambito di una dinamica relazionale violenta. Il raddoppiamento del termine «passo» (a cui si connette l'assonanza di «pazzo» in punta del verso successivo) contribuisce alla creazione di un contesto oppositivo tra i due soggetti, uniti nel *respirare* la stessa «aria». All'accostamento sostantivale-verbale dei due «passo», segue così nel v. 8 quello solo verbale di «respiro» : «respiro».

La quinta strofa, conclusiva e più lunga della poesia, è aperta da un accumulo aggettivale – già avviato dall'ultimo lemma della strofa precedente. Il sostantivo di riferimento, «vampiro», è posto in punta del v. 9, e risulta così preceduto dalla sequenza «[pazzo] inarrestabile assediante». Alla tetra figura mitologica, impiegata per alludere a una dinamica interiore del soggetto scrivente, viene attribuito un carattere di onnipotenza – che riprende quello osservato nel v. 1 a proposito del «fato» che *direziona* il comportamento del poeta in maniera coercitiva. La sfumatura di movimento associata al verbo *avviare* è ripresa dal corrispettivo *trascinare* (v. 10), maggiormente connotato in senso violento. Il poeta presenta così il proprio comportamento («nel Divenire») come orientato da un'«inarrestabile» pressione interiore. Le declinazioni in senso empirico di tale dinamica sono descritte nei vv. 10-15, in una nuova contrapposizione tra dimensione comportamentale dell'altro da sé – evocato tramite il pronome personale (isolato dal verbo tramite *enjambement* forte) al termine del v. 10 – e della propria. Ai frangenti allegorici del destino, dell'inferno e del vampirismo interiore, succede una descrizione realistica, orientata da coordinate spaziali e comportamentali precise.

La citazione di «Piazza Navona» costituisce un particolare punto di interesse. L'indicazione odonomastica è già presente in *Ad A. R.*, proprio nel contesto della presentazione di un soggetto maschile – nei seguenti termini: « Faceva || il pittore a Piazza Navona e tu dicevi | che era il più grande pittore del mondo! ». Il riferimento nel v. 11 al *vendere quadri* dell'altro da sé permette quindi di stabilire una connessione tra i due testi, che integrano il riferimento al medesimo partner maschile di B. – poi «denunziato» da Amelia Rosselli.⁴ Oltre a permettere la rilevazione della comune identità dell'altro da sé, la citazione del nome della piazza risulta significativa a fronte dell'abitazione di lungo corso, da parte di B., dell'area della città. Terminata la convenzione con Rosselli in via del Corallo, il poeta si sposta infatti a Via dei Pettinari, poco

legno | venire, e coronarmi de le foglie».

4 Cf. commento al testo.

distante. Nella sua opera, come ricordato da Roberto Mosena, risultano diffuse le dediche e i riferimenti agli spazi e alle persone di «quel fazzoletto romano», in cui (ad es.) otto anni dopo IL71 viene ambientato il «suo libro misto di prosa e poesia, *Angelo* del 1979, dove in primo piano [B.] portava l'esperienza di una generazione abietta e inetta, tra droga e violenze amorose» (Mosena 2016, 9-10). I riferimenti al legame tra il poeta e l'ambiente del rione Parione (e, in particolare, della piazza) risultano inoltre estesi alle opere e alle testimonianze di artisti e amici scrittori vicini alla sua persona. Un esempio di rilievo, in questo senso, è offerto dal testo *La sua poesia resta viva* di Valerio Magrelli, pubblicato in AAC96 83:

Ho conosciuto Dario Bellezza
esattamente venti anni fa.
Ci incontrammo a piazza Navona,
il cuore della sua
amata e odiata Roma.

Oltre che a livello di rete intertestuale, il riferimento di Magrelli risulta particolarmente utile per puntualizzare l'entità del rapporto viscerale e identitario che B. stabilisce con la zona romana – di cui la piazza costituisce, metaforicamente, il «cuore».

Il v. 11 specifica un'altra declinazione comportamentale dell'altro da sé, inquadrata nel rapporto con il soggetto scrivente – nel «cassetto» da cui sottrae le proprie «cartoline di viaggio». Il contesto relazionale tra i due è così nuovamente inquadrato in senso conflittuale e tensivo, a fronte di un atteggiamento di *attesa* assunto dal soggetto scrivente. Al verbo «aspetto», in assonanza interna con «cassetto», succedono i due versi conclusivi, dedicati a formalizzare una similitudine il cui oggetto di paragone resta indeterminato. Non è infatti chiarito dal poeta se l'immagine del «tempio di pietra dura» (v. 14) sia riferita alla propria persona – *aspettante* – o a quella dell'altro. Il fenomeno della *consumazione*, in chiusura, prosegue nella figurazione allusiva riferendosi a un logoramento parimenti materico ed emotivo. Il verbo *consumare*, rilevato dalla posizione conclusiva e dalla prolessi sostantivale, costituisce inoltre una tessera arcaizzante – ampiamente attestata nel canone poetico italiano⁵ e, ancora, nei *Canti*.⁶

⁵ Cf. ad es.: Inf XXIV 49: «sanza la qual chi sua vita consuma,»; Ariosto 1960, XXV, 38, 845: «Così si duole e si consuma ed ange»; Tasso 2022, XVI, 19, 556: «in lei pascendo si consuma e strugge.».

⁶ Cf. G. Leopardi, *Il sogno* in Leopardi 1993, 121: «Giovane son, ma si consuma e perde»; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 153: «di consumar la vita: improba, invitta»; *Al conte Carlo Pepoli* in Leopardi 1993, 155: «la destinata sua vita si consuma»; *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 178: «sarei dannato a consumare in questo»; *Canto notturno* in Leopardi 1993, 193: «senza noia consumi in questo stato»; *Scherzo* in Leopardi 1993, 294: «la lima è consumata; ora facciam senza».

M'è rimasto poco tempo.
 Qui appunto nella notte dell'insonnia
 l'insonne sonno della morte.

Solo alle tue costole ero vivo
 e vero. Più bestia che umano
 risparmiato dall'angoscia.

E ora teneramente bacio
 il letto bara sleale
 che non mi fa dimenticare
 l'impazzita felicità.

Sui King regolavi la tua vita
 ladra: sorridevo alle tue credulità.

Scioglievi enigmi chiari, decifravi
 la tua solitudine. Io ero l'escluso
 dalle tue tempeste arbitrarie
 che oscillavano dinanzi alla pazzia.

5

10

15

IL71, IL91 114 / TP 116

Poesia di sedici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3/3/4/2/4. Scansione: 8 11 9 - 10 9 8 - 9 8 9 8 - 11 12 - 11 13 [7+6] 9 12. Il discorso poetico è scandito in due segmenti asimmetrici: il primo è focalizzato sulle dinamiche interiori e comportamentali del soggetto scrivente (vv. 1-10, dalla prima alla terza strofa); il secondo, sull'altro da sé (vv. 11-16, quarta e quinta). Il v. 1 coincide con l'estensione di una proposizione conclusa in punta di verso, e presenta una dichiarazione relativa al «poco tempo» che il poeta percepisce avere ancora a disposizione. L'elisione della vocale iniziale («m[i] è») genera un effetto di solennità espressiva – introducendo un tratto osservabile in tutto lo spazio del testo (e, in particolare, nel primo segmento). Lo stato di prossimità alla «morte», di rimpianto (vv. 5-6) e di «angoscia» è così dichiarato in termini di gravità, a cui pure contribuisce la specificazione, nel v. 2, del contesto esperienziale come *notturno*. In quest'ultimo si attesta l'atto scrittoria («qui appunto»), presentato nei termini di un *appuntare* l'*insonne sonno della morte* – dunque: di un tematizzare la morte, presentata come stato eterno di insonnia, a fronte di un'insonnia esperita nel momento presente. Si crea così un cortocircuito metadiscorsivo tra la dichiarazione e il testo stesso: questo appare risulta come la poesia composta nel momento esperito, di cui essa stessa tratta.

Nel passaggio tra v. 2 e v. 3 il poeta posiziona una figura etimologica in sede di analipsis, che contribuisce all'innalzamento del tono retorico e crea una trama fonica allitterativa – in risonanza con il sostantivo «sonno», di seguito. Ancora in rispetto del *modus arcaizzante*, questo è preceduto dall'aggettivo, allo stesso modo della coppia

«impazzita felicità» nel v. 10. In aggiunta, si registra un’ulteriore prolessi avverbiale (ancora nel primo segmento testuale) nel v. 7: «teneramente bacio». Quest’ultima risulta un punto di particolare interesse, risultando come un possibile calco modale da Inf VI 14, in cui si legge: «caninamente latra». L’ipotesi sulla derivazione è suggerita da una coincidenza terminologica: a *latrare*, nel testo dantesco, è una «bestia», citata da B. nel v. 5 della poesia e già presente in *A Pier Paolo Pasolini* nell’ambito di una citazione diretta (v. 10: «la bestia che è in me e latra.»).⁷

La seconda strofa è aperta da una dichiarazione di mancanza dell’altro da sé: «solo» nel momento dell’intimità fisica, appartenente al passato, il poeta si percepiva «vivo e vero». Il primo dei due termini, in punta del v. 4, è posizionato in corrispondenza di quello del v. 3 – appunto, la «morte». Nuovamente, nel passaggio dal v. 4 al v. 5 si registra una risonanza allitterativa tra lemmi in posizione di anadiplosi. Prosegue inoltre l’interazione tra la struttura retorico-arciazzante del discorso e la selezione lessicale: il sostantivo «costole», atto a indicare sineddoticamente il corpo dell’altro, richiama all’immaginario atavico edenico e cristico. Ancora su questa linea si colloca la scelta del termine «vero» in sostituzione del più comune «vegeto» (di seguito a «vivo e»), tramite cui il poeta disarticolò la locuzione colloquiale inserendo, nella seconda sede di quest’ultima, un nuovo elemento polarizzato in senso solenne. Segue nel v. 5 la sequenza comparativa «più bestia che umano», che risulta come il punto di maggior interesse nella poesia a livello di stratificazione interdiscorsiva. Nell’associazione tra i due lemmi, oltre alla già citata connessione con il verso conclusivo di *A Pier Paolo Pasolini* e alla derivazione dantesca, si identifica l’eco di una riflessione teorica pascoliana:

Dice dunque la Bibbia, che l’uomo fu creato in istato di grazia e di libertà. Subito però (i teologi computano questo tempo a poche ore) fu cacciato dall’Eden; e ciò che si racconta di lui, dopo che fu cacciato, è subito l’uccisione del fratello commessa dal fratello. Non vi è antropologo il quale non debba ammettere che la bestia che diventò l’uomo, era potenzialmente uomo anche quand’era bestia. Era una bestia quella che aveva in sè il suo destino futuro. Nata dal limo, aveva in sè il soffio di Dio. Ma, nonostante questo soffio, ella si mostrò più bestia delle bestie le quali non uccidono così facilmente le loro simili. Si mostrò più bestia delle bestie, nonostante che edificasse le case e le città. Perchè la Bibbia appunto seguita a narrare che fu Caino, la bestia che uccise il fratello, che edificò le prime città!⁸

Il passo è dedicato alla persona umana nel frangente veterotestamentario ed edenico, il cui immaginario – come osservato – è già implicato nel testo di *M’è rimasto poco tempo*. dall’utilizzo del sostantivo «costola», significativamente connotato in tal senso. La collocazione da parte di Pascoli della riflessione sulla maggiore *bestialità* che *umanità* del soggetto in area biblica costituisce un punto di interesse in quanto mostra una stratificazione del tema sia in area atavica, sia letterario-tradizionale. A entrambe, B. appare infatti riferirsi nella composizione del testo a livello estetico e retorico-formale. Osservato questo carattere, è possibile inquadrare la composizione

⁷ Cf. commento al testo.

⁸ G. Pascoli, *L’Avvento* in *Pascoli 1994*, 156-7.

in un orizzonte interdiscorsivo-letterario estremamente fitto, nell'ambito di cui l'*Otello* shakespeariano costituisce un ulteriore riferimento significativo. Nella terza scena del secondo atto della tragedia, il personaggio di Cassio si esprime in questi termini:

I will ask him for my Place again, he
 shall tell me I am a Drunkard: had I as many
 Mouths as Hydra, such an Answer would stop
 them all. To be now a Sensible Man, by and by
 a Fool, and presently a Beast. Oh Strange!
 (Shakespeare 1995, 109)

Oltre alla coincidenza terminologica con il v. 5 di *M'è rimasto poco tempo.*, l'inquadramento della progressiva ‘bestializzazione’ del soggetto a seguito dell’assunzione dell’alcol si presenta come una prospettiva estetica del tutto lineare a quella di B. in *Invettive e licenze*. Le tematizzazioni della dipendenza e dell’annichilimento progressivo del soggetto sono infatti temi ricorrenti all’interno della raccolta. A questo proposito, così, oltre alla chiara influenza del contesto letterario e artistico del mal-edettismo ottocentesco francese, è possibile ipotizzare l’influenza nella formazione della poetica di B. (e, più specificamente, nella composizione di *M'è rimasto poco tempo.*) di una radice tragica shakespeariana. La significatività di quest’ultima nell’orizzonte allargato della raccolta è ad ogni modo attestata dal posizionamento della figura di Amleto nel testo di apertura del *corpus*, dove assume il ruolo di vero e proprio *alter ego* dell’Io poetico in una dinamica di identificazione disperata.⁹ Tale carattere di disperazione è inoltre implicato, nel v. 6, dalla specificazione connotativa: l’individuo che B. non è stato, a causa del suo essere stato «[più] bestia», è un «[uomo] risparmiato dall’angoscia». La sua condizione individuale, per converso, è quella di una creatura angosciata, immersa in uno stato di sofferenza non riscattabile e, secondo la prospettiva shakespeariana, progressiva. Ancora in linea con quest’ultima, la terza strofa è aperta da una specificazione relativa all’*adesso*, in cui lo stato esistenziale soggettivo assurge a un livello di negatività assoluta.

Tramite l’accostamento sillogistico-sostantivale «*letto bara*», il poeta specifica nel v. 7 la propria dimensione di coesistenza con la morte. La sovrapposizione tra i due oggetti (accomunati, in senso fisico, dall’orizzontalità della postura del corpo in essi) veicola una dichiarazione terminale: nel vivere empirico è (ormai) introiettato dal poeta il dato esiziale. L’atto compositivo (v. 2) avviene quindi in diretta corrispondenza della consapevolezza di questa dinamica, che si attesta nell’orizzonte fisico della stanza da letto, abitata in maniera insonne (tema affrontato in *Invettive e licenze* a più riprese).¹⁰ Il supporto del letto mortuario è tuttavia definito in termini

⁹ Cf. commento a *Ma non saprai giammari perché sorrido*.

¹⁰ Nella prospettiva di analisi delle convergenze interdiscorsive di area atavica e, nello specifico, veterotestamentarie, a proposito del testo, è inoltre possibile identificare in Sir. 31 1-2 un’antecedente nella tematizzazione dell’assenza di sonno come fattore incidente in una dinamica di progressivo logoramento e annichilimento della persona: «L’insonnia del ricco consuma il corpo, | i suoi affanni gli tolgon il sonno. | Le preoccupazioni dell’insonnia non lasciano dormire, | come una grave malattia bandiscono il sonno.»

personificatori come «sleale»: al suo interno non sopraggiunge una condizione di oblio, ipoteticamente salvifica. Resta al poeta il ricordo della «impazzita felicità» (v. 10), dunque del tempo di relazione con l'altro da sé – ormai assente. È così ripreso un tema già affrontato (a. o.) in *Vedessi dove vivo adesso*. *L'architetto ha* in cui, oltre a una citazione dell'elemento della *pazzia* (v. 17: «sconsolato nella mia pazzia e la perderastia»), il momento dell'insonnia comporta già un'aggressione da parte dei ricordi (felici) a fronte di un presente solitario (disperato). Il verso conclude inoltre il primo segmento del testo, aprendo a una seconda parte focalizzata sull'altro da sé. La sfumatura conclusiva è suggerita, oltre che dal cambio di prospettiva, dalla presenza di una nuova citazione dell'elemento della «pazzia» nel v. 15, che conclude il secondo segmento e l'intero testo.

Al sopraggiungere del ricordo nel «letto bara sleale» consegue, nella quarta e nella quinta strofa, una narrazione riferita a tale dato memoriale. Il nuovo protagonista (già citato nel v. 3 come controparte del poeta) è presentato come intento a *regolare* la propria «vita» consultando il *Libro dei mutamenti*: testo sapienziale cinese di epoca arcaica.¹¹ L'inserimento di quest'ultimo nel discorso poetico risulta in linea con la tensione arcaizzante già osservata nel primo segmento della poesia, e agisce a consentire l'altro da sé come persona *credula*. Il tentativo di dominazione della propria «vita» (personificata in senso negativo come «ladra») tramite il canale metafisico, è infatti considerato dall'Io scrivente con esibita e condiscendente diffidenza (v. 12). L'ultima strofa prosegue nella tematizzazione dell'attività mistico-interpretativa, tramite l'accostamento nei vv. 13-14 delle azioni di *scioglimento* e *decifrazione*, tra cui si stabilisce un'implicita corrispondenza. Laddove la prima risulta riferita all'oggetto ossimorico e impreciso degli «enigmi chiari», la seconda è invece rivolta alla «solitudine» esperita dall'altro – dunque a un elemento esperienziale concreto, coincidente con la condizione del poeta al momento della composizione.

Tale stato viene ribadito nel v. 13, dove B. definisce sé stesso come un «escluso», attestando la propria condizione già nel passato relazionale. Gli ultimi due versi presentano quest'ultimo contesto come soggetto alle oscillazioni umorali dell'altro da sé, la cui incoerenza *arbitraria* è metaforicamente definita come *oscillante* «dinanzi alla pazzia». Un punto di interesse lessicale è costituito dal sostantivo «tempete», il cui utilizzo richiama al v. 2 di *Forse mi prende malinconia a letto*: «se ripenso alla mia vita tempesta ». Oltre all'osservazione di una comune componente allusiva annessa al sostantivo nei rispettivi contesti memoriali, la registrazione della corrispondenza si inserisce in un orizzonte coincidenziale allargato tra i due testi. Questi convergono infatti nella tematizzazione della solitudine dell'Io poetico nello spazio domestico, di notte, come momento dedicato allo scavo memoriale e alla composizione.¹²

11 Il testo è unico per importanza nel frangente della cultura cinese. Si considera risalente, in origine, all'epoca della Dinastia Zhou occidentale – dunque a partire da circa il decimo secolo avanti Cristo. Per approfondimento si rimanda a: Smith 2012.

12 Oltre al commento al testo, si rimanda a questo proposito al commento di *Vedessi dove vivo adesso*. *L'architetto ha* in cui sono approfonditi i punti salienti della relazione intertestuale.

Prendo il sonnifero immortale e lunare
abbandono la terrestrità. Febbre la tua
che ti porta lontano a seminare e il mio
corpo vibrante desto nel sonno
si scuote solitario e guai a piangere
d'amore. La mia mano sale
a toccare questo grembo sterile
che più non visiterai e improvvisa
rinasce la vita per me.

5

O mio spetalato fiore! O Dio
consumato! Bilancia che pesi
invano l'alba in cui t'aspetto
con lo sguardo d'un vecchio.

10

IL71, IL91 115 / TP 117

Documento: C8D4

Titolo: Tavor

Il foglio riproduce in fotocopia un precedente dattiloscritto della poesia, a cui risultano aggiunti a penna il titolo e, a ridosso dell'angolo superiore destro, la cifra «3». Questa indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluìta nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.¹³

10. fiore! O] fiore. (sovrascritto: «!») O

Poesia di tredici versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 9 / 4. Scansione: 12 13 [9+4] 14 [7+7] 10 12 9 11 11 8 - 11 10 9 7. Il titolo presente in C8D4 costituisce un comune punto di interesse. L'indicazione relativa al nome del medicinale (ansiolitico benzodiazepinico) fornisce un dato utile all'interpretazione del riferimento metaforico del v. 1. Lo scarto dell'intestazione attribuisce al verso un carattere enigmatico, rendendolo interpretabile come un generico riferimento all'assunzione di sostanze stupefacenti. Tramite l'associazione sostantivale-aggettivale, l'elemento empirico del «sonnifero» (già attestato in area poetica gozzaniana)¹⁴ è infatti connotato da due attributi di ordine virtuale: «immortale e lunare». Questi rimandano, astrattamente, a una dimensione di distorsione della coscienza razionale dell'«Io» – in linea con un τόπος

¹³ Cf. apparato di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*.

¹⁴ Cf. G. Gozzano, *La signorina Felicita* ovvero *La felicità* in Gozzano 1917, 79: «“Vedrà che dorme le sue notti in pace: | un sonnifero d'oro, in fede mia!”».

maledettistico ottocentesco implicato a più riprese nella raccolta.¹⁵ La sfumatura trova un riscontro nel v. 2, in cui il poeta aggiunge la specificazione «abbandono la terrestrità» come conseguenza diretta dell'assunzione del «sonnifero» – e, nello specifico di quanto registrato in C8D4, del Tavor. A proposito di quest'ultimo elemento, risulta significativo notare come i riferimenti all'assunzione del medicinale siano rilevabili anche oltre vent'anni dopo l'uscita di IL71. Nel testo – autobiografico – di *Mi sono accorto di aver amato*, pubblicato sul numero del 12 aprile 1996 de «L'Espresso» (Bellezza 1996, 80-1) in forma di prosa (poi: in AAC96 190 con il titolo *Io e l'Aids*)¹⁶ e riprodotto in versi in CAL13 19 e TP 702, ad es., si legge:

Per scrivere ho bisogno del Tavor;
altrimenti sono in preda di deliri e fantasticazioni;
nel letto dormo sperando di sognare: solo il sogno
mi soddisfa. Scrivere dovrebbe essere quasi
come sognare, per chi, come me, non vuole inventare.

In a AAC96 il curatore Antonio Veneziani riporta la datazione «Dicembre 1992». Questa precede di quattro anni la prospettiva che B. offre nella conversazione con Gregorini in MDB06 ancora a proposito dell'assunzione del medicinale, in cui si osservano delle coincidenze estremamente puntuali:

per scrivere, prendo il *tavor*, altrimenti resto preda di deliri e fantasie. E poiché trovo la fantasia, che altera la percezione del reale, un peccato, il *tavor* mi serve per fantasticare senza sensi di colpa.¹⁷

Il testo di quest'ultima permette di registrare un'occorrenza ulteriore a quella già presente nel v. 1 di *Prendo il sonnifero immortale e lunare* a proposito dell'associazione tra il verbo *prendere* e il dato del medicinale benzodiazepinico. Più in generale, la coincidenza tra quanto riportato da Gregorini e quanto già scritto in *Mi sono accorto di aver amato* mostra un alto grado di coerenza nella concettualizzazione poetica dell'elemento del Tavor da parte di B. La comune descrizione degli effetti psicotropi, fissata nei termini di una liberazione dalla condizione di «preda» dei «deliri», risponde infatti alle medesime coordinate ispirative e figurative. È quindi possibile osservare la sussistenza di una radice estetica (e non solo testimoniale) nell'approccio al dato del Tavor, attestata in svariate sedi nell'arco degli anni.

Guardando ancora alla prima fase della produzione di B., tale radice risulta già orientare la composizione di *Tavor*: testo poetico risalente, secondo la datazione di Veneziani, al 1968 (poi assente da TP), in cui si legge:

15 Cf. ad es.: *Quante albe ci videro in piedi; Nessuna notte risarcirà quella notte; Se nelle belle notti di luna allarmavi.*

16 AAC96 190: «Per scrivere ho bisogno del Tavor; altrimenti sono preda di deliri e fantasticazioni; nel letto dormo sperando di sognare: il solo sogno mi soddisfa. Scrivere dovrebbe essere quasi come sognare, per chi, come me, non vuole inventare».

17 MDB06 80.

Se lenta l'angoscia non si espande
ti senti sciolto, liberato
ma sai che lo sloganato stupore
non concede che un rapido oblio

E i tuoi respiri ormai calmi
sanno il respirato fumo
fin sulla bocca calda
dell'incredulo iddio.¹⁸

I versi tematizzano già la *liberazione* da uno stato di «angoscia» garantita dall'assunzione della sostanza – e anticipano la citazione della divinità (rilevata dal posizionamento conclusivo) poi ripresa in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* in punta del v. 10, connotata rispettivamente come *incredula* e *consumata*. In considerazione dell'apposizione del titolo in C8D4 (nel 1970), e dunque dell'utilizzo del lemma «Tavor» in sede poetica (con cui B. ripete dunque un'attribuzione già impiegata nel 1968), *Mi sono accorto di aver amato* e il passaggio di MDB06 restituiscono un'idea chiara del suo intento auto-presentativo maledettistico. L'imprescindibilità nell'assunzione del farmaco ai fini della scrittura risulta, in questo senso, funzionale a delineare un'immagine *sofferente* e *allucinata* del proprio lo poetico.

Come registrato a più riprese,¹⁹ il decorso dell'Aids porta B. ad attraversare delle acute fasi di dolore e deabilitazione fisica – che culminano, nel marzo del 1996, con la dipartita. In aggiunta a quanto osservato a proposito del suo utilizzo strumentale-estetico del termine «Tavor» (e, più in generale, dei suoi riferimenti all'uso di sostanze psicotrope), lo stato allucinatorio descritto nei testi degli anni Novanta risulta coerente alla realtà delle sue condizioni di salute. A proposito della verosimiglianza di una sua assunzione costante di Tavor in tale frangente cronologico, una testimonianza importante è offerta da Adele Cambria ne *I buoni consigli* – dove si legge:

Dopo la morte di Alberto Moravia si sentiva orfano, qualche volta veniva a mangiare a casa mia, altre volte io lo andavo a prendere [...] e andavamo insieme a qualche serata mondana. «La mondanità è il mio Tavor», gli dicevo, «perché non provi anche tu, ti intossicheresti di meno...»²⁰

La «morte di Alberto Moravia» avviene nel settembre del 1990: la citazione del dato da parte di Cambria permette di estendere il contesto temporale dei riferimenti all'assunzione del medicinale (nello specifico della cronologia qui ricostruita: 1990-1996). L'implicazione del nome di quest'ultimo in sede compositiva a partire dal 1968 (e dunque alle soglie dell'attività compositiva di B.) risulta, a fronte di quanto osservato, particolarmente rilevante. Il termine è infatti identificabile come una tessera tra

18 AAC96 187.

19 Si rimanda, (ad es.) a questo proposito, alle rilevazioni diariistiche di Gregorini in MDB06, che costituiscono la principale testimonianza editoriale sullo stato di salute di B. nelle fasi finali dell'attraversamento della malattia.

20 AAC96 92.

le più connotate – e, dunque, interessanti – del lessico specifico di B., che torna a impiegarlo (ad es.) nel 1979: nei vv. 55-8 di *Odi et amo* (pubblicata nel *Piccolo canzoniere per E. M.* nel 1986, «poi in *Libro di poesia* [con varianti] con il titolo *Maestà*»²¹ – riprodotta in TP 469 – e in *Donna di paradiso* ancora come *Odi et amo*)²² in cui si legge:

Oh volgarità, bisogno d'involute labbra;
o viso amico, o amica, o ferita, o bisogno
di morte, o tranello letterario, o la sua
metafora consustanziale al Tavor Uno,²³

Oltre alla particolarità della specificazione numerica (in riferimento alla dimensione del dosaggio in milligrammi del medicinale), si osserva in *Odi et amo* la connessione tra la citazione del farmaco e l'immagine orale, già veicolata in *Tavor* dalla «bocca calda» della persona divina. Guardando a *Prendo il sonnifero immortale e lunare*, appare comune il riferimento al dato corporeo dell'altro da sé – la cui assenza viene tematizzata come motivo di dolore già a partire dal v. 3.

A livello lessicale, nei primi due versi si registrano due tessere arcaizzanti di interesse. La prima è costituita dal sostantivo «sonnifero», che presenta nell'opera poetica generale di B. una sola altra occorrenza, localizzata ancora in *Inventive e licenze*, nel v. 6 di *A Carlo Betocchi*: «non si spezzano all'urto del sonnifero». L'afferenza gozzaniana del lemma, e dunque la sua dimensione di radicazione nel contesto estetico della poesia italiana primonovecentesca, precede una seconda occorrenza semantica derivante dallo stesso frangente. Il termine «terrestrità» richiama infatti il titolo del *Ciclo lirico della Terrestrità del sole*, «monumentale tappa conclusiva» (Sirangelo 2018, 19) di Arturo Onofri, «composto dalle raccolte *Terrestrità del sole* (1927), *Vincere il drago!* (1928), *Zolla ritorna cosmo* (1930), *Suoni del Gral* (1932) e *Aprirsi Fiore* (1935) – più l'anticipazione di quest'ultima *Simili a melodie rapprese in mondo* (1929)» (Sirangelo 2018, 26).

Il richiamo leopardiano dato dall'aggettivo «lunare», inoltre, contribuisce alla connotazione del periodo incipitario del testo in senso tradizionale. In linea con tale dinamica si pone, come già osservato, lo scarto del titolo di C8D4, la cui eliminazione implementa la sfumatura onirica e trascendente («immortale») della proiezione auto-descrittiva del poeta. Alla narrazione del suo atto di *presa* del «sonnifero», segue nei versi successivi una prospettiva focalizzata sull'altro da sé. Il posizionamento in sequenza anastrofica dei tre lessemi nel segmento conclusivo del v. 2, oltre il punto fermo, si presenta ancora in linea con la ragione arcaizzante, e introduce una considerazione sulla lontananza dell'amato – intento, altrove, a «seminare».

L'ossimoro «desto nel sonno» del v. 4 connette i due poli della tensione che attraversa il «corpo» del poeta. Il lemma conclusivo del verso anticipa la sequenza allitterativa sibilante che apre il v. 5: «[sonno] si scuote solitario». La *vibrazione* è qui

21 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 720. Nella ricostruzione è inoltre offerto il dato relativo alla datazione precedente alla prima uscita in sede a stampa, nel *Piccolo canzoniere*.

22 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 721.

23 TP 740.

corrisposta dallo *scuotimento* dettato da un'agitazione interiore. L'ammonizione «guai a piangere d'amore», spezzata da *enjambement* nei vv. 5-6, specifica la dimensione di quest'ultima come generata da un dolore di ordine romantico – a fronte della proiezione dell'altro, distante, intento in attività sessuale («seminare»). Il tema è poi ripreso nei vv. 6-7, dove la *solitudine corporale* dell'Io scrivente è riaffermata attraverso il riferimento allusivo alla dinamica masturbatoria: «la mia mano sale a toccare», ancora separato da *enjambement*. Gli aggettivi «mia» e «questo» contribuiscono alla localizzazione deittica del movimento fisico, a cui segue una nuova affermazione relativa alla separazione dall'altro – connotata, nel v. 7, da un carattere di definitività («mai più»). La consapevolezza di quest'ultima determina «per» il poeta una metaforica *rinascerà* della «vita», la cui citazione conclude il segmento strofico. Il posizionamento del verbo all'inizio del v. 9 genera un effetto di coincidenza con quello del v. 1: tra le due azioni (la *presa* del Tavor e la *rinascerà* interiore) si stabilisce così un'equivalenza di stampo consequenziale.

La seconda strofa è aperta dal posizionamento in sequenza di due esclamazioni invocative (vv. 10-11), riferite agli elementi del «fiore» e di «Dio», accompagnati dalle rispettive forme participiali «spetalato» e «consumato». La prima, in particolare, costituisce un punto di interesse. Oltre allo statuto neologistico del lemma, è significativo notare come l'impiego in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* costituisca la seconda e ultima occorrenza del verbo *spetalare* non solo di *Inventive e licenze*, ma anche dell'opera poetica tutta di B. Il confronto con il contesto dell'utilizzo precedente, in *All'Ambra Jovinelli*, permette di avanzare un'ipotesi sulla dimensione allusiva dell'elemento del «fiore», in riferimento all'amato. Nei vv. 87-9 del poemetto si legge infatti: «Cancellando il nome dell'amore | dal Libro della vita, ci si ritrova | qui a spetalare un sesso...». Oltre alla comunanza del termine della «vita», citato anche in *Prendo il sonnifero immortale e lunare* nel verso precedente a quello in cui compare *spetalare*, il passaggio mostra un riferimento diretto alla dimensione corporale-genitale dell'altro da sé. Questa si sovrappone a un'allusione al gioco popolare del *M'ama, non m'ama*, generando un'equivalenza implicita tra l'oggetto floreale, privato progressivamente dei petali, e la persona maschile amata – e, nei termini della seconda invocazione, *consumata*.

Segue nei tre versi conclusivi la citazione dell'elemento della «bilancia», nuovamente in chiave esclamativo-invocativa (priva stavolta del segno esclamativo, come già la prima invocazione nel dattiloscritto di C8D4). L'oggetto è parte di una nuova figurazione onirica, e inserito nel contesto metaforico di una *vana* misurazione dell'«alba» che il soggetto scrivente trascorre nell'*attesa* dell'altro da sé. Il posizionamento dell'avverbio «invano» di seguito al verbo «pesi» e non, come secondo una ragione di maggiore verosimiglianza, di seguito a «t'aspetto», contribuisce alla polarizzazione figurativa del verso. In quest'ultimo è inoltre implicata la successione del contesto *albare* a quello notturno, tematizzato dal resto del testo. Il verso finale è così interamente dedicato all'auto-descrizione del poeta nel frangente del nuovo giorno, in cui l'effetto dell'insonnia e dell'attesa tradita dell'altro da sé gli conferiscono «lo sguardo d'un vecchio». La negatività della sua condizione esperienziale non è dunque riscattata, e trova un'attestazione finale nel contesto di una seconda ripresa dalla strofa conclusiva di *All'Ambra Jovinelli* – in cui, ancora, si legge: «Ogni alba è una resurrezione, ritorno | alla pluralità, ma noi abitatori della notte | non arriveremo mai all'amore». La

dinamica della «resurrezione» (speculare a quella della *rinascita* citata nel v. 9) è già prospettata come un orizzonte salvifico che, tristemente, non determina la cessazione del dolore dell'io. Questo resta *privo dell'amore* e, nello specifico della *misurazione* dell'«alba», intento a rivolgere «lo sguardo» in direzione dell'altro – *atteso invano*.

Tempestosa e inquieta respiri la notte,
 ti dai da fare. Se m'incontri tiri
 fuori la pistola e spari. Ma io rinasco.
 Ho sette vite come i gatti. Ho troppo
 peccato per morire. Tu sola morirai
 e allora non ti perseguiro più.

5

IL71, IL91 116 / TP 118

Documenti: C8D13, C8D28

Entrambi gli autografi risultano privi di varianti rispetto alla *princeps*. In C8D28, a ridosso dell'angolo superiore destro è manoscritta la cifra «4», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.²⁴

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe secondo lo schema: 7 / 1. Scansione: 14 [7+7] 11 13 [8+5] 11 14 [7+7] - 11. Il lemma in posizione incipitaria costituisce un punto di interesse a livello sia semantico, sia estetico. Tramite la collocazione di «tempestosa» in apertura dell'intera poesia B. implica in essa una sfumatura di maledettismo, suscitata dall'aggancio metaforico tra l'aggettivo e il concetto del tormento interiore e comportamentale – che trova una corrispondenza nello svolgimento del discorso poetico. Nel testo, il soggetto scrivente tematizza infatti l'angustia derivata dal rapporto violento con un altro da sé femminile, a cui l'aggettivo iniziale già si riferisce sintatticamente. È inoltre possibile osservare la connessione tra il lemma e il sostantivo «notte», rilevato dal posizionamento – opposto – in punta di verso. L'associazione tra i due termini costituisce un vero e proprio *tóπος* letterario in area primocontemporanea, inaugurato dal celebre *incipit* del romanzo *Paul Clifford* di Edward Bulwer-Lytton: «It was a dark and stormy night» (Bulwer-Lytton 1848, 11), e poi diffusamente attestato in area ottocentesca sia francese²⁵ sia italiana.²⁶ La questione acquista una rilevanza particolare in funzione dell'elezione, da parte di B., dei due orizzonti come frangenti intertestuali centrali per la formazione della sua poetica in *Inventive e licenze*. È infatti possibile osservare una coincidenza interdiscorsiva nell'associazione tra dato *notturno* e aggettivo «tempestoso» anche nello specifico autoriale di Baudelaire e D'Annuzio – dunque, in due orizzonti contatto fondamentali per la pratica compositiva di B. nella raccolta. Nel sesto verso dell'*Hymne à la beauté* si legge infatti: «Tu répands des parfums comme un soir orageux;» (Baudelaire 1996, 58), poi ripreso ne

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

25 Cf. ad es.: Dumas 1961, 664: «C'était une nuit orageuse et sombre»

26 Cf. ad es.: Verga 1884, 90: «Era una di quelle ultime notti d'autunno che preludiano l'inverno, scura e tempestosa».

Il fuoco: «Dianzi m'ero messo a sviluppare il Motivo di quella sera tempestosa».²⁷ Se si considera inoltre l'associazione – archetipica – del sostantivo «tempesta» al termine della «quiete» da parte di Leopardi (cf. *La quiete dopo la tempesta*), il v. 1 rivela una significativa stratificazione interdiscorsiva.

Ancora a proposito della coppia aggettivale riferita all'altro da sé femminile, è possibile notarne la polarizzazione in senso arcaizzante in base a quanto precedentemente rilevato. Sul versante opposto si colloca invece l'espressione «ti dai da fare» in apertura del v. 2, di ordine colloquiale. Il suo inserimento a seguito di «respiri la notte», in cui si riscontra una sfumatura solenne e maledettistica, crea così un effetto di contrapposizione tra diversi codici espressivi. Nella locuzione conclusiva del v. 1, inoltre, è possibile identificare un'ulteriore eco leopardiana a proposito del verbo *respirare*, impiegato in chiusura proprio de *La quiete dopo la tempesta*: «Se respirar ti lice | D'alcun dolor: beata | Se te d'ogni dolor morte risana.» (Leopardi 1993, 199). Oltre al collegamento stabilito su base semantica, si osserva una indicativa corrispondenza di significato tra la conclusione del *Canto* e quella di *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, dove, pure, l'elemento della *morte* è citato come fattore che determina la cessazione di un *dolore* terreno. La sussistenza del rapporto intertestuale è inoltre corroborata dalla comune presenza del termine della *vita*, pluralizzato da B. nell'ambito della similitudine animale (v. 4) e presente in due occorrenze nel testo leopardiano (v. 27: «Quand'è, com'or, la vita?», v. 36: «Chi la vita abborria;» [Leopardi 1993, 198]).

Nel secondo segmento sintattico del v. 2, interrotto da *enjambement*, si incontra un nuovo dispositivo arcaizzante con l'elisione vocalica di «m[i] incontri». Il posizionamento del punto fermo all'interno del verso è poi ripetuto nelle sedi dei tre versi successivi (vv. 2-5). Restano esclusi da tale schema il v. 1 e il v. 6, che risultano come le uniche unità prive di interruzione sintattica interna. Tali battute d'arresto conferiscono al discorso poetico un andamento incisuale, che veicola un carattere di assertività nel tono dell'*Io scrivente*: la situazione relazionale tematizzata è presentata da quest'ultimo nei termini di una realtà effettiva, totalmente riassunta dalla sua prospettiva interpretativa. Allo stesso scopo contribuisce l'impiego del presente indicativo nella costruzione metaforica dei vv. 2-4 (il 'tirare <fuori la pistola ex sparare' dell'altra) – dunque: anche a fronte di un contesto ipotetico e allusivo. La *realità* della situazione esperita è così quella di un *incontro* violento, rispetto a cui lo stato di *inquietudine notturna* costituisce un momento di preludio. In questo frangente, l'*invulnerabilità* dell'*Io* a fronte degli *spari* metaforici è determinata dalla sua capacità di *rinascerre* – possibilità garantitagli dalla sua condizione ontologica (simil-felina) di persona dalle «sette vite». In quest'ultima espressione si osserva la prosecuzione nell'impiego del registro colloquiale, contrapposta a quello, di nuovo solenne e maledettistico, dell'esternazione collocata tra i vv. 4-5: «ho troppo peccato per morire» (connotata in tal senso anche dalla prolessi avverbiale). Il raddoppiamento del verbo, nel corpo

²⁷ D'Annunzio 1900, 490. La ripresa baudelairiana di D'Annunzio è inoltre testimoniata dall'unicità nell'impiego, da parte sua, dell'aggettivo «tempestosa», che i dati IntraText mostrano attestato nella sola occorrenza associata a «sera» – a fronte, invece, di un impiego estremamente diffuso del sostantivo «tempesta», che supera le cento unità (consultabili rispettivamente in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAL.HTM; <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/B5.HTM>).

e in punta di verso, amplifica il senso tragico della situazione descritta, e crea un effetto di coincidenza oppositiva tra la conclusione del v. 3 e del v. 5: «rinasco» : «morirai». A proposito del sintagma «troppo peccato», separato da *enjambement*, si registra la coincidenza con il v. 3 di *Tutto rifiuto. Niente ho visitato.* (inserita anch'essa nell'*Appendice 1970*) in cui pure si legge: «[Se] ho troppo peccato ora espio aspettando».

Il verso finale, separato dal resto del corpo del testo come strofa a sé stante, presenta il termine ultimo della situazione di relazione negativa, localizzato nella *morte* del soggetto femminile. In ripresa del modello leopardiano, la dipartita di quest'ultima è coincide con uno stato di cessazione della «persecuzione» subita – che, per converso, viene esibita come una dinamica che interessa l'intera vita dell'altro da sé. Il forte grado di angoscia evocato dalla proiezione è corroborato dal posizionamento in sede conclusiva dell'avverbio «più». A proposito di quest'ultimo, è significativo notare come delle trentasei occorrenze in *Inventive e licenze* solo due siano localizzate in punta dell'ultimo verso. Oltre alla presente, il «più» terminale si registra in *A Braibanti uscito di prigione* – dove occupa l'intero spazio del v. 13. La coincidenza nell'uso finale acquista risalto in considerazione del dato cronologico relativo ai due testi: l'uno (*Tempestosa e inquieta respiri la notte,*) databile orientativamente al 1970 in funzione dell'inserimento nell'*Appendice*; l'altro, invece, collocabile nel dicembre del 1969 – vista la pubblicazione in NA16 e la data di rilascio di Braibanti. Entrambe le poesie risalgono quindi a una fase avanzata della composizione della raccolta, che alle soglie del 1970 è già preceduta da un cospicuo numero di anticipazioni in rivista.

Nella conclusione del testo è inoltre possibile leggere un intento di rovesciamento della prospettiva cristiana rispetto al concetto di eternità della vita. Laddove il messaggio evangelico presenta quest'ultima come un dato annesso alla vicinanza, nella vita terrena, alla persona del Cristo,²⁸ e dunque alla rinuncia al «peccato», in *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, B. dichiara la propria lontananza dalla *morte* proprio in funzione del suo stato di persona *peccante* – e, nello specifico della conclusione, *perseguitante*. Quest'ultimo termine è dunque impiegato in una rifunzionalizzazione antireligiosa del concetto di *persecuzione* – attestato in ambito culturale cristiano come memoria storica della repressione subita, a opera del governo romano pagano, nei primi secoli d.C.

²⁸ Cf. ad es.: Mt, 19, 29: «E chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli, o campi a causa del mio nome, ne riceverà cento volte tanto, ed erediterà la vita eterna».

« Non c'è altra donna fuori di me
che possa raccontarti così bene
la tua diversità. Mostrami
la mano. Nessuna linea per ora
ti porta nell'Ombra. Io sola
so il segreto della tua morte. »

5

Così mi dicevi nel sogno chiaro
e io imberbe lo trascrivevo piano
di mattina intontito
dai sonniferi.

10

Ora il campanello sonato dai
delinquenti ladri piange
perché non apro e io resto
inchiodato alla tua ultima ora.

IL71, IL91 117 / TP 119

Poesia di quattordici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 6 / 4 / 4. Scansione: 9 11 9 11 9 9 - 11 11 7 5 - 10 8 8 10. La prima strofa è aperta e conclusa dal posizionamento delle virgolette caporali, che richiamano a un discorso diretto ascoltato e trascritto dall'Io autoriale. Tale significazione è confermata dal v. 7, in apertura della seconda strofa, in cui il poeta si esprime in prima persona esplicitando la dimensione trascrittivo-memoriale dei sei versi precedenti. Il v. 1 è aperto da un richiamo al primo comandamento (Dt, 5) formulato in senso distorsivo. La sostituzione del termine personale femminile a quello, originale, di «Dio», determina una de-sacralizzazione del portato archetipico veterotestamentario – veicolata, oltre che dalla contrapposizione ‘persona umana : divinità’, dallo slittamento di genere. La stessa «donna» parlante si colloca, così, in una posizione divinizzata, in funzione della propria capacità di *raccontare* «così bene» al poeta la sua «diversità» (vv. 2-3). La dichiarazione rivela le ragioni del rapporto tra i due, basato sulla facoltà di narrazione del soggetto parlante. La formalizzazione del discorso in senso eccettuativo suggerisce un contesto di significativa vicinanza empatica tra i due: la capacità di *mostrare* è proporzionale a quella di relazionarsi alla «diversità» del poeta. Il rapporto è tuttavia inquadrato nell'ambito di un fenomeno di *lettura della mano* (vv. 3-5), e dunque di un effettivo atto interpretativo delle coordinate esistenziali del soggetto scrivente a partire dalla conformazione di una sua parte del corpo. Il riferimento fisiognomico determina un accostamento tra la sfera della superstizione e quella della religione giudaico-cristiana – che corrobora la sfumatura dissacrante del discorso poetico di B. L'atto di lettura rivela una temporanea condizione di salvezza del poeta («per ora») dalla «morte» («nell'ombra»), la cui osservazione resta una prerogativa della persona femminile («io sola»).

L'impiego degli *enjambement* multipli genera un contesto di frammentazione discorsiva a partire dal v. 2, che apre una subordinata relativa di seguito a una principale combaciante con l'estensione del v. 1. Il dispositivo aumenta il grado di assertività del discorso, presentato fin dalla sua prima unità sintattica come una dichiarazione generata dall'osservazione di una verità ontologica incontrovertibile (vv. 5-6), nella prospettiva del soggetto parlante. A livello lessicale, l'impiego di un registro di ordine quotidiano, privo di significative inarcature, si pone in linea con la dimensione espresiva del discorso diretto. Il posizionamento incipitario del dispositivo retorico di citazione contraddice tuttavia l'ipotesi di una effettiva *trascrizione*, da parte del poeta, di una conversazione avvenuta nel reale. La verosimiglianza di quest'ultima possibilità è infatti minata non solo dalla presenza di plurime coincidenze tematiche ed estetiche con la poetica di B. in *Inventive e licenze*, ma anche dall'individuazione di quella che appare come una citazione di area dannunziana nel v. 6: «*so il segreto*», rilevata dal posizionamento in apertura di verso di seguito a *enjambement*. L'espressione appare infatti ripresa dal libro quinto de *Il trionfo della morte*, nell'ambito (coincidente a quello di «*Non c'è altra donna fuori di me*») di un discorso diretto pronunciato da un soggetto femminile e ascoltato da un soggetto maschile:

Io posso in un attimo ritessere il velo che tu hai lacerato; posso in un attimo rifasciarti della benda che tu hai tolta. Sono più forte del tuo pensiero. Io so il segreto delle mie trasfigurazioni nella tua anima. Io so i gesti e le parole che hanno la virtù di trasfigurarmi in te medesimo. L'odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo. (D'Annunzio 1995, 234)

La coincidenza è osservabile, oltre che a proposito della ripresa diretta nel v. 6, sul piano della comunanza nella tematizzazione di elementi come il corpo e la morte, e della prospettiva místico-gnomica posta in relazione alla proiezione di slittamento di genere. Il discorso diretto, inoltre, è collocato in un contesto prospettico riferito al futuro del soggetto:

Vide sé stesso, nel futuro, legato a quella carne come il servo al suo ferro, privo di volontà e di pensiero, istupidito e vacuo; e la concubina sfiorire, invecchiare, abbandonarsi senza resistenza all'opera lenta del tempo, lasciar cadere dalle sue mani inerti il velo lacerato delle illusioni ma conservar tuttavia il suo potere fatale; e la casa deserta, desolata, silenziosa, aspettante l'estrema visitatrice Morte... (D'Annunzio 1995, 232)

È poi da notarsi come l'impiego della maiuscola (in senso personificante) per il sostantivo «Morte» nel testo dannunziano venga ripresa da B. per «Ombra», che afferisce metaforicamente al medesimo concetto – come specificato nel v. 6. Nella conclusione di quest'ultimo si osserva un'ulteriore coincidenza con il testo del romanzo, nel cui primo capitolo si legge una dichiarazione relativa a «quel che» il soggetto non ha «potuto esprimere», definito: «il segreto dell'anima tua» – poi in «*Non c'è altra donna fuori di me*: «il segreto della tua morte».

La seconda e la terza strofa presentano un carattere di omogeneità, sia a livello di estensione sia di scansione periodico-sintattica. Entrambe risultano aperte e

concluse in coincidenza di due periodi riferiti, rispettivamente, allo stato del soggetto scrivente in un passato recente e nel momento presente. La collocazione del discorso diretto iniziale nel frangente del «sogno» determina così l'instaurarsi di un climax ascendente nella scansione del testo, secondo lo schema:

- Prima strofa – Passato / dimensione altra («nel sogno»)
- Seconda strofa – Passato / dimensione empirica («di mattina»)
- Terza strofa – Presente / dimensione empirica («ora»)

Come già nella prima strofa, il verso iniziale della seconda coincide con una proposizione non separata internamente da *enjambement*, come invece i versi successivi. Lo schema non è poi riadottato nella terza strofa, il cui primo verso risulta interrotto da uno iato di grado forte tra preposizione e sostantivo, dislocato nel v. 12. Nell'accostamento sostantivale-aggettivale «sogno chiaro» si ipotizza inoltre un nuovo richiamo di area pre-contemporanea, riferito al pascoliano *Sogno della vergine*. Nel testo, si osserva infatti uno speculare posizionamento dell'aggettivo in punta di verso, in apertura strofica, nell'ambito di una descrizione riferita al subentrare del momento mattutino a quello notturno (come anche nella terza strofa di «*Non c'è altra donna fuori di me*» che comprende l'impiego del lemma «sogno»: «svanito nell'alito chiaro | dell'alba! svanito dal cielo | notturno del sogno!» (Pascoli 1978, 639). Il richiamo determina un innalzamento del tono espressivo, corroborato dall'impiego dell'aggettivo «imberbe» (già dannunziano²⁹ e, ancora, attestato nel canone della prima contemporaneità poetica)³⁰ nel verso successivo. A questo è contrapposto, nel seguente, l'aggettivo «intontito», di ordine invece colloquiale e ascrivibile al registro della comunicazione contemporanea – come anche il sostantivo «sonniferi», in punta del v. 10. Oltre a concludere la strofa, questo porta a un punto di culmine una sequenza climatica ascendente (dalla rarefazione alla concretezza fisica) osservabile nelle sedi conclusive dei quattro versi della strofa: «chiaro» > «piano» > «intontito» > «sonniferi».

La strofa conclusiva è dedicata alla descrizione del momento presente, esperito dal poeta in uno stato di sofferenza. Il termine «inchiodato», in apertura dell'ultimo verso, posiziona la sua persona all'interno di una cornice di dolore cristico – la cui citazione riprende in maniera speculare il richiamo biblico nel v. 1. La sua metaforica *crocifissione* aderisce al ricordo («ultima ora») dell'altro da sé femminile sognato, che l'atto di *trascrizione* (v. 8) mantiene vivo nel presente. Il *pianto* del «campanello», personificato, costituisce un'interferenza a cui l'io scrivente resiste *non apprendo e restando* connesso all'altro da sé nella memoria. La polarizzazione negativa del rumore è suggerita, oltre che dal verbo *piangere*, dalla connotazione dei visitatori (non accolti) come «delinquenti ladri». Il raddoppiamento aggettivale corroborava la presentazione di questi ultimi in senso ostile, come un'entità diurna-plurale contrapposta a quella notturna-singolare dell'altro da sé femminile – al contrario, positiva. Nella strofa

29 A proposito delle occorrenze nell'opera del pescarese, i dati IntraText registrano un totale di trentadue unità – cf. <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/3/ZU.HTM>.

30 Cf. ad es.: E. Praga, *Armonie della sera* in Praga 1969, 197: «I giovani imberbi battevan le tracce | Di pallide faccie, – di squalidi amor.»; G. Carducci, *Prologo* in Carducci 2013, 21: «Imberbe chierico con occhio pio | Erudia, l'obolo rubando a Dio,»; G. Gozzano, *La bella preda* in Gozzano 2016, 414: «tutti i compagni tuoi, | dal giovinetto imberbe al capitano!».

si registra, inoltre, un ulteriore punto di interesse a proposito dell’alternanza di registro espressivo: tramite l’espressione «campanello sonato», nel v. 11, B. unisce infatti una ripresa verbale arcaizzante (le cui attestazioni risultano plurime, ancora, nell’opera dannunziana)³¹ a un impiego lessicale di ordine quotidiano.

31 A proposito del termine «sonato», i dati IntraText riportano dieci occorrenze totali, a cui si aggiungono (a. o.): 3 «sonai» / 1 «sonammo» / 15 «sonando» / 1 «sonano» / 23 «sonante» / 19 «sonanti» / 10 «sonar» / 46 «sonare» / 12 «sonarono» / 2 «sonasse» / 1 «sonassi» / 23 «sonata» / 7 «sonate» / 10 «sonato» / 2 «sonator» / 28 «sonatore» / 16 «sonatori» / 12 «sonatrice» / 1 «sonatrici» / 48 «sonava» / 1 «sonavami» / 5 «sonavan» / 36 «sonavano» / 1 «sonavo» (consultabili in: https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_FAK.HTM).

Tu vai dallo psicanalista e paghi.
 Io calco la notte, la pisto
 se mi faccio pistare. E tutti
 i tuoi anni danzano davanti
 ai miei occhi al buio
 e tutto scompare.

5

IL71, IL91 118 / TP 120

Documenti: C8D12, C8D29

Sia in C8D12 che in C8D29, il testo della poesia costituisce i vv. 5-10 di *Nell'insonnia mi agito felice*. I vv. 1-4 di quest'ultima (di cui entrambi i documenti riportano la medesima lezione), risultano assenti da TP e dunque sostanzialmente inediti. Recitano:

Nell'insonnia mi agito felice
 se scrivo e scrivo il diario
 avventuroso della decomposizione

e della primavera dell'inconscio. (verso seguito da interruzione strofica)

In C8D12 il testo è numerato «1», ed è separato tramite un trattino orizzontale da quello di *Ti cadono i capelli, qualcuno*, con indicazione di «2». Quest'ultima poesia appare poi in forma dattiloscritta C8D30 e numerata «6». In C8D28, *Nell'insonnia mi agito felice* (in IL71 e seguenti: *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*) è invece accompagnata dalla cifra «5», manoscritta a ridosso dell'angolo superiore destro del foglio. La successione «1» - «2» di C8D12 è così rispettata all'atto dell'inserimento dei due testi nella sequenza dattiloscritta poi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti³² - dove, pure, appaiono in successione. Nella disposizione adottata in volume, invece, le due poesie sono intervallate da *Sono gesti di morte i tuoi.*:

C8D12 4. i tuoi anni] >gli< (*a destra dell'allineamento verticale*: «i tuoi») anni 5-6. al buio || e] al buio | e (*anche in C8D29*)

C8D29 4-6. davanti | ai miei occhi al buio || e tutto] davanti || ai miei occhi al buio | e tutto

Poesia di sei versi ripartiti in due strofe secondo lo schema 5 / 1. Scansione: 11 9 9 10 6 - 6. Lo scarto dei primi quattro versi presenti nelle lezioni di C8D12 e C8D29 determina l'allineamento dell'*incipit* a quello di *Verso ubbidienza il fato m'avvia*. e M'è rimasto

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

poco tempo., in cui già si osserva il posizionamento di un punto fermo in coincidenza della conclusione del primo verso. Tra il v. 1 e il v. 2 si stabilisce un rapporto oppositivo-binario: il primo è aperto dal pronomo personale di seconda persona, riferito a un altro da sé; il secondo, da un pronomo di prima. La contrapposizione dei termini «tu» : «io» veicola un discorso di separazione esistenziale e identitaria. L'atto di *andare* dallo «psicanalista» dell'altro da sé reca infatti una connotazione negativa, rilevata dall'aggiunta del verbo *pagare* in punta di verso che veicola il senso di biasimo espresso dal poeta. Quest'ultimo si proietta, per converso, in una situazione implicitamente positiva. Nei vv. 2-3 l'io scrivente risulta intento nell'atto di *calcare* e *pistare* il dato stesso della «notte», dunque in un contesto identitario di vitalismo maledettistico. Tra i due verbi si stabilisce un – nuovo – rapporto di opposizione, a proposito del registro: colloquiale il secondo, e identificabile come una tessera dantesca il primo.³³ La ripetizione verbale, in forma di infinito, nel v. 3, costituisce il primo termine di una rima estesa al v. 6 – che interessa anche le successive componenti di congiunzione e pronomo: «pistare. E tutti» : «e tutto scompare». A proposito dell'ultimo verso, si osserva un'eco penniana da *Il mare è tutto azzurro* (già ripresa da B. in *Dio mi moriva sul mare*,³⁴ posizionata nella seconda sezione). Il verso conclusivo di quest'ultima recita infatti: «[un urlo] di gioia. E tutto è calmo.» (Penna 2017, 14). Alla coincidenza formулare, si aggiunge la ripresa da parte di B. dello schema ripetitivo interno, già impiegato da Penna – che determina con il verso finale sopraccitato la reiterazione della coppia «è tutto» : «è tutto», presente nei vv. 1-2 del testo. In considerazione dello scarto dei primi quattro versi presenti nelle lezioni autografe, l'identificazione di un'afferenza diretta al modello di Penna risulta particolarmente significativa. È infatti possibile ipotizzare la riduzione del testo alla misura dei soli vv. 5-10 come frutto di una – più generale – ripresa stilistica della *brevitas* penniana.

Lo scarto determina, inoltre, la soppressione di un'ulteriore coppia ripetitiva: «se scrivo e scrivo», localizzata nel secondo verso delle lezioni di C8D12 e C8D29. Alla duplice coincidenza delle componenti verbali si aggiungono, sulla stessa linea, le riprese tematiche interne relative all'«insonnia» (citata nel v. 1 delle due lezioni, a cui fanno successivamente eco l'ambientazione *notturna* e il «buio») e all'orizzonte *psicanalitico* (anticipato negli autografi dal v. 3, in cui il poeta impiega già il termine «inconscio»). L'espressione «nell'insonnia mi agito», in particolare, costituisce un punto di interesse, in funzione della coincidenza evcente con il v. 1 di *Come il sonno si agita nel mio cervello*. Data la pubblicazione di quest'ultima in NA19, e dunque la sua datazione in sede editoriale risalente al 1970 (medesimo anno di riferimento per i testi dell'Appendice), è possibile ipotizzare l'influenza, nello scarto, di una ragione selettiva – tesa quindi alla soppressione di una ipotetica sovrapponibilità dei due *incipit*. Guardando ancora alle lezioni di C8D12 e C8D29, risulta significativo notare in esse la citazione, nei vv. 2-3, del «diario [avventuroso] della decomposizione». L'espressione si presenta infatti come un possibile richiamo al titolo del saggio *Précis de décomposition* di Emil Cioran, pubblicato nel 1949. È inoltre possibile ipotizzare la derivazione

33 Cf. ad es.: Inf XXXII 20 «va sì, che tu non calchi con le piante»; Pur. XIII 149 «se mai calchi la terra di Toscana.».

34 Cf. commento al testo.

dal titolo *Trattato di decomposizione* di Franco Cordero, pubblicato da De Donato nello stesso 1970 de *L'innocenza*. A prescindere, tuttavia, a fronte di quanto osservato a proposito dell'allineamento stilistico penniano l'eliminazione dal testo di uno snodo interdiscorsivo risulta come un atto coerente, perché teso a implementare il carattere di rarefazione della situazione relazionale tematizzata, tramite l'esclusione dal discorso del sottotesto metapoetico 'concretizzante'.

I vv. 3-5 della composizione risultano polarizzati in senso metaforico: nel momento notturno, il poeta assiste (nel «buio») alla *danza* di «tutti» gli «anni» dell'altro da sé. La concordanza tra la dimensione complessiva di questi ultimi e quella di quanto, per lui, «scompare», veicola il senso totalizzante del rapporto affettivo tra i due soggetti. Risultano infatti sovrapposti l'*intera vita* dell'altro da sé e l'*intero campo visivo* (immaginativo) del poeta, prossimo all'annichilimento. La dislocazione della conclusione come verso a sé stante – e, dunque, come *fulmen in clausula* – introduce così un senso di definitività ontologica. A proposito di questo tratto risulta particolarmente utile osservare il triplice passaggio da C8D12 a C8D29 alla *princeps*. Le varianti relative alla ripartizione strofica mostrano l'isolamento del v. 6 come il risultato di un processo di riflessione poetica focalizzata sulla chiusura del testo. Le tre sedi recano infatti una progressiva diminuzione estensiva della strofa finale – rispettivamente composta da: sei versi (C8D12) > due versi (C8D29) > un verso (IL71 e seguenti).

Sono gesti di morte i tuoi:
di chi s'attacca al telefono
che ripete occupato se tutti
i tuoi amici telefonano.

Sono gesti di morte che la morte
ironica concede alla solitudine,
allo sgomento-rumore del silenzio.

Il mutamento fluttua intorno.
Nel letto in mancanza di meglio
ti tocchi il sesso. Poi incelata
la compagnia delle stelle violente
che la luna non nasconde, dal buio
della stanza. E sei solo. Sola.

5

10

IL71, IL91 119 / TP 121

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 6. Scansione: 9 8 10 10 - 11 12 12 - 9 9 9 11 11 9. Nel testo, il poeta descrive la condizione esperienziale e ontologica di un altro da sé – a cui fa riferimento, nell'ultimo verso, prima in senso maschile e poi femminile. La tematizzazione di tale contrapposizione di genere riprende un *fil rouge* significativo all'interno della raccolta – già impiegato in posizione incipitaria in «*Non c'è altra donna fuori di me*, a una sede di distanza. Se in quest'ultima la contrapposizione rimaneva implicita e veicolata dalla riformulazione dell'archetipo veterotestamentario maschile ('Dio : «donna»'), in *Sono gesti di morte i tuoi*: la questione è presentata nell'ambito di una dinamica descrittiva singolare. Il soggetto protagonista è immerso in una condizione di solitudine (v. 6) che si riflette in senso *mortuario* in una gestualità ossessiva. I «gesti di morte», citati in apertura della prima e della seconda strofa (rispettivamente nel v. 1 e nel v. 5), appaiono così come il frutto di una condizione di dolore che non trova, nello spazio del testo, alcun riscatto.

L'apertura e la conclusione della prima strofa coincidono con quelle del primo periodo sintattico. Tramite la ripetizione speculare «di morte» : «di chi» nel v. 1 e nel v. 2, il poeta stabilisce un sillogismo tra la qualità ontologico-negativa dell'atto e la sua dimensione empirico-attuativa – descritta tramite la citazione impersonale. L'*attaccarsi al telefono* stesso coincide, così, con un'azione lucifera. Il posizionamento dei due punti al termine del v. 1 corrobora il senso di equivalenza tra i due termini, connettendoli in senso dualistico. Tale dispositivo di accostamento genera, inoltre, un effetto contrappositivo, in virtù della diversa afferenza estetica e semantica delle espressioni: lirico-cimiteriale la prima e quotidiano-discorsivo la seconda. Le conseguenze sul piano esperienziale di quest'ultima sono descritte nei vv. 3-4 tramite uno slittamento di prospettiva. Il «telefono» stesso è personificato come controparte agente in una dinamica di *ripetizione*, ai danni del gruppo plurale degli «amici». Con lema «occupato», B. esprime infatti un riferimento alla specificità del segnale acustico

generato dalla linea telefonica quando indisponibile perché già impegnata – nello specifico della poesia: *occupata* in maniera ossessiva, a seguito di un ripetuto *attaccarsi* dell’altro da sé. L’impiego dell’aggettivo «tutti» (primo termine di un *enjambement* tra i vv. 3-4) contribuisce alla presentazione della dinamica come maniacale, in quanto estesa fino a interessare la totalità del gruppo sociale amicale dello stesso altro da sé. In apertura del v. 4 è infatti collocata dal poeta l’espressione «i tuoi» – che, oltre a specificare la sfumatura relazionale, genera una ripetizione con la conclusione del v. 1. A proposito di quest’ultima, oltre alla coincidenza geometrica chiastica (secondo lo schema: ‘fine v. 1 [primo] : inizio v. 4 [ultimo]’), si registra il suo inserimento in un contesto allitterativo che interessa tutte e quattro le sedi finali della strofa:

- v. 1: «tuoi»
- v. 2: «telefono»
- v. 3: «tutti»
- v. 4: «telefonano»

Una simile coincidenza è osservabile, inoltre, nella seconda strofa (vv. 6-7: «solitudine» : «silenzio») – nuovamente coincidente con il periodo sintattico.

Nel v. 5 torna il riferimento ai «gesti di morte», stavolta inquadrati come una *concessione* garantita dalla «morte» stessa all’altro da sé, evocato metonimicamente nei vv. 6-7. L’implicazione di una sfumatura *ironica* nella dinamica comportamentale del sé è introdotta dall’associazione sostantivale-aggettivale tra i vv. 5-6, separati da *enjambement*, che contribuisce alla personificazione della «morte» – al pari della «solitudine», del «silenzio», del «telefono» nella strofa precedente, e del «mutamento», della «luna» e delle «stelle» nella successiva. Un punto rilevante è costituito dal nesso «sgomento-rumore», che si presenta come ultimo dei tre casi di *Inventive e licenze* in cui B. impiega il trattino per stabilire un’associazione verbale binaria, già osservabile in *Nella luce fioca mi lecco* («anima-foglia leggera va») e in *Cullavo la tua disperazione*: («amatato-amante di bambine»). La notazione sulla – limitata – ricorrenza del dispositivo lessicale assume un carattere di interesse in funzione del loro posizionamento: tutte e tre le occorrenze risultano infatti collocate in versi conclusivi di strofe composte da soli tre versi.³⁵ Il v. 7 di *Sono gesti di morte i tuoi*: costituisce così un indicatore sulla sussistenza di un contesto poetico omogeneo nella raccolta, stabilito da B. a livello sia estetico e tematico che compositivo-formale, anche a fronte di una mancata adozione di forme metriche ascrivibili a una ricorrenza programmatica macrotestuale.

La terza strofa (più lunga della composizione) è aperta da una nuova coincidenza metrico-sintattica, estesa in corrispondenza del solo v. 8 – concluso dal punto fermo. La considerazione sul *fluttuare* del «mutamento» (in rima con lo «sgomento» del

35 A proposito dei rapporti tra le tre sedi testuali comprendenti le occorrenze del trattino connettivo sono da registrarsi, in aggiunta, due dati. Il primo riguarda i testi di *Nella luce fioca mi lecco* e *Cullavo la tua disperazione*; in cui il dispositivo è impiegato al termine delle rispettive prime strofe (dunque, nel terzo verso). Il secondo dato riguarda la coincidenza tra il primo verso di *Cullavo la tua disperazione*: e quello di *Sono gesti di morte i tuoi*; recanti entrambi i due punti conclusivi. Quest’ultimo stilema è impiegato da B. in sole altre due sedi della raccolta (*Bagno notturno in cui mi abbandono*: e *M’imprigioni insomma e ti ripeto*), a fronte di cinquantotto impieghi dei due punti.

verso precedente) descrive ulteriormente lo stato dell'altro da sé nel presente. Alla sfumatura vaga e allusiva, si contrappone in apertura del v. 9 la specificazione empirica sulle sue coordinate esperienziali: l'«intorno» in cui si muovono i *mutamenti* è quello della «stanza» da letto in cui il soggetto trascorre il tempo notturno. L'assenza di un partner è indicata dall'espressione «in mancanza di meglio», con cui B. riprende il tema della «solitudine» già introdotto nel v. 6. Nella locuzione è osservabile una sfumatura oggettificante, che subordina l'eventuale presenza di un soggetto terzo all'unica funzione di controparte nell'atto sessuale. La dimensione di quest'ultimo, data la condizione solitaria, è così definita in termini masturbatori nel v. 10 («ti tocchi il sesso»). Il verso è inoltre frapposto a due termini polarizzati in senso speculare: alla «mancanza» nel v. 9, segue nel v. 11 la «compagnia». Questa è metaforicamente riferita alle «stelle violente», ed è connotata tramite ipallage come «incelata». L'aggettivo costituisce una tessera lessicale di particolare interesse, risultando come la ripresa di un neologismo (Alighieri 1991, 58) dantesco da Par III 97: «“Perfetta vita e alto merto inciela”». L'identificazione della ripresa permette di rilevare ulteriori punti di coincidenza tra *Sono gesti di morte i tuoi*: e il canto. Risulta infatti significativo notare come il verso di apertura della terzina dantesca successiva a quella contenente il neologismo presenti sia il termine della *morte* che del *dormire* (Par III 100: «perché fino al morir si vegghi e dorma»). L'impiego da parte di B. del verbo *nascondere* nel v. 12, inoltre, appare coincidente al *celare* del quarantottesimo verso del canto («non mi ti celerà l'esser più bella,»), il cui svolgimento è localizzato nel Cielo della Luna – che B. cita apertamente nello stesso dodicesimo verso.

Il posizionamento di «incelata» di seguito al punto fermo del v. 10 genera un nuovo effetto di opposizione tra registri semantici, contrapponendosi alla polarizzazione colloquiale del segmento precedente al segno interpuntivo. La «compagnia», a cui l'aggettivo si riferisce e da cui è separato tramite *enjambement*, veicola una nuova affermazione di solitudine (poi ribadita nel v. 13), assumendo una sfumatura ossimorica. A fare compagnia all'altro da sé sono infatti le «stelle» che superano l'inquinamento luminoso della «luna» e lo raggiungono nel «buio della stanza». La lettura del verso conclusivo in chiave paratestuale permette di ipotizzare come il rivolgimento all'altro sia, da parte del poeta, un atto riflessivo. L'affermazione relativa alla non binarietà del genere soggettivo è infatti coincidente a quella che conclude *Quante albe ci videro in piedi*, il cui ultimo verso recita: «[io] che sono solo all'Anagrafe maschio.». Oltre che dalla comune tematizzazione del momento notturno-insonne, la connessione tra le due poesie è suggerita dalla presenza dell'elemento delle «stelle» – rispettivamente: nel penultimo verso di *Quante albe ci videro in piedi*, e nel terzultimo di *Sono gesti di morte i tuoi*.

Ti cadono i capelli, qualcuno
ti mangia il cuore. Non sai
più scrivere. Parole senza senso
immagini fiacche e vuote.

Il sole nero della morte brilla
lontano e tu t'avvicini a lui
col tuo cranio spappolato.

5

Anch'io ho paura. La serale
notturna mattutina insonnia
non s'affloscia: la fessura
per arrivare all'anima
è troppo volgare.

10

Addio. Tradiscimi con chi
ti pare.

IL71, IL91 120 / P02 23 / TP 122 / PIN95 1029

Documenti: C8D12, C8D30

In C8D12 la poesia è manoscritta di seguito a *Nell'insonnia mi agito felice* (composta da quattro versi inediti seguiti dal testo di *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*),³⁶ da cui risulta distanziata e separata tramite un tratto orizzontale a circa metà del foglio. In corrispondenza verticale del lemma «qualcuno» nel v. 1 è inoltre aggiunta la cifra «2», che segue l'«1» associato al testo precedente – apposto ancora in corrispondenza dell'ultima parola del primo verso. In C8D33, a ridosso dell'angolo superiore destro, è manoscritta la cifra «6», che indica il posizionamento della poesia all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.³⁷ In C8D28, *Nell'insonnia mi agito felice* (in IL71 e seguenti: *Tu vai dallo psicanalista e paghi.*) è invece accompagnata dalla cifra «5», manoscritta a ridosso dell'angolo superiore destro del foglio. La successione «1» - «2» di C8D12 è così rispettata all'atto dell'inserimento dei due testi nella sequenza dattiloscritta (poi confluita nell'*Appendice 1970*) dove appaiono ancora in successione. Nella disposizione adottata in IL71 e seguenti, invece, le due poesie sono intervallate da *Sono gesti di morte i tuoi..*

C8D12 1. capelli, qualcuno] capelli. Qualcuno 3. parole senza senso [] parole >senza< (*in interlinea*: «senza») senso 10. s'affloscia: la] s'affloscia, la

36 Cf. apparato del testo.

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

C8D30 1. capelli, qualcuno] capelli. >q<(sovrascritto a penna: «Q»)ualcuno 8. pau-
ra. La] paura. >†<(sovrascritto a penna: «L»)a

Poesia di quattordici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 3 / 5 / 2. Scansione: 10 8 11 8 - 11 10 8 - 9 9 8 8 6 - 9 3. Il testo tematizza lo stato di dolore esperito dal soggetto scrivente in un contesto notturno di insonnia. Tale frangente è poi ripreso come *quid* compositivo nelle quattro poesie successive, similmente focalizzate e connotate da una significativa sfumatura allucinatoria nello svolgimento del discorso poetico. In *Ti cadono i capelli, qualcuno*, la questione è osservabile già nei vv. 1-2, che raccolgono due figurazioni oniriche riferite dal poeta a sé stesso, tramite l'impiego di un *tu* riflessivo. La seconda immagine costituisce un richiamo all'archetipo dantesco del primo sonetto della *Vita nova: A ciascun'alma presa e gentil core*, già ripreso da B. in *La mia discesa nel più infantile dolore, in te*. Nel tredicesimo verso di quest'ultima, collocata nella terza sezione, si legge infatti l'espressione: «ti divora il cuore». A fronte della coincidenza nel riferimento alla seconda persona («ti» : «ti»), i passaggi presentano l'impiego di due verbi differenti (*divorcare* : *mangiare*) ma dall'identico significato, a loro volta accomunati nella ripresa dantesca: « d'esto core ardendo | lei paventosa umilmente pascea: ». ³⁸ L'immagine iniziale presenta invece una derivazione dal campo psicanalitico – e, più precisamente, da *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud. Nel trattato è infatti attestata l'associazione interpretativa tra la figurazione onirica della *caduta dei capelli* e il concetto di impotenza (per castrazione), ³⁹ che risulta tematizzato di seguito (vv. 2-4), a proposito dello stato di *incapacità* di «scrivere». Il rapporto di B. con la trattatistica psicanalitica occupa, nell'arco della sua produzione, un ruolo significativo: tracce di esso risultano osservabili trasversalmente – dalla prime fasi compositive alle ultime. ⁴⁰ Già nel 1976, intervistato da Velio Carratoni a proposito del suo rapporto con Leopardi, il poeta dichiara:

[V. C.] La tua contenutezza, il tuo intimismo di arrivo, il pessimismo desolato ed a volte compiacente, in quanto non sempre freddo e distaccato, non fanno pensare un po' troppo a Leopardi?

[B.] No. Leopardi non c'entra per niente. Io tengo conto dell'inconscio, della psicoanalisi, di Jung. Potrei dire che Leopardi sia stato influenzato da scrittori pessimisti come Epitteto. Io mi sento più grande di Leopardi. Perché più complesso e più intelligente. A me piace anche godere, punirmi, andare agli inferi e trasfigurarmi. ⁴¹

38 D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 820.

39 Freud 1994, 266: «Per rappresentare simbolicamente la castrazione, il lavoro onirico si serve della calvizie, del taglio dei capelli, della caduta dei denti e della decapitazione».

40 Un esempio significativo a proposito di tale trasversalità è offerto da *Marylin* (TP 623), seconda poesia di *Proclama sul fascino* in cui appare citato direttamente il nome proprio di Freud: «come ballerina, certo, una bambola | di carne, non ha letto Freud,». La citazione assume particolare risalto perché riprende una formula già impiegata da B. nello scritto critico *Il diavolo nell'inferno* pubblicato in NA21, dunque venticinque anni prima. Qui si legge infatti di «un padre piccolo-borghese, cui hanno insidiato il figlio e che non sa, non vuole sapere o rimuovere, perché non ha letto Freud» (NA21 16).

41 Carratoni 1976, consultabile nell'Archivio (online) del periodico in: http://www.fermenti-editrice.it/archivio/Intervista_Dario_Bellezza_Fermenti_4.htm.

Oltre che a proposito del rapporto con il recanatese (che, poco più avanti, B. dichiara essere tra gli unici da lui *considerati* autenticamente poeti: «Considero poeti solo Dante, Leopardi, Baudelaire, Sandro Penna; tutti gli altri sono dei cialtroni»),⁴² il passaggio risulta significativo per osservare la stretta relazione di B. con la «psicanalisi» – che viene associata al movimento interiore tra *godimento* e auto-*punizione* tradotto dalla prassi compositiva in sede estetica. Nello specifico del rapporto intertestuale tra il passaggio di *L'interpretazione dei sogni* e l'*incipit* di *Ti cadono i capelli, qualcuno*, la connessione è stabilita (oltre che sulla base della coincidenza figurativo-tematica e dell'ampia afferenza di B. al frangente psicanalitico) in considerazione della presenza di diffusi riferimenti a Wilhelm Stekel nel medesimo capitolo freudiano de *Il lavoro onirico*.⁴³ L'opera dello psicanalista austriaco costituisce infatti un riferimento importante per gli studi di B. in materia all'altezza della composizione di *Invettive e licenze*. Il dato è testimoniato (ad es.) da *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*, specificamente dedicata al tema del rapporto con la produzione scientifica dello psicanalista – il cui trattato *Psicologia e terapia del feticismo* appare in una prima traduzione italiana nel 1963.⁴⁴ La convergenza dei riferimenti nella trattazione di Freud permette così di ipotizzare la derivazione intertestuale dell'immagine di apertura, ascrivibile a un delirio proiettivo del soggetto (tradotto in termini onirici) nel contesto di insonnia, in cui nelle percezioni dell'Io si radica un senso di impotenza⁴⁵ – testimoniato dalla dichiarazione: «non sai più scrivere».

Quest'ultima, spezzata da *enjambement* tra verbo e avverbio, è conclusa da un punto fermo nel corpo del v. 3. La cesura sintattica interna è già presente nel v. 2, ed è ripetuta nel v. 4 in punta di verso – a conclusione della strofa. Guardando alle lezioni di C8D12 e C8D30, si nota l'impiego di un quarto punto fermo nel v. 1, poi sostituito dalla virgola nella *princeps*. Lo scarto attenua il grado di frammentazione del discorso poetico: *modus* che risulta comunque esteso all'interno del testo. A questo proposito, si nota ancora nella prima strofa l'opposizione enumerativa: «parole»: «immagini», nel v. 3 e nel v. 4. Gli attributi di *insensatezza, fiacchezza e vuotezza*, associati a

42 Carratoni 1976. È significativo notare come la formula sia ripresa dal poeta vent'anni dopo, quasi parola per parola, nell'intervista di Maurizio Gregorini (MDB06 74).

43 In originale: *Traumarbeit*. Il nome di Stekel ritorna diffusamente nel saggio. Ad es., il passaggio (citato) relativo alla rappresentazione simbolica della castrazione è preceduto da: «Stekel ha ragione nel riconoscere nel "fratellino" il pene. Giocare con un bambino, percuoterlo, ecc., spesso rappresenta nel sogno la masturbazione» – Freud 1994, 266. Lo stesso paragrafo *Rappresentazione simbolica nei sogni. Altri esempi tipici*, in cui il passaggio è localizzato, risulta aperto dalla dichiarazione: «L'analisi di quest'ultimo sogno biografico [cf. Freud 1994, 260-1] costituisce la conferma del fatto che ho riconosciuto la presenza del simbolismo fin dal principio. Ma solo gradatamente e con l'aumentare della mia esperienza sono arrivato ad apprezzare pienamente il valore e la portata, anche grazie all'influenza dei lavori di Wilhelm Stekel, di cui è opportuno qui dire qualche parola.» – Freud 1994, 261.

44 Cf. commento al testo. Si sottolinea inoltre la presenza, nel saggio di Stekel, di una concettualizzazione coincidente a quella freudiana rispetto al dato della rimozione dei capelli – che viene connesso al «complesso di castrazione» del paziente (Stekel 1963, 314).

45 A proposito di questo elemento, tematizzato da B. nel testo come anche la *perdita dei capelli*, risulta significativo notare come l'analisi di Stekel (in linea con Freud) inquadri l'impulso al «taglio di capelli» del paziente come mosso da «un complesso di castrazione» (Stekel 1963, 314); cf. commento a *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel*.

questi ultimi termini, risultano determinati dall'impotenza stessa del poeta nei confronti della propria attività compositiva. La continuazione del discorso onirico nella strofa successiva indica inoltre il segmento testuale dei vv. 3-4 come parte, ancora, della proiezione allucinatoria.

I vv. 5-7 assumono un assetto nuovamente narrativo-descrittivo e proseguono nella figurazione riflessiva del sé (in uno stato di sofferenza fisica) in rapporto a un altro maschile. La terzina è aperta da un riferimento di area romantico-ottocentesca francese: l'immagine del «sole nero» è già osservabile nel primo dei sonetti di *Les Chimères* di Gérard de Nerval (pubblicati nel 1854)⁴⁶ – *El Desdichado*:

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.⁴⁷

Il sintagma «soleil noir», che conclude la quartina definita da Diana Grange Fiori come una «sintesi straordinaria di tutti i temi più gravi del poeta»,⁴⁸ reca una fitta stratificazione intertestuale, e acquista un valore archetipico per l'opera di Nerval.⁴⁹ La figurazione risulta inoltre radicata all'interno di una rete di riflessione di ambito filosofico – e, in senso allargato (secondo, ad es., la lettura di Julia Kristeva)⁵⁰ psicanalitico. Nell'ambito della critica letteraria psicanalitica novecentesca, all'opera poetica e letteraria di Nerval è infatti attribuita grande rilevanza: il caso dell'autore è diffusamente ritenuto come archetipico.⁵¹

46 Per approfondimento, si rimanda a: Brix 1997, 157-67.

47 De Nerval 1972, 30; traduzione: «Io sono il Tenebroso, – Vedovo, – Sconsolato, | Principe d'Aquitania dalla Torre abolita: | L'unica Stella è morta, – e sul liuto stellato | È impresso il Sole nero della Malinconia.» – De Nerval 1972, 31.

48 D. Grange Fiori, *Nota introduttiva* in De Nerval 1972, 17.

49 De Nerval 1972, 17-18: «Eppure quel Soleil noir, che gli era stato rivelato dalla *Malinconia* di Dürer (e aveva detto Shakespeare: "She sat in a pale and yellow melancholy"), da Jean Paul e dalle "visioni dipinte di Blake", è pur sempre un'immagine, negativa quanto si voglia, del sole, l'astro del giorno. Un cerchio di luce fumosa [...] circonda anche in un disegno di Odilon Redon il Soleil noir, e si riverbera su quel "nero" attenuandolo – dunque trasformandone l'essenza».

50 L'immagine del sole nero sarà utilizzata nel 1987 da Kristeva (che B. cita già in *Morte di Pasolini* a proposito del concetto di *abiezione* – cf. 1981b 119) come titolo di un saggio su *depressione e malinconia*. Approfondendo la relazione tra l'opera *nervaliana* e la declinazione psicanalitica dei due concetti (inquadriati, in apertura della trattazione, in chiave storico-filosofica e artistica), ad es., scrive: «Il depresso narcisistico è in lutto non di un Oggetto ma della Cosa. [...] Nerval ne dà una splendida metafora suggerendo un'insistenza senza presenza, una luce senza rappresentazione: la Cosa è un sole sognato, chiaro e nero insieme. "Tutti sanno che nei sogni non si vede mai il sole sebbene si abbia spesso la percezione d'una luce molto più viva"» – Kristeva 1988, 18-19 [riferimento per il testo di Nerval in nota nell'edizione italiana: De Nerval 1952, vol. 1, 377 (originale: «Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive.»); trad. italiana ripresa da Serra e qui riprodotta: De Nerval 1979, 223].

51 Un esempio a questo proposito è offerto da Oreste Macrì, che rileva nella sua scrittura un carattere di vera e propria «sistematicità interpretativa archetipico-psicanalitica» (O. Macrì in

Considerata la ripresa freudiana in apertura del v. 1, e la centralità del poeta francese in tale frangente, i due nessi intertestuali così rilevati in *Ti cadono i capelli, qualcuno* risultano omogenei – e dunque ascrivibili allo stesso orizzonte di ripresa da parte di B. La polarizzazione del discorso poetico in senso onirico-simbolico risponde quindi all'adozione di un approccio non solo compositivo-estetico, ma filosofico e psicanalitico. Ancora a proposito del contatto tra il testo e la trattazione freudiana, in questo senso, è possibile notare come l'immagine del «cranio spappolato» (che conclude la seconda strofa e unisce due termini di registro differente – colloquiale il secondo e tradizionale il primo, ampiamente attestato in area dannunziana)⁵² sia già riportata dal filosofo nella registrazione del «sogno di un paziente che aveva perso il padre sei anni prima»⁵³ (collocata, ancora, nel capitolo *Il lavoro onirico*). A proposito del v. 5, oltre alla derivazione dall'archetipo di *El Desdichado*, è possibile registrare una mediazione dalla pascoliana *Morte e sole* – pubblicata in *Myricae* e, dunque, ancora in area ottocentesca.

Fissa la morte: costellazione
lugubre che in un cielo nero brilla:
breve parola, chiara visione:
leggi, o pupilla.

Non puoi. Così se fissi mai l'immoto
astro nei cieli solitari ardente,
se guardi il sole, occhio, che vedi? Un vòto
vortice, un niente.
(Pascoli 2016, 57)

I punti di contatto tra i due testi risultano svariati. Oltre alla presenza del dato coloristico del «nero», che viene associato da Pascoli non al «sole» ma al «cielo», si osserva già nella poesia una connessione tra la «morte» e il verbo *brillare* (vv. 1-2). A questa segue nel terzo verso la citazione della coppia «parola» : «visione», separata dalle rispettive connotazioni aggettivali come poi i vv. 3-4 di *Ti cadono i capelli, qualcuno* – in cui B. impiega, invece, «parole» e «immagini». Altre connessioni rilevanti in questo senso sono costituite dal sostantivo «sole», presente già nel titolo e ripetuto nel settimo verso del testo pascoliano (poi connotato funestamente come «vòto vortice» e «niente»), e dalla dichiarazione in apertura della seconda strofa: «non puoi», isolata dal punto fermo in posizione iniziale, come poi il «non sai» di B. nel v. 2, nuovamente isolato dal punto, in posizione finale.

Curreri 2009, 30).

52 I dati IntraText registrano, a proposito del lemma, novantotto occorrenze in diciannove opere – consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/D2.HTM>.

53 Freud 1994, 315: «Al padre era successa una grave disgrazia. Il treno sul quale viaggiava di notte aveva deragliato. I sedili della carrozza erano stati scaraventati l'uno contro l'altro e la sua testa era stata schiacciata. Il sognatore poi lo vide steso sul letto con una ferita al sopracciglio sinistro, che si estendeva in posizione verticale. Egli si meravigliava che al padre fosse successa una disgrazia (dal momento che era già morto, come aggiunse nel raccontarmi il sogno). Come erano chiari i suoi occhi!».

La serie delle coincidenze contribuisce a restituire un quadro particolarmente stratificato del testo di B., nella cui composizione appaiono raccordati elementi estetici, lessicali e tematici afferenti ad aree testuali (e, in senso allargato, letterarie) distanti. Il nesso pascoliano, in particolare, risulta come un punto di interesse in virtù della sua singolarità: a fonte della presenza di altri richiami in *Invettive e licenze* all'opera del poeta,⁵⁴ la trama di rimandi in *Ti cadono i capelli, qualcuno* ne isola il testo come un caso a sé stante. Considerate inoltre le reiterate specificazioni di B. rispetto ai suoi maestri⁵⁵ e, nelle parole dell'intervista rilasciata a *Fermenti*, rispetto quelli che sono, secondo lui, *i soli veri poeti* (Carratoni 1976), la presenza di una relazione intertestuale tanto stretta con un poeta mai attestato tra i suoi autori di riferimento appare molto rilevante.

Nella terza e nella quarta strofa il *tu* riflessivo è abbandonato in favore dell'uso della prima persona. Il v. 8 presenta una vera e propria dichiarazione sullo stato emotivo dell'Io scrivente nel momento presente, in cui la «paura» esperita segue all'*avvicinamento* all'altro da sé (v. 6) – che torna a essere interpellato direttamente nei vv. 13-14. L'enumerazione paradossale «serale notturna mattutina» tra i vv. 8-9 (separati da *enjambement* dopo il primo termine della sequenza) è impiegata per suggerire una dilatazione dello stato di «insonnia» oltre i termini del solo momento della notte. Ciò si pone in linea con il quadro onirico-proiettivo stabilito nelle prime due strofe: la prospettiva di figurazione delirante dell'Io è estesa alla sua dimensione esistenziale in senso lato, e scardinata dall'estetica *maudit* della composizione notturna – a cui, pure, B. afferisce diffusamente in *Invettive e licenze*.

Nel v. 10 si identifica un sottotesto allusivo-sessuale, determinato dall'accostamento tra il verbo *afflosciarsi* (impiegato per descrivere la persistenza dello stato di «insonnia») e il sostantivo «fessura» riferibili, rispettivamente, al pene e all'apertura anale. La specificità maschile di quest'ultimo riferimento è determinata dalla presenza del pronomine personale in conclusione del sesto verso – e, più in generale, dall'allineamento alla tematizzazione dell'omosessualità maschile come fulcro esperienziale e identitario fondante dell'esperienza compositiva. Ancora a proposito del sintagma «la fessura», è possibile notarne l'isolamento in punta di verso di seguito al segno interpuntivo (due punti in C8D30 e nella *princeps*, ma virgola in C8D12), allo stesso modo di «la serale» preceduto, nel v. 8, da punto fermo. Il sostantivo è inoltre interessato dalla risonanza rimica con «paura» nello stesso primo verso della strofa. Una seconda rima si registra tra «volgare» e «pare», rispettivamente in punta del v. 12 e 14. Quest'ultimo – il più breve del testo – è interamente composto dal sintagma pronominale-verbale, isolato tramite *enjambement*, che risulta così posto in particolare rilievo.

Alla specificazione sulla *volgarità* della «fessura» per «arrivare all'anima» (con cui il poeta connette ironicamente il termine sacrale a quello della componente fisica anale) segue infatti un momento di congedo: nella strofa finale, aperta dall'«addio»,

⁵⁴ Cf. ad es.: *Non si vedrà per tutto l'inverno; All'Ambra Jovinelli; M'è rimasto poco tempo.*

⁵⁵ Si pensi, a questo proposito, alla prima strofa di *Congedo*, pubblicata in *Libro di poesia* nel 1990 (TP 544), in cui la lista dei nomi dei «maestri» (organica alle plurime dichiarazioni localizzabili in sedi non-poetiche) appare addirittura tradotta nello spazio della versificazione: «Pasolini Ginsberg Sandro Penna | e quanti altri mai ebbi maestri | Kavafis Leopardi Baudelaire | eccomi a voi ignaro e deluso | affondare il bisturi della poesia | sopra il mio corpo lasso:».

il poeta esprime il proprio distacco dall'altro da sé. La gravità assunta dal discorso poetico – implicata, in particolare, dal verbo *tradire* – polarizza la conclusione senza incontrare ‘aperture’ o possibilità di riscatto. Tra i due soggetti si stabilisce una distanza non più colmabile, a fronte di quanto implicato metaforicamente nella quarta strofa, che fornisce una chiave di volta per interpretare la dialettica relazionale tra i due soggetti maschili – dunque: a fronte della *troppe volgarità* nel cercare di *raggiungere* i rispettivi *animi* tramite l’atto sessuale penetrativo.

M'imprigioni insonnia e ti ripeto:
lasciami dormire. Che io dorma
senza l'angoscia di svegliarmi.

O poeta spezzati. Travestiti
da insano. Vai dal nemico
a chiedergli perdono. Il tradimento

5

dell'amante non ti tocchi più
di quanto ti abbia toccato
la solitudine.

Non giungere a congiungere
le labbra. Il tuo « no »
sia l'unico « sì » disperato.

10

IL71, IL91 121 / P02 24 / TP 123

Documenti: C8D16, C8D31

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «7», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.⁵⁶ Nei vv. 11-12 della lezione appaiono inoltre impiegate le virgolette alte, in coincidenza del manoscritto di C8D16 (come di seguito).

C8D16 3. l'angoscia di svegliarmi. ||] l'angoscia di svegliarmi >†<. || 6-7. tradimento || dell'amante] tradimento | dell'amante 11. tuo «no» |] tuo “no” 12. unico «sì»] unico “sí”

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro terzine. Scansione: 10 10 9 - 10 8 11 - 9 8 6 - 8 5 10. Il testo costituisce la seconda sede di una sequenza cui il tema dell'*insonnia* (e, più in generale, del rapporto distorto con il dormire del soggetto scrivente) occupa un ruolo centrale. È da notarsi, a proposito delle poesie seguenti, la coincidenza nell'impiego del sostantivo «*insonnia*» nei rispettivi primi versi di *M'imprigioni insonnia e ti ripeto*: e *Come l'insonne insonnia s'insabbia* – inframmezzati da *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* in cui, pure, il v. 1 presenta una localizzazione del discorso poetico nel momento notturno, seguita da una specificazione sullo stato di veglia dell'*Io* (v. 2: «se non dormo»).⁵⁷ La presenza del verbo *dormire* nel secondo verso della poesia

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

57 Ancora nel senso della contiguità tematica, è significativo notare la presenza di un riferimento al tema dell'*«insonnia»* anche nel testo successivo a *Come l'insonne insonnia s'insabbia: È il tuo corpo santo che m'illude*. Nei vv. 7-8, questo presenta infatti un'occorrenza del termine e un riferimento al dato ornitologico, già centrale nel testo di *È notte nel cuore e il viaggio*

risulta inoltre anticipata da *M'imprigioni insomma e ti ripeto*; in cui pure nel v. 2 appare reiterato: «dormire» : «dorma» – nell’ambito di un discorso diretto all’«insomma» stessa. B. esprime infatti la percezione di sé come preda di un metaforico *imprigionamento* – motivo per cui *ripete* alla controparte incorporea, personificata, una richiesta di liberazione. Questa coincide con i vv. 2-3 e porta a conclusione la prima terzina, dedicata all’invocazione di un ipotetico sonno privo di *risveglio*. Tramite la connessione di quest’ultimo dato a quello dell’*angoscia*, è determinata dal poeta una dialettica oppositivo-binaria nei termini di:

- [grado negativo - *insomma*] v. 1: coscienza
- [grado positivo - *dormire*] vv. 2-3: incoscienza

La polarizzazione in senso positivo dello stato di oblio percettivo determina, per contro, il contesto della veglia come sofferenziale e coincidente con una *prigione*. La prosecuzione del discorso poetico nelle successive tre terzine è quindi implicitamente ascritta al frangente di dolore, in quanto coincidente con lo stato di coscienza. Il *modus implorativo* iniziale risulta inoltre ripreso ed esteso fino alla conclusione del testo. La referenza, tuttavia, viene riorientata a partire dal v. 4, che risulta aperto dal rivolgimento riflessivo alla persona stessa del «poeta». Quest’ultimo lemma è utilizzato come parte di un contesto fonico allitterativo-dentale, concluso dai due verbi «spezzati» e «travestiti» – l’accostamento dei quali prosegue la modalità enumerativa della preghiera, già osservata nel v. 2. Sia il posizionamento del punto fermo tra i verbi sia l’*enjambement* tra i vv. 4-5 risultano parte di una più generale tensione alla frammentarietà, osservabile nei vv.: 2, 5, 6 e 11, ancora a proposito di punto fermo interno ed *enjambement* finale, e nei vv.: 7-8, 8-9 e 10, relativamente agli *enjambement*.

Nel v. 5 è implicato il tema della *non-sanità* nel rapporto al «nemico», poi ripreso nel v. 13 (conclusivo) della poesia successiva, in cui B. torna ad autodefinirsi come «snaturato». Si osserva in questi termini la sovrapposizione tra lo stato di sofferenza e nevrosi dettato dall’«insomma» e la condizione esistenziale di *diversità* – declinata negli attributi ontologici di «poeta» e «insano». La dialettica che oppone il poeta all’alterità empirica è così basata su un discorso di separazione esistenziale – laddove l’esteriore risulta avverso alla sua persona in virtù di tali attributi, che determinano, a loro volta, l’antagonizzazione (v. 6). Guardando al terzo testo della sequenza dedicata al tema dell’*insomma* (come si è detto: *Come l’insonne insomma s’insabbia*) è possibile registrare la ricorrenza del verbo *travestire* – che appare impiegato nel v. 11: «travestita da puttana e io», in riferimento all’altro da sé con cui, nuovamente, il soggetto stabilisce un rapporto di violenta conflittualità.

Ancora a proposito del sesto verso, è da notarsi come la citazione della dinamica di *richiesta di perdono*, conseguente, risulti in linea con il *modus* di supplica generale. Il posizionamento della separazione strofica tra i vv. 5-6, assente in C8D16 e introdotta in C8D31 e seguenti, rafforza il grado dell’*enjambement* che isola il termine del «tradimento» in conclusione della seconda strofa. Questo apre una nuova invocazione relativa allo stato atarattico del sé (in ripresa della prospettiva espressa nei

all’Inferno come punto di contatto interdiscorsivo pasoliniano («Dove le tue ali ti portano | io vado. Dove l’insonnia mi trattiene») – cf. commento al testo di *È notte nel cuore e il viaggio all’Inferno*.

vv. 2-3). La preghiera del poeta è infatti riferita nella terza terzina alla soppressione del dolore derivato dal «tradimento dell'amante», paragonato all'intensità del *tocco* della «solitudine». Quest'ultimo dato, rilevato dalla posizione conclusiva, anticipa ancora *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*, in cui pure viene espressa una supplica nei termini di: «Ostile mia solitudine» (v. 11).

Il posizionamento dell'avverbio «più» al termine del v. 7 è intromesso nella risonanza epiforica: «tocchi» : «toccato», che risulta così depotenziata. Nel verso incipitario della terzina successiva, al contrario, si registra un accostamento allitterativo forte tra «giungere» e «congiungere», inframezzati dalla preposizione «a». Ancora in linea con la modalità ripetitivo-enumerativa, nell'ultima strofa, si collocano gli avverbi di negazione e affermazione, posti entrambi tra virgolette (caporali nella *princeps*, e alte doppie in C8D16 e C8D31). Come già nei vv. 7-8, la connessione epiforica tra i due elementi speculari è scartata per via del posizionamento di un altro lemma – stavolta non nella prima, ma nella seconda sede: «disperato». L'aggettivo, significativamente rilevato dal posizionamento finale, assume particolare centralità dal punto di vista tematico. Il testo è infatti concluso, tramite esso, da un ulteriore riferimento allo stato di dolore del poeta – in linea con l'augurio di *spezzarsi* nel v. 4, con la dichiarazione su quanto sia stato *toccato* dalla «solitudine» (in aggiunta al «tradimento dell'amante») e con il sentimento di *impigionamento* a opera dell'«insonnia» nel v. 1.

È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno
continua. Se non dormo il fuoco
non si spegne della vita ma s'accende
un barlume, un solo barlume d'infelicità.

Ti vedo massacrata perversa incalzata:
tormento per il mio risveglio. E tu
perirai, io perirò senza che nessuno
ci dica chi di noi aveva ragione. 5

Ma non telefonare. Sto cercando
il veleno che t'uccida. Che mi santifichi.
Ostile mia solitudine, uccella
dalle ali tarpate, tenera inquisitiva
madre d'un figlio snaturato. 10

IL71, IL91 122 / TP 124

Documenti: C8D15, C8D32

In C8D15 il testo è preceduto da un'intestazione (anch'essa manoscritta) collocata a ridosso del margine superiore del foglio:

L'Insonnia / †
Viatico per il sonno dell'insonnia.
La realtà è così orrenda. Sto cercando il veleno che mi uccida. Che [f. d. r.] mi santifichi. E il mondo perda la sua indifferenza.

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «8», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.⁵⁸

C8D15, C8D32 1. È notte] 'E

Poesia di tredici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 4 / 4 / 5. Scansione: 11 9 12 [8+4] 14 [9+5] - 13 [7+6] 10 13 [7+6] 12 - 11 14 [8+6] 11 13 [6+7] 9. L'intestazione in C8D15 costituisce un punto di interesse sia rispetto al testo della poesia, manoscritta di seguito, sia ad altre due contenute nel corpus di *Invettive e licenze*: *Come l'insonnia insomma s'insabbia* e *Tu sei il sonno. E quando arrivi*. A proposito della prima, che segue a *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* (nell'edizione in volume di IL71 e seguenti, come già nella sequenza numerata di dattiloscritti in C8), è possibile identificare

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

una coincidenza tra la ripetizione allitterativa «sonno dell'insonnia» e quella nel v. 1: «*insonne insonnia*». In considerazione della consequenzialità dei due testi, tale corrispondenza acquista particolare risalto e permette di collocarli in un frangente compositivo condiviso. L'ipotesi è corroborata dalla presenza, in entrambe, di un richiamo interdiscorsivo di area pasoliniana – identificato rispettivamente nel v. 1 (a proposito del sintagma «s'insabbia»)⁵⁹ e nel v. 11 di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*. Qui, collocato in posizione rilevata dalla conclusione (come anche il verbo in *Come l'insonne insonnia s'insabbia*), è impiegato il termine «uccella», che assume lo statuto di *hapax* nell'opera del poeta e richiama, come inconsueta declinazione femminile del sostantivo «uccello», al duplice uso pasoliniano in chiave dispregiativa in *Poema per un verso di Shakespeare*: «uccellaccia nera, che ti fingi bianca | [...] uccellaccia con l'occhio maligno».⁶⁰

Tra i due testi è osservabile una più generale corrispondenza tematica a proposito del *focus* su un *risveglio*, nel frangente mattutino, distorto da un disallineamento rispetto al corso del sonno (tema tra i più diffusi e significativi di *Ingettive e licenze*).⁶¹ Nel testo di Pasolini, la proiezione dell'*addormentamento*, disarticolato dalla notte e che avviene a fronte del «sole delle dieci del mattino», è infatti relativa alla creatura volatile, che risulta intenta «a dormire quando il giorno incomincia» (Pasolini 2009, 1161). In *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*, ugualmente, l'«uccella» appare come figura (ancora in termini pasoliniani) assillante e «inquisitiva» (v. 12), la cui apparizione succede all'aver mancato il sonno (v. 2: «se non dormo»). Tale fenomeno determina nel soggetto il manifestarsi del «tormento» (v. 6), conseguente alla «notte» (v. 1) d'insonnia – la cui implicazione sottintesa anticipa la tematizzazione del testo seguente: *Come l'insonne insonnia s'insabbia*. L'asserzione di Pasolini «nella tua assenza, la voglia di morire è ancora più chiara» (Pasolini 2009, 1161) trova così una corrispondenza nella declinazione (in chiave invettivale) del *perire* dell'Io scrivente «senza» aver raggiunto lo scioglimento della tensione con l'altro da sé femminile (vv. 6-8) – che risulta infatti, in conclusione, assente, a fronte dell'«ostile solitudine» del poeta (v. 11).

A proposito della seconda poesia interessata dall'intestazione in C8D15, *Tu sei il sonno. E quando arrivi*, è possibile osservare una coincidenza tra la seconda riga di testo («Viatico per il sonno dell'insonnia») e l'esergo apposto in C3D12, a essa

59 Cf. commento a *Come l'insonne insonnia s'insabbia*.

60 P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* in Pasolini 2009, 1162. La declinazione in senso dispregiativo del sostantivo al maschile (che, pure, appare impiegato nel testo: «Eh, uccellaccio dormiente!» – Pasolini 2009, 1161) è già centrale nell'orizzonte lessicale pasoliniano, in cui occupa un posto di rilievo (ad es.) come titolo del lungometraggio *Uccellacci e uccellini* del 1966. Nello specifico di *Poema per un verso di Shakespeare*, la questione dell'ambiguità di genere dell'animale – nominato ora al maschile, ora al femminile – è già rilevata e approfondita in Ottonello 2024, 76. A proposito del termine «uccella», privo di connotazione dispregiativa, è invece possibile registrare l'attestazione ne *L'hobby del sonetto*, [54]: «Con la vostra uccella voi vivete nel fitto | mistero di tale pace» – Pasolini 2009, vol. 2, 1174. Contestualizzando il sostantivo in chiave intertestuale, un'occorrenza significativa è osservabile nell'*incipit* della dedica *A Lucia* ne *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante: «Tu sei l'uccella di mare, che ha fabbricato il suo nido | sulla scogliera torva, fra le sabbie nere» (Morante 1963, 5).

61 Cf. ad es.: *L'insonnia che mi prende; Quando mi alzo alzo lo sguardo; Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel; Ti cadono i capelli, qualcuno.*

coincidente.⁶² Come per *Poema per un verso di Shakespeare* (e per *Come l'insonne insomma s'insabbia*), tra le due poesie si stabilisce una coincidenza tematica a proposito del rapporto distorto con il dato del sonno. L'assenza di quest'ultimo determina, per il soggetto, un contesto allucinatorio-proiettivo (che fonda l'atto scrittoria), e una situazione esperienziale di sofferenza declinata nella sensazione di prossimità alla morte. A fonte di questa concordanza, notare i punti di contatto intertestuale tra *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* e *Tu sei il sonno. E quando arrivi* risulta particolarmente significativo. In entrambi i testi si osserva infatti l'occorrenza del termine «Inferno» – rispettivamente: nel v. 1 e nel v. 6. A ciò si aggiunge la presenza, nel testo della seconda sezione, del verbo *cinguettare* (v. 5): la connessione di quest'ultimo all'elemento degli «incubi» si pone nuovamente in linea con l'impiego peggiorativo pasoliniano, e con la connotazione negativa dell'«uccella». Lo scarto dell'intestazione di C8D15 e dell'esergo apposto in C3D12 interviene così a eliminare una connessione paratestuale che, tuttavia, rimane testimoniata dagli elementi di contatto interni alle due poesie. In aggiunta, queste risultano ascrivibili allo stesso frangente temporale di composizione, considerata la datazione «1970» presente in C3D12 e la collocazione di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* nell'Appendice.

Il posizionamento dell'apostrofo precedente alla vocale maiuscola e in luogo dell'accento, sia nella lezione manoscritta, sia in quella dattiloscritta, è ascrivibile a un tratto della grafia di B all'altezza del 1970.⁶³ In apertura è osservabile un'eco rimbaudiana da *Nuit de l'Enfer* (il cui testo costituisce un riferimento estetico significativo già per la composizione di *Mi sveglio e non dormo ahimè! L'anello* e di *A Pier Paolo Pasolini*).⁶⁴ Il v. 1 contiene gli elementi del celebre titolo di Rimbaud.⁶⁵ Oltre che alla luce degli altri diffusi punti di contatto con il testo osservabili in *Inventive e licenze*, la sussistenza del collegamento tra *Nuit de l'Enfer* e *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* è suggerita dai vv. 9-10, in cui appare ripreso l'elemento del «veleno» già presente nell'*incipit* del testo di Rimbaud – secondo la traduzione di B.: «Ho inghiottito una fenomenale sorsata di veleno».⁶⁶ Ancora rimbaudiano, in quest'ottica, appare l'elemento del «fuoco» in punta del v. 2 (in ripresa epiforica del tema figurativo infernale), presente in quattro occorrenze in *Nuit de l'Enfer*.⁶⁷ Più in generale, è possibile notare un'afferenza di B., nella composizione del testo, all'orizzonte estetico di quest'ultima poesia. Lo stato di insonnia esperito dal soggetto scrivente è descritto nella prima strofa in termini allucinatori: la «notte» viene metaforicamente localizzata

62 Le implicazioni della questione sono approfondite nel commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi*, a cui si rimanda.

63 La questione è trattata nel commento a *Sto nel letto. A contemplare il soffitto*, a cui si rimanda per approfondimento.

64 Cf. commenti ai testi.

65 Titolo che già riprende, con il termine «enfer», un lemma archetipico per l'estetica della versificazione *maudit* dell'autore. Si consideri in questo senso il titolo dell'opera di cui il testo fa parte: *Une saison en enfer* – pubblicata nel 1873.

66 Rimbaud 2016, 150 (originale: «J'ai avalé une fameuse gorgée de poison»).

67 Rimbaud 2016, 250-4: «Voyez comme le feu se relève!»; «Satan qui dit que le feu est ignoble»; «un coup de fourche, une goutte de feu.»; «C'est le feu qui se relève avec son damné.».

all'interno del «cuore» dell'io, che «continua», così, il proprio «viaggio all'Inferno» – in chiara citazione dell'archetipo dantesco. La dislocazione anaforica della locuzione «della vita» (separata da «il fuoco» nei vv. 2-3) la colloca in posizione inframezzata tra l'opposizione di: «non si spegne» : «ma s'accende». La corrispondenza oppositiva tra i due verbi risulta parte di una più allargata struttura enumerativa – osservabile in diversi punti del testo:

- [ripetizione] «un barlume» : «un solo barlume» (v. 4)
- [enumerazione in climax discendente] «massacrata» > «perversa» > «incalzata» (v. 5)
- [ripetizione] «[tu] perirai» : «io perirò» (v. 7)
- [corrispondenza oppositiva] «che t'uccida» : «che mi santifichi» (v. 10)

Ancora in linea con la poetica rimbaudiana (e, nello specifico di *Poema per un verso di Shakespeare*, pasoliniana), la prima strofa è conclusa da una dichiarazione sullo stato di sofferenza del soggetto, tramite il posizionamento in punta del v. 4 – di seguito alla ripetizione – del termine dell'«infelicità».

Il carattere maledettistico del soliloquio poetico è poi traslato, in apertura della strofa successiva, nel frangente delle percezioni dell'io rispetto all'altro da sé femminile. Questa è infatti connotata dalla sequenza climatica discendente – a sua volta introdotta dalla specificazione «ti vedo» che localizza il momento descrittivo come parte di una dialettica di rapporto contemporanea alla composizione del testo. Il v. 5 e il v. 6 risultano inoltre ordinati da una struttura chiaistica secondo lo schema: «ti» : «tu» / «incalzata» : «tormento». Quest'ultimo sostantivo è impiegato nuovamente in riferimento connotativo all'altra, tramite i due punti in chiusura del v. 5. La figura femminile, negativizzata, assume così un ruolo agente rispetto al dolore esperito dall'io nel contesto paradossale del «risveglio» insonne.⁶⁸ Nei tre versi successivi, la strofa tematizza lo specifico della situazione relazionale ostile tra i due – che vengono proiettati verso una morte prossima, «senza che nessuno» abbia potuto dirimere la contesa che li separa. Il registro colloquiale impiegato nel passaggio è poi ripreso in apertura della strofa successiva, il cui *incipit* appare come la registrazione di un discorso diretto tra i due soggetti. In particolare, la tessera lessicale «telefonare» costituisce un punto di interesse, in funzione dell'impiego del verbo all'interno del corpus di *Inventive e licenze* nella sola altra sede di *Sono gesti di morte i tuoi*: – dunque: di un'altra poesia collocata nell'*Appendice 1970*. Nei vv. 9-10, inoltre, si osserva la ripresa in versi del testo già apposto come intestazione della poesia in C8D15. Alla scansione originale priva di a capo⁶⁹ è sostituita, nella *princeps*, l'interruzione di verso dopo la forma verbale in gerundio. Il passaggio si pone in linea con quanto già osservabile tra C8D15 e C3D12 a proposito dell'espressione «viatico per il sonno dell'insonnia»,

68 Da notarsi, a questo proposito, come il termine dell'«insonnia» sia già presente nella prima riga dell'intestazione di C8D15 – in anticipazione, inoltre, dell'*incipit* della poesia successiva (con cui, come osservato, *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* stabilisce un rapporto di omogeneità estetica e tematica, oltre che di comunanza nelle coordinate ispirative e interdiscorsive).

69 Cf. apparato.

che si presenta alternativamente priva di a capo e spezzata in due versi tra articolo determinativo e sostantivo.⁷⁰

La corrispondenza nel v. 9 tra *uccisione* dell'altra e (paradossale) *santificazione* del sé corrobora il senso di polarizzazione binaria della dialettica tra i due soggetti. A differenza dei precedenti, i tre versi conclusivi risultano attraversati da una tensione arcaizzante – osservabile già nel v. 11 con la prolessi aggettivale di «ostile», in posizione di apertura. Allo stesso scopo contribuisce l'enumerazione appositiva: «solitudine» (v. 11) : «uccella» (v. 11) : «madre» (v. 13) in triplice riferimento (come già quello del v. 5, in apertura della seconda strofa) all'altro da sé femminile, formalizzata in senso dichiarativo e priva di componenti verbali. Gli ultimi due elementi della sequenza connotano l'altra in termini di *impotenza*, tramite – rispettivamente – la similitudine ornitologica delle «ali tarpate» (v. 12) e l'associazione ossimorica «tenera inquisitiva» (v. 12, nuovamente interessata da dislocazione anastrofica).

Alla specificazione sullo stato esistenziale inerte della figura femminile, il poeta fa seguire un riferimento alla propria persona – che occupa la sede conclusiva del testo, in cui si colloca riflessivamente come «figlio snaturato». La formula presenta una stratificazione di significato, riferibile parimenti alla compromissione del rapporto con la figura metaforicamente genitoriale e all'affermazione della propria *diversità*. Ancora secondo la chiave maledettistica, questa assume il senso di un fattore perversivo nel rapporto tra il sé e l'orizzonte extra-soggettivo – che, per converso e secondo una forte carica critico-ironica, risulta *naturale*, in opposizione alla sua persona.⁷¹ La collocazione in sede finale dell'aggettivo «snaturato», inoltre, ripete il posizionamento aggettivale conclusivo del testo precedente: «disperato». Entrambi i termini sono ascrivibili al frangente di dolore esperito – e tematizzato – dal soggetto scrivente. Ancora a proposito della contiguità tra la poesia e le altre dell'Appendice, appare significativa la connessione nei vv. 7-8 di *È il tuo corpo santo che m'illude* (a due sedi di distanza) tra l'elemento dell'*insonnia* e il dato alare – nuovamente connesso alla sfera dell'animalità volatile: «Dove le tue ali ti portano | io vado. Dove l'*insonnia* mi trattiene».

70 Cf. apparato e commento a *Tu sei il sonno. E quando arrivi.*

71 Tema tra i più diffusi nella raccolta – cf. ad es.: *Al capezzale dei giorni insieme vissuti; Le pazzie dei disadattati sanno l'odore; Non c'è altra donna fuori di me.*

Come l'insonne insonnia s'insabbia
nel sogno devoto dell'inconscio
tu m'appari strozzata dalle mie mani.

Il tuo collo a stringere e l'occhio
che scoppia, il sangue dalla bocca
a insanguinare di rosso la speranza.

T'adatti docile e io penso di amarti
così morta, derelitta danzatrice
della morte. Ma non muori,

anzi m'incontri per strada, m'insulti
travestita da puttana e io

faccio finta di gemere d'angoscia.

5

10

IL71, IL91 123 / TP 125

Documenti: C8D14, C8D33

A ridosso dell'angolo superiore destro di C8D33 è manoscritta la cifra «9», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.⁷²

C8D14 2-3. dell'inconscio | tu m'appari] devoto dell'inconscio >tu< | tu m'appari

C8D33 4. stringere] str>o<(sovrascritto: «i»)ngegere

Poesia di dodici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3/3/3/2/1. Scansione: 10 10 12 - 9 9 10 - 12 12 8 - 11 10 - 11. Il testo tematizza una proiezione immaginativa del poeta, scaturita da un momento di «insonnia», focalizzata sullo strozzamento – da parte sua – di un altro da sé femminile. Il frangente in cui tale dinamica prende corpo è presentato nel v. 2 come un «sogno devoto dell'inconscio», dunque come una figurazione psichica irrazionale. La ripetizione allitterativa dentale localizzata nell'espressione «devoto dell'» segue a quella sibilante del verso precedente – particolarmente fitta ed estesa anche allo stesso v. 2 («sogno», «inconscio»). Risulta significativo notare, a proposito di questa, la presenza del sintagma «sonno dell'insonnia» già in C8D15, come parte dell'intestazione manoscritta alla lezione di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*. Il dato costituisce un punto di interesse in considerazione del posizionamento di quest'ultima come poesia precedente a *Come*

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

l'insonne insonnia s'insabbia sia in IL71 e seguenti, sia nella sequenza di dattiloscritti numerati (cf. C8D32, C8D33).

Ancora a proposito del v. 1, il verbo conclusivo costituisce una tessera lessicale di particolare rilievo, presentandosi come una ripresa pasoliniana da *Il glicine* – dove nei vv. 204-6 si legge: «Ho perduto le forze; | non ho più il senso della razionalità; | decuduta si insabbia».⁷³ Oltre alla singolarità del verbo *insabbiare* (che non risulta poi impiegato da B. in alcuna altra sede nell'ambito della sua opera poetica), al comune utilizzo del pronome riflessivo prima della forma coniugata (pure: identica nei due testi per modo, tempo, genere e numero) e al posizionamento di quest'ultima in punta di verso, la sussistenza della ripresa da Pasolini⁷⁴ è inoltre suggerita dal comune contesto tematico. Il dato dell'*irrazionalità* è infatti al centro della composizione di B., che presenta l'atto violento ai danni della persona femminile come qualcosa che *gli appare* (v. 3). La cassatura e la dislocazione del «tu» dal secondo al terzo verso osservabile in C8D14, e dunque lo scarto di un *enjambement* originariamente posizionato tra pronomi personali e riflessivo, contribuisce alla definizione del discorso poetico in maniera piana – riducendone la frammentazione. Allo stesso scopo partecipa il posizionamento del punto fermo al termine del v. 3 e, dunque, la conclusione della strofa in corrispondenza della fine del primo periodo sintattico.

Lo stesso schema è poi ripetuto nella successiva, ancora di tre versi conclusi dal punto, ed è abbandonato nella terza strofa (formata nuovamente da tre versi, conclusi da virgola e con un punto fermo posizionato tra le prime e le seconde quattro sillabe). La seconda strofa è focalizzata sulla descrizione dello *strangolamento* posto in atto nel «sogno». Appaiono citati in questo frangente gli elementi corporali dell'«occhio», del «collo» e della «bocca» dell'altra, interessati dal gesto violento che risulta contestualizzato nei vv. 4-5 in senso fisico e, nel v. 6, tramite un'immagine metaforica. La separazione in due blocchi discorsivi è rafforzata anche dal posizionamento dei lemmi nelle sedi conclusive – secondo lo schema: *fisiologico / fisiologico / incorporeo*.

Nel primo verso della strofa si osserva un'inversione anastrofica sostantivale-verbale (a cui si aggiunge, a livello sintattico, l'elisione del verbo principale). Tra il v. 4 e il v. 6 è inoltre stabilita una risonanza a proposito delle componenti verbali, coniugate specularmente e introdotte dalla stessa preposizione («a stringere» : «a insanguinare»). A proposito del primo dei due infiniti, la cassatura della vocale «o» in C8D33, con conseguente correzione in «i», permette di ipotizzare un'originale intenzione autoriale rispetto all'uso di «strozzare», in ripetizione dell'impiego nel verso precedente. L'uso di «stringere», in questo senso, risulta finalizzato alla soppressione della corrispondenza diretta, oltre che a introdurre nel discorso un particolare relativo all'*intensità* dell'approccio fisico del poeta nell'atto del soffocamento. L'*insanguinamento* «di rosso» della «speranza», in conclusione, riporta la serie dei particolari truculenti alla dimensione figurata della proiezione interiore. L'associazione sinestetica del dato coloristico al dato positivo della *speranza* veicola, così, un accostamento

73 P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* in Pasolini 2009, 1059.

74 La sussistenza del contesto di ripresa, inoltre, è suggerita dalla rilevazione di un simile contatto intertestuale in *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* (connessa a *Come l'insonne insonnia s'insabbia*, come già osservato, in un comune frangente compositivo – cf. apparato e commento) dove già si identifica, nel v. 11, un'eredità lessicale pasoliniana.

ossimorico: l'aspirazione positiva stessa è connotata dalla violenza inferta. Rispetto a quest'ultima, l'atteggiamento assunto dall'altro da sé femminile è descritto nella strofa successiva nei termini di un *adattamento*.

Il v. 7 è aperto dall'elisione vocalica nella forma pronominale «t[i]», in ripresa dello stilema già impiegato nel v. 1 («s[i]») e nel v. 3 («m[i]»), e ancora nel v. 10 («m[i]», «m[i]»). L'atteggiamento di *docilità* dell'altra è corrisposto, nel verso, da una dichiarazione d'innamoramento del soggetto scrivente (che segue alla congiunzione «e» già impiegata nel v. 4, incipitario della strofa precedente). Il discorso poetico delinea un contesto onirico-paradossale: il sentimento di *amore* sovviene all'io in dipendenza del sopraggiungere della *morte* dell'altra, strangolata. Il binomio tradizionale-romantico è così declinato in termini allucinatori, che presentano la persona femminile come «[morta] danzatrice della morte» (con ripetizione aggettivo-sostantivale nelle seconde posizioni dei vv. 8-9). Nell'immagine, in cui il termine della *danza* risulta associato al dato esiziale, è inoltre possibile identificare una generica afferenza all'archetipo tardomedievale della *danza macabra*.

A proposito di quest'ultimo, è interessante notarne l'attestazione presso l'opera baudelairiana in (ad es.) *Le serpent qui danse* (Baudelaire 1996, 68) e *Danse macabre* (Baudelaire 1996, 198) – i cui testi costituiscono, a livello interdiscorsivo, un riferimento indicativo, in funzione della citazione delle componenti corporali (in particolare, degli «occhi» [Baudelaire 1996, 71 e 227]) nel contesto di una *danza* polarizzata in senso negativo dal soggetto scrivente. Ancora in questo senso, un ulteriore termine di raffronto interdiscorsivo utile all'analisi è offerto in area dannunziana dal testo de *Le faville del maglio*, in cui si registra un accostamento dei dati della *danza* e della *morte* di seguito alla citazione dell'archetipo («Questo è il teatro delle danze macabre? la Morte danza con la Poesia?» [D'Annunzio 1928, 332]). Il termine della *morte* è poi ripetuto in punta del v. 9 – e rilevato quindi dal posizionamento in chiusura di strofa. Oltre a corroborare la centralità dell'elemento a livello tematico, la ripetizione rafforza il contesto allitterativo già stabilito dalle risonanze tra: «amartì» (v. 7) : «morta» (v. 8) : «morte» (v. 9) [: «muovi» (v. 9)].

La sopravvivenza del soggetto femminile comporta l'inversione della dialettica d'innamoramento: alla situazione di rapporto (paradossalmente) positiva, determinata dall'atto violento e dalla morte *docile*, succede un contesto relazionale conflittuale. La polarità opposta di quest'ultimo è rafforzata dal posizionamento della congiunzione avversativa in apertura del periodo conclusivo – esteso per le due strofe successive. Sulla stessa linea si colloca l'impiego dell'avverbio «anzi» all'inizio del v. 10, che introduce le conseguenze della *non-morte* dell'altro da sé nei termini (seriali) di un *incontro* a cui segue una dinamica invettivale. Al binomio espressivo «m'inccontri» : «m'insulti», inserito nello stesso decimo verso, segue un'ulteriore coppia ripetitiva negli *incipit* dei vv. 11-12, separati da interruzione strofica. Questi sono infatti rispettivamente aperti da «travestita» e «faccio finta», connessi dal tema della *finzione* con cui il poeta corrobora l'inversione parossistica della dinamica: ‘*morte* [situazione relazionale positiva] : *non-morte* [negativa]’. L'impiego del termine disprezzativo «puttana», in questo senso, introduce nel discorso un elemento tratto dallo stesso contesto di *insulto* che viene tematizzato. Da quest'ultimo deriva anche lo stato di (apparente) dolore dell'io, che dichiara in conclusione di «gemere d'angoscia» a

seguito dell’invettiva dell’altra. Nell’espressione si osserva una nuova elisione vocale («d[i]»), in linea con quelle pronominali precedenti.

Alla proiezione derivata dall’«insonne insomma», è contrapposta nella conclusione del testo una considerazione sullo stato della vita empirica del poeta, che espresa una dinamica di rapporto connotata dall’aggressività reciproca. A questo proposito la poesia risulta in linea, a livello tematico, con (ad es.) *Finché cadrà la parola odio nasconderai e Donna conforme e vicaria del male* – e, più in generale, con la terza sezione di *Invettive e licenze*. Il termine degli *insulti* appare infatti organico a quelli impiegati nella descrizione del rapporto con la persona di Amelia Rosselli,⁷⁵ in cui la tematizzazione delle dinamiche violente di rapporto occupa un ruolo centrale. La coincidenza si osserva anche rispetto all’elemento dell’«angoscia», già utilizzato nelle sedi di *Cieco nella perfezione varco* e *Fumavi sigarette drogate* nell’ambito delle descrizioni dello stato interiore a fronte delle medesime dinamiche di rapporto con il soggetto femminile.

In particolare, l’impiego del lemma «angoscia» in *Fumavi sigarette drogate* risulta significativo, in considerazione della presenza, nel verso precedente all’occorrenza, di una ripetizione terminologica speculare a quella del v. 1 di *Come l’insonne insomma s’insabbia* – vv. 5-6: «Gelosia gelosia nella notte | a squarciare l’angoscia». Le due poesie convergono inoltre nell’inferenza invettivale misogina sul comportamento sessuale dell’altra – localizzata rispettivamente nel v. 11 («travestita da puttana») e nei vv. 6-8: «ma nessuno passava | a vedere le tue gonne | sollevate!». Il riferimento alla sfera sessuale risulta esteso, in *Come l’insonne insomma s’insabbia*, anche alla persona del poeta, che cita il dato dei *gemiti* nella descrizione della propria reazione finzionale agli *insulti* ricevuti «per strada». Dunque: fuori dal contesto del «sogno devoto dell’inconscio» in cui, per converso, la sua persona risultava proiettata nel ruolo opposto – di soggetto che infligge all’altra il male e non, come nella fine del testo, di ricevente.

75 Cf. ad es.: *Mia pazza solitaria notizie all’osteria*.

È il tuo corpo santo che m'illude
di esistere, di essere sano.

Come devotamente lo spio soffrire
d'impotenza e reclino sicuro
a toccare con mano il tradimento,

5

.....
Dove le tue ali ti portano
io vado. Dove l'insonnia mi trattiene

io aspetto il tuo corpo mortale
posseduto invano.

10

Qui scrivo sterilmente il testamento
testardo e ubbidiente, esco estraneo
all'aria perfino che respiro. Lo so
di essere morto sospirando
di passeggiare sulla luna.

15

IL71, IL91 124 / TP 126

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 2 / 2 / 5. Scansione: 10 9 - 12 10 11 / - 10 12 - 9 6 - 11 10 12 9 9. Nel primo verso è identificabile la convergenza di due diversi richiami intertestuali: il primo interno all'opera di B. e il secondo esterno, di area dannunziana. L'associazione sostantivale-aggettivale «corpo santo» appare infatti già impiegata nella raccolta in *Dov'è la sterilità che t'accompagna*, i cui vv. 7-8 recitano: «Spendi il tuo corpo santo dietro | le siepi.». Nella prima delle due sedi, la locuzione è tuttavia impiegata in senso ironico-disprezzativo: la *santità* del corpo dell'altra è motivo di dissacrazione, a fronte dei suoi comportamenti sessuali lascivi – a cui allude il verbo *spendere*. In *È il tuo corpo santo che m'illude*, al contrario, l'espressione viene spogliata della sfumatura sardonica, e veicola una effettiva prospettiva di adorazione, da parte del poeta, nei confronti dell'altro da sé. L'orientamento angelicante trova poi una seconda attestazione nei vv. 7-8, in cui a esso vengono attribuite delle «ali» (in chiaro riferimento all'archetipo tradizionale degli angeli e alla relativa iconografia dantesca),⁷⁶ in coincidenza di una dichiarazione di innamoramento *devozionale* (v. 3): «Dove [vai] : «io vado». Il secondo richiamo è diretto al v. 31 e al v. 127 de *La pioggia del pineto*, dove si legge rispettivamente: «[che] m'illude» e «[che] m'illuse» (D'Annunzio 2018, 170 e 173). Oltre al dato relativo alla grande celebrità della poesia, che suggerisce di per sé la presenza di un contesto

76 Cf. ad es.: Par IX 76-8: «Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla | sempre col canto di quei fuochi pii | che di sei ali facen la coculla,».

interdiscorsivo stratificato a proposito dell'espressione,⁷⁷ l'intenzionalità autoriale nel richiamo è testimoniata della ripresa dell'elisione vocalica – ripetuta da D'annunzio in quadruplici unità⁷⁸ – e dal posizionamento in punta di verso. Nel v. 2, introdotto da *enjambement*, B. prosegue così a specificare il dato *illusivo*, costituito dal binomio terminologico «esistere» : «essere sano». Tra i due termini (il cui accostamento genera una trama fonico-allitterativa, in risonanza con l'aggettivo «santo») si stabilisce implicita corrispondenza. Data la natura illusoria di entrambi, nella prospettiva del poeta, è possibile notare come la prima strofa consista in una dichiarazione esistenziale polarizzata negativamente: il «corpo» trascendente dell'altro da sé ispira nell'Io scrivente, *inesistente* e *insano*, una proiezione utopica nei confronti di sé stesso.

Il riferimento iniziale alla sfera religiosa è ripreso in apertura della seconda strofa, dove B. connota il proprio agire in termini *devozionali*. Tra il verso incipitario e il v. 3 si stabilisce inoltre una seconda corrispondenza, determinata dal posizionamento della componente verbale in punta di verso, separata per *enjambement* dalla preposizione «di» conseguente. Nel secondo dei due casi si registra inoltre un'elisione vocalica corrispondente alla ripresa dannunziana («m[i]» : «d[i]»), e un raddoppiamento del verbo nel primo dei due versi interessati – secondo lo schema:

- PRIMA STROFA:
 - v. 1 «m[i]» [pronome] «illude» [indicativo]
 - v. 2 «di» [preposizione] «esistere» [infinito]
- SECONDA STROFA:
 - v. 3 «lo» [pronome] «spio» [indicativo] «soffrire» [infinito]
 - v. 4 «d[i]» [preposizione] «impotenza» [sostantivo]

La dislocazione in prima unità dell'infinito verbale nella seconda strofa introduce un elemento divergente (che acquista risalto) rispetto alla prima. L'elemento sofferenziale è così rilevato dalla struttura formale, e costituisce l'oggetto dello *spionaggio* del soggetto scrivente. A proposito di quest'ultimo termine, è inoltre possibile identificare un nuovo contesto di rimandi interni alla raccolta: il verbo *spiare* è infatti già impiegato da B. in posizione incipitaria in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette* – a cui si aggiungono quattro occorrenze in forma sostantivale.⁷⁹ Lo stato di dolore dell'altro da sé, generato dall'«impotenza», ne determina la prostrazione. Tramite

77 La rilevanza archetipica della lirica dannunziana nel contesto dei primi anni Settanta è testimoniata (ad es.) da un'altra celebre ripresa, attestata nello stesso anno di pubblicazione di IL71. Come rilevato da Piervittorio Formichetti, infatti, «La pioggia nel pineto ricompare dapprima in *Piove* di Eugenio Montale, compresa nella raccolta *Satura* (1971), che forse per la prima volta, basandosi sulle «insistenti riprese del motivo "piove"», si presenta come parodia del classico dannunziano ma allo stesso tempo evoca il «grigore che rappresenta simbolicamente la nullità della vita pubblica nazionale» e comprende anche il pensiero verso la moglie defunta, Drusilla Tanzi» – Formichetti 2019, 56. Nel testo originale, le due citazioni interne al passaggio sono ricondotte in nota rispettivamente a: Armellini, Colombo 1999, 594 e 645.

78 Si aggiungono alle due occorrenze già citate, negli stessi versi: «t'illuse» e «t'illude» – Armellini, Colombo 1999, 645.

79 Cf. *Finché cadrà la parola odio nasconderai*: «di te spia senza tregua e così fuori»; «e botte e calci alle gatte credute spie»; *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*: «per te spiona rotta a tutte le bassezze. La mano»; *A Pier Paolo Pasolini*: «sa chi sono: spia e ricattatore».

l'impiego dell'aggettivo «reclino» (v. 4) B. esprime infatti un nuovo riferimento al fisico del soggetto, stavolta connotato da un ripiegamento. Al termine iniziale della *santità*, corrisponde nella seconda strofa un'afflizione scaturita dalla *sicurezza* di un «tradimento» subito. L'elemento della certezza è rimarcato tramite raddoppiamento – v. 4: «sicuro» : v. 5: «toccare con mano».

Il sesto verso reca un'interruzione brusca del discorso poetico – a cui contribuisce il posizionamento della virgola in punta del v. 5. L'impiego dei cinquantotto punti fermi in sequenza costituisce un *hapax* nell'intera opera di B., nonché un dispositivo grafico del tutto inusuale per il suo stile. Si tratta infatti dell'unico caso della sua produzione poetica in cui si registra un uso puramente grafico e asemico dei segni interpuntivi. Il verso è così svuotato della componente verbale, e determina un contesto in cui l'assenza appare come il risultato di un vero e proprio atto di cancellatura. La presenza dei punti, in altre parole, richiama a un'intenzionalità soggiacente allo svuotamento, testimoniata dalla traccia rimanente – appunto: la ripetizione percussiva degli elementi grafici. Il dispositivo pone inoltre in risalto la dichiarazione in apertura della strofa successiva, formalizzata in termini assertivi e spezzata dall'acapo in corrispondenza della separazione tra subordinata e principale. L'asserzione del poeta relativa alla propria volontà di *seguimento* è rilevata dal posizionamento, nel v. 8, dell'espressione «io seguo» (isolata dal resto del verso tramite il punto fermo). Lo stesso accade nel v. 9, aperto dalla nuova dichiarazione agentiva «io aspetto», che fa seguito al raddoppiamento dell'avverbio di luogo in apertura di periodo. L'oggetto dell'attesa è nuovamente il «corpo» dell'altro da sé, connotato stavolta come «mortale» e dunque dotato di una nuova sfumatura antropomorfizzante. Si crea così un contesto in cui le due componenti (quella umana e quella ultraterrena) appaiono bilanciate dall'alternanza:

- [ultraterrena] v. 1: santità - «corpo santo»
- [umana] v. 4: prostrazione fisica - «reclino»
- [ultraterrena] v. 7: elemento angelico - «ali»
- [umana] v. 9: mortalità fisica - «corpo mortale»

Nella terza e nella quarta strofa si osservano inoltre la citazione di due elementi ricorrenti nel contesto allargato di *Invettive e licenze*: l'*«insonnia»* (v. 8) e l'atto sessuale (v. 10). A proposito del primo termine, è da notarsi la specificazione sulla tangenza fisica, in linea con il «toccare con mano» del v. 5 – già corrispettivo della *sicurezza* dell'altro da sé rispetto alla fonte del proprio dolore. Riguardo il secondo, si osserva la sua associazione a un altro lemma («invano») impiegato in *Invettive e licenze* in altre dodici occorrenze,⁸⁰ e dunque significativo per intendere il testo di *È il tuo corpo santo che m'illude* come fortemente organico al contesto estetico e compositivo della raccolta.

⁸⁰ Cf. *Quando mi alzo alzo lo sguardo*: «tutto il tempo invano passato.»; *Il serpente inquieto che indugia*: «invano guizzavano ribelli»; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*: «che le nenie funebri invano rivestono»; *Preghiera*: «allora invano sarò di te amante geloso stato.»; *Preghiera*: «disubbidisce. Non ripassare invano la parte»; *Ora che i millenni invano ti sfiorano*; *Non si vedrà per tutto l'inverno*: «il suo ritorno; le lacrime invano»; *Quante albe ci video in piedi*; «Ed è strano che ora invano mi agiti»; *Se per i ricordi l'anima trasalisse*: «che davo: a sera l'Angelus sonava invano»; *Cieco nella perfezione varco*: «che invano una bocca rintocca.»; *Le botte cadevano forte*

La strofa finale è aperta da una nuova dichiarazione focalizzata sull'*agire* del soggetto scrivente. In uno spazio connotato deitticamente (v. 11: «qui»), il suo atto scrittore è presentato in maniera metapoetica come il suo «testamento». Ancora, è da notarsi un richiamo interno, riferito a un altro testo dell'*Appendice 1970*: *M'è rimasto poco tempo.*, in cui la comune tematizzazione dell'atto di scrittura in un momento prossimo alla morte appare già connessa allo stato di «insonnia» dell'Io scrivente. Il posizionamento dell'avverbio «sterilmente» nel v. 11, inoltre, crea un contesto di ripetizione scandito su due diversi piani: di significato, nella relazione con l'«invano» del verso precedente; fonetica, data la corrispondenza rimica con l'aggettivo «ubbidiente» nel successivo. Qui la trama fonica è arricchita dalla ripetizione allitterativa dell'associazione «esco estraneo», che porta a conclusione (*in enjambement*) il verso. Segue, nel v. 13, la specificazione iperbolica del contesto con cui il soggetto scrivente stabilisce un rapporto di *estraneità* (l'«aria» stessa), nella cui definizione si registra la prolessi avverbiale di «perfino» che corrobora il senso di frammentazione del discorso poetico. A questo contribuisce anche l'apertura del periodo sintattico successivo (ultimo del teso), di seguito al punto fermo, ancora nel v. 13. Alla nuova dichiarazione focalizzata sulla propria persona («Io so»), isolata, seguono due versi che riprendono anaforicamente lo schema del v. 2 e del v. 4: «di essere» : «di passeggiare». La conclusione della poesia è così focalizzata in senso riflessivo, presentando – per enumerazione – ciò che, nel presente, l'Io sa. Si osserva così un accumulo di elementi genericamente afferenti all'immaginario romantico e maledettistico: la coscienza della (propria) morte, il sospiro, la *flânerie* e la «luna».

sul mio cranio: «corruzione. Forse invano sei venuto»; *Prendo il sonnifero immortale e lunare:* «invano l'alba in cui t'aspetto».

Sto nel letto. A contemplare il soffitto.
È spento nella carne il mio sesso.

Abbraccio l'aria. Guardo dall'orlo
dell'abisso il filo che lega la tua vita
alla mia.

5

O imago insistente e predace!
O cadavere di un bacio! Dimentico,

vedi, perdoni, ma domani torna
estinto o vorace.

IL71, IL91 125 / TP 127

Documento: C8D34

A ridosso dell'angolo superiore destro è manoscritta la cifra «11», che indica il posizionamento del testo all'interno di una sequenza di autografi confluita nell'*Appendice 1970* di IL71 e seguenti.⁸¹

2. È spento] 'E spento 8. perdoni, ma domani] perdoni ma domani

Poesia di nove versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 2 / 2. Scansione: 11 10 - 10 13 [6+7] 4 - 9 12 - 11 6. Il testo tematizza uno stato di sofferenza del soggetto scrivente, il cui attraversamento coincide *metapoeticamente* con il momento della composizione. La dichiarazione di apertura, relativa al posizionamento del fisico del poeta stesso nel presente, contestualizza il suo orizzonte esperienziale nel frangente notturno, in una camera da «letto» abitata solitariamente. Lo stato di *contemplazione* del «soffitto» consiste così in un momento d'insonnia, in ripresa di un τόπος tra i più ricorrenti di *Inventive e licenze*. L'impiego di tre punti fermi nella prima strofa (e dunque la separazione in altrettanti segmenti sintattici) interviene a frammentare il discorso poetico in singole unità dichiarative. La collocazione di un punto all'interno del v. 1, inoltre, appare ripresa nel verso incipitario della strofa successiva – che risulta, allo stesso modo, separata internamente. L'asserzione sullo stato del corpo e dello sguardo nel primo verso è seguita, nel successivo, da una specificazione relativa alla *sessualità* del soggetto scrivente, che viene percepita come *spenta* «nella carne». Quest'ultima espressione presenta una stratificazione metaforico-allusiva, con cui il poeta formalizza un riferimento sia al proprio stato di inattività, sia, più specificamente, alla propria componente genitale («il mio sesso»).

Il senso di vuoto esperito è contestualizzato, nel verso successivo, nell'ambito di un contesto di solitudine implicata dall'espressione ossimorica «abbraccio l'aria». A

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

questa segue, ancora nel v. 3, l'impiego di un nuovo indicativo presente in apertura di periodo: la ripetizione si pone ancora nel solco dello stilema di frammentazione osservato nella strofa precedente – che, pure, interessa il quinto verso, costituito interamente dalla locuzione «alla mia», isolata tramite *enjambement* dal precedente. Qui è inserita una nuova specificazione descrittiva relativa al momento presente, che viene inquadrato come un metaforico *guardare* (in coincidenza del *contemplare* iniziale) «dall'orlo dell'abisso». Nell'espressione, separata da *enjambement* tra i vv. 3-4, è possibile registrare un'eco dannunziana – in considerazione delle plurime attestazioni della stessa presso l'opera del pescarese.⁸² Il punto di contatto interdiscorsivo è esteso anche alla connessione, nel v. 4, tra l'elemento del «filo» e quello della «vita». Oltre a presentarsi come un *tóπo* culturale occidentale trans-secolare, è interessante notare come l'associazione sia già attestata nella *Seconda offerta del Notturno* dannunziano – con cui anche i testi di *Bagno notturno in cui mi abbandono*; *Che io legga la Terapia del Feticismo di Stekel* e *Ti Springerò nell'ombra. Figura* stabiliscono dei punti di contatto semantico.⁸³ L'interesse è inoltre suscitato dalla coincidenza tra le coordinate della situazione descritta da D'Annunzio nel passaggio in questione e quelle di *Sto nel letto. A contemplare il soffitto.*: «Ero solo nel silenzio e nell'ombra, tra mura che vivevano della loro pallidezza come d'un ricordo lunare, solo con quel bagliore vagante che traeva seco il filo della mia intima vita.» (D'Annunzio 1921b, 135).

La polarizzazione arcaizzante-dannunziana del discorso poetico prosegue nel v. 6, dove si osservano le tessere lessicali «*imago*» e «*predace*» – di chiara derivazione tradizionale e attestate entrambe nell'*Alcyone*.⁸⁴ Alla stessa tensione contribuisce il posizionamento anaforico delle due invocazioni («*o imago*» : «*o cadavere*») seguite da punto esclamativo – rispettivamente in punta (v. 6) e nel corpo di verso (v. 7). A quest'ultimo segue un nuovo indicativo presente, a sua volta corrisposto (come già osservato nel v. 3) da una forma identica nel verso successivo: (v. 8) «*dimentico*» : (v. 9) «*perdonò*». I due verbi sono intervallati da un terzo indicativo, riferito direttamente all'altro da sé come controparte interpellata. Ancora in linea con lo stilema ripetitivo si pone, nel verso conclusivo, la coppia aggettivale «*estinto*» : «*vorace*», separata dalla congiunzione «*o*» in ripresa del raddoppiamento nella strofa precedente. Il contesto reiterativo si innesta inoltre su un discorso poetico ancora frammentato dall'accumulo interpuntivo – come si osserva nel posizionamento delle tre virgole (di seguito a punto esclamativo) nei vv. 7-8.

Il passaggio da C8D34 a IL71 e seguenti, a questo proposito, mostra un'intenzionalità autoriale tesa al rafforzamento quantitativo delle cesure. Risulta significativo in questo senso l'inserimento della seconda virgola nel v. 8, assente dal testimo-ne. Altrettanto rilevante risulta la variante che interessa il v. 2: il posizionamento

82 A proposito dell'associazione, la consultazione dei dati IntraText mostra ad es. un totale di otto occorrenze, che si aggiungono alle centottantasei del lemma «*orlo*» (<https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/OL.HTM>) e alle centoundici di «*abisso*» (<https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/7M.HTM>).

83 Cf. commenti ai testi.

84 Cf. G. D'Annunzio, *L'Oleandro*, III in D'Annunzio 2018, 233: «E corre, ed ansa, e le sue gambe lisce | crescon la furia del desio predace.»; *Il cervo* in D'Annunzio 2018, 257: «e il freddo | fiume non solcherà duplice solco | del tuo braccio e del tuo predace riso.».

dell'apostrofo prima della e maiuscola è infatti impiegato non solo in sede dattiloscritta (limitazione che avrebbe reso il fenomeno ascrivibile a un refuso nella digitazione), ma manoscritta anche. L'esempio chiave in questo senso è offerto da C8D15 e C8D32, contenenti rispettivamente una lezione manoscritta e dattiloscritta di *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno* – aperte entrambe da vocale maiuscola preceduta da apostrofo e non accentata. Il tratto è quindi riconducibile a una specificità scritturale di B., poi appianata in sede a stampa secondo la norma tipografica e grammaticale.

A livello tematico, oltre alla figurazione topica dell'Io, insomma, nel «letto», il testo risulta significativamente organico al *corpus* di *Invettive e licenze*. A questo proposito, le ultime due strofe della poesia costituiscono un momento di interesse, presentando la concettualizzazione del rapporto con l'altro nei termini dell'alternanza tra *desiderio* e *sofferenza*, a fronte di una separazione attiva. La dialettica così delineata risulta infatti lineare a molte delle interazioni con il generico ‘altro da sé maschile’ osservabili nella raccolta. La condizione di lontananza di quest’ultimo e la conseguente circoscrizione soliloquiale del discorso poetico, costituiscono degli elementi radicali nel rapporto tra il poeta e l'esterno, spesso tradotto in sede poetica nei soli argini della sofferenza esperita e della non corrispondenza del desiderio.

Tutto rifiuto. Niente ho visitato.
Sono innocente dinanzi a Dio. Se

ho troppo peccato ora espio aspettando
il tuo ritorno, che s'apra la mia porta.

Un tempo nelle mie mani ignare 5
passava in folle adorazione
chi beve ora la cicuta, il miele
amaro dell'Inferno in cui sono
rotolato.

Cercate di capire. Senza posa 10
crudele calpesto la pazzia

e smemorato ricordo
di aver provato la felicità.

IL71, IL91 126 / CR96 135 / TP 128

Poesia di tredici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 5 / 2 / 2. Scansione: 11 11 - 12 12 - 10 9 10 10 4 - 11 10 - 8 10. Il testo consiste in un soliloquio orientato in senso memoriale: l'Io scrivente si rivolge al passato della propria esperienza sensibile – sottintendendone la prossima conclusione. Il posizionamento nella penultima sede di *Invettive e licenze* risulta in linea con la tematizzazione stessa della poesia, aperta dall'accostamento di due considerazioni relative, alternativamente, al presente e al passato. Nella prima, B. esprime un «rifiuto» nei confronti della totalità in cui la sua persona è inserita. Il lemma «tutto», che apre il testo, è specularmente opposto al «niente» collocato di seguito al primo punto fermo, come paradossale oggetto «visitato» dall'Io. La sequenza contrastiva delle due affermazioni presenta il ritratto della persona scrivente in termini atarattici: non solo il poeta assume un atteggiamento di distacco totalizzante nel momento presente, ma adotta anche una narrazione della propria vicenda come lineare al «rifiuto» stesso. È questa sovrapposizione a determinare l'*innocenza del sé* (espressa nel v. 2 nell'ambito di un'altra dichiarazione sintatticamente aperta e chiusa, ancora, nello spazio di un singolo verso). Nell'ambito allargato dell'opera di B., all'altezza dell'uscita di IL71 (in cui la poesia viene pubblicata per la prima volta e dove si registrano altre due occorrenze dell'aggettivo)⁸⁵ il termine dell'*innocenza* è particolarmente connotato, costituendo già il titolo del suo romanzo d'esordio, pubblicato un anno prima. Nella dichiarazione del secondo verso è quindi possibile osservare una stratificazione interdiscorsiva interna. Lo stato di purezza soggettiva, inoltre, viene collocato in una dialettica di stampo cristiano – dunque:

85 Cf. *Le botte cadevano forte sul mio cranio; A Braibanti uscito di prigione.*

ancora in linea con l'estetica della raccolta, in cui il rapporto tra il soggetto e la divinità (rispetto a cui l'Io è «dinanzi») viene tematizzato a più riprese.

La ripetizione epiforica del punto fermo in conclusione del v. 1 e del v. 2 è evitata dal posizionamento in punta di quest'ultimo della congiunzione «se» – separata tramite *enjambement* forte dal verbo conseguente, che risulta dislocato in apertura della strofa successiva. In questa si assiste a un'inversione di prospettiva: alle dichiarazioni iniziali di *innocenza* e *distacco*, segue nei vv. 3-4 un'osservazione sul proprio stato esistenziale di peccatore – nuovamente in linea con la terminologia cristiana. L'associazione «troppo peccato» ripete un'occorrenza già osservabile nei vv. 4-5 di *Tempestosa e inquieta respiri la notte*, (collocata anch'essa nell'Appendice 1970) in cui pure si legge: «Ho sette vite come i gatti. Ho troppo | peccato per morire. ». Ancora a proposito del verso, la corrispondenza fonica tra «Dio» : «espio», intervallata dalla separazione strofica, veicola una nuova connessione di stampo tematico e corrobora la scelta di campo semantico religioso – a cui, pure, contribuiscono nel v. 6 e nel v. 8 i termini dell'«adorazione» e dell'«Inferno». Nel v. 4 è espresso un richiamo al concetto dell'ulteriorità oltremondana (e, dunque, della morte) tramite l'espressione «s'apra la mia porta». Il riferimento alla soglia ultraterrena è inoltre stratificato in senso metafisico: la «porta» è interpretabile come *del poeta* sia in senso ontologico (dunque: *la porta* che lui stesso varca al momento della morte, «dinanzi a Dio»), sia in senso empirico (*la porta* della sua abitazione). La sua *attesa* del «ritorno» dell'altro da sé – che coincide con il momento dell'espiazione del «peccato» – suggerisce infatti l'*apertura della porta* come un ipotetico momento di ricongiungimento a quest'ultimo. Momento che, tuttavia, resta sospeso come una proiezione desiderativa, nell'ambito dell'*attesa* stessa. La strofa successiva è infatti aperta da un nuovo sguardo al passato del soggetto scrivente, che indica la propria persistenza nello stato di *espiazione* e la non-risoluzione della tensione aspettativa.

Il sintagma «un tempo», in apertura, suggerisce una stratificazione temporale copicua – dunque una lontananza significativa tra il momento della composizione e il passato tematizzato. In questo frangente, tramite la connotazione *sineddotica* delle mani come «ignare» (una parte del corpo del soggetto in vece del soggetto) è reiterato il concetto dell'*innocenza* del sé: la non-coscienza rispetto a quanto «passava» per queste ultime suggerisce uno stato di purezza iniziatica, contraddetto nel momento presente dalla polarizzazione negativa. A questo proposito, l'impiego deittico dell'avverbio «ora» presenta una nuova contrapposizione tra tempo passato e tempo presente, connotato come ‘tempo di morte’, oltre che per il soggetto scrivente (prossimo a «Dio» e all'*apertura* della sua «porta»), per l'altro da sé, che «beve» nell'*adesso* «la cicuta». Con quest'ultima espressione il poeta formalizza un riferimento esplicito al tema della morte (e, più precisamente, del suicidio), e inserisce un nuovo elemento indicativo della lontananza del passato, sfruttandone l'attestazione culturale classico-ellenica e shakespeariana.⁸⁶

Tramite la dislocazione dell'aggettivo «amaro» nel v. 8, il sostantivo «miele» resta accostato alla «cicuta», creando un'associazione ossimorica tra negatività del primo termine e positività del secondo (retti entrambi dal verbo *bere* e separati dalla

86 Un approfondimento sul tema è offerto (ad es.) in: Tabor 1970, 90-2 – a cui si rimanda.

virgola). La connotazione del sapore di quest'ultimo *come acre* interviene a negativarne il portato simbolico: è così proseguita la tensione ossimorica, che trova ulteriore riscontro nella specificazione sull'*infernalità* del «miele». La citazione dello spazio trascendente (negativo) estende la dimensione contrastiva registrata nei vv. 7-8 all'intero testo, ponendosi in antitesi a quanto implicato nei vv. 1-2 a proposito della condizione ontologica (positiva) del soggetto scrivente. Il suo *rotolamento* nell'«Inferno» ne contraddice infatti l'*innocenza*, alternando la localizzazione iniziale, implicitamente paradisiaca («dinanzi a Dio»), a quella di area satanica. Il posizionamento dell'*enjambement* tra verbo *essere* e verbo *rotolare* nei vv. 8-9 isola, inoltre, la componente ausiliare rilevandone la corrispondenza con l'incipit del v. 2, e corroborando così l'opposizione tra i due momenti: v. 2 - «sono innocente» : v. 8 - «Inferno in cui sono».

In ripresa simmetrica delle prime due strofe, la quarta e la quinta sono costituite da due distici. La terza strofa resta così isolata come unica di estensione differente. La tensione oppositivo-binaria osservata in quest'ultima è abbandonata, nel segmento finale del testo, in favore di un riorientamento del discorso poetico – rivolto nel v. 10 a un gruppo plurale (in probabile riferimento ai lettori stessi) in maniera invocativa. Riprendendo il *modus allocutivo* del v. 1, il v. 10 è infatti aperto dalla richiesta: «cercate di capire». La richiesta di comprensione è focalizzata nuovamente sullo stato esistenziale ed esperienziale dell'Io (enigmaticamente definito come *privo* di «posa crudele») che si proietta nell'atto di *calpestare* la «pazzia». A proposito del verbo, risulta significativo notare come in entrambe le altre occorrenze attestate in *Invettive e licenze* (*Tu sei il sonno. E quando arrivi e Verso ubbidienza il fato m'avvia.*) esso appare impiegato in senso metaforico, riferito rispettivamente al dato del «dormiveglia» e al «passo» dell'altro da sé. Allo stesso modo, in *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*, il movimento interviene a opprimere la *follia* stessa del soggetto – connessa, tramite l'osimoro «smemorato ricordo» nel v. 12, a un atto di ricordanza. Il processo discorsivo antinomico trova dunque un riscontro nella dichiarazione di irrazionalità, che precede l'attestazione nella memoria dell'«aver provato la felicità». La poesia, così, è conclusa circolarmente da una nuova implicazione di prossimità della fine della vita empirica – introiettata nel momento di *espiazione* (vissuto e coincidente alla composizione del testo) che consiste nella sovrapposizione melanconica tra attesa dolorosa del «ritorno» dell'altro e ricordo della «felicità» ormai trascorsa.

Qual è la verità? M'interrogo,
io, io, colmo di pietà per me stesso!

Alle rive remote dell'inconscio
il fortunale manda flutti
irati e tutto frana rapito
dall'insonnia.

5

Devo tacere o parlare. Morire
di fame. Sprecare i talenti
o rubare i libri in librerie.

Non dirlo soltanto, Dario,
narciso senza narcisismo, mondo
senza pianeti o satelliti, solo

10

come un cane. Aspetta loquace
il giorno a vendicare
chi ti ha tutto rubato
il sonno e le lacrime.

15

IL71, IL91 127 / CR96 136 / TP 129

Poesia di sedici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 2 / 4 / 3 / 3 / 4. Scansione: 10 12 - 11 9 10 4 - 11 9 10 - 8 11 11 - 9 7 7 7. Il testo conclude il corpus di *Inventive e licenze*. La presenza del nome proprio «Dario» nel v. 10 costituisce un indicatore di unicità legato meta poeticamente al posizionamento finale – rapportabile a quelli anche registrati in *Anni e costellazioni investigati*. In questa, che pure occupa una posizione ‘conclusiva’ come ultima poesia inserita in una sezione numerata e seguita dall’Appendice del volume, sono infatti osservabili delle spie testuali relative allo statuto derivato dal posizionamento (quali, ad es., la brevità).⁸⁷ In *Qual è la verità? M'interrogo*, la presenza del nome dell’autore (che costituisce un *hapax* nella raccolta, e che appare impiegato in altre sole quattro occorrenze nell’opera poetica generale – di cui tre in *Morte segreta*)⁸⁸ determina una forte marcatura della dimensione soliloquiale del discorso poetico. La collocazione dell’interrogativa diretta nel v. 1 risponde infatti a una ragione mimetico-fática, e riproduce la domanda posta dall’Io scrivente a sé stesso nel contesto del momento presente, che coincide con quello della composizione del testo. L’isolamento dei primi due versi come strofa a sé stante

⁸⁷ Cf. commento al testo.

⁸⁸ Cf. *E abbandono morte. Giacattolo di Dio*, in *Morte segreta* (TP 144); «“Non urlare, Dario, non urlare, sei pazzo.”»; Amleto in *Morte segreta* (TP 154): «divine. Non c’è spazio per te, qui, Dario caro»; *Non sarai tu ad uccidermi, faccia d’angelo*, in *Morte segreta* (TP 166): «che il tuo Dario è simile a Dio,»; *Scherzo* in *Libro di poesia* (TP 542): «o Dario o Demofoonte...»

(la più breve del testo) rafforza il senso incipitario dell’interrogazione: il resto della poesia è così determinato come parte di un’unica speculazione riflessiva. Il verso riprende inoltre il tema oraziano della *rogatio* sul dato della «verità», posta dal poeta latino a sé stesso in sede di dichiarazione di poetica. Nello specifico del primo libro delle *Epistulae* (da cui si identifica la ripesa di B.), questa si osserva come una questione centrale nell’ambito del primo componimento. Anche a fronte di una norma tradizionale per cui, «secondo l’uso consueto dei libri poetici la prima epistola assolve alla funzione proemiale menzionando l’illustre destinatario [...] sotto il nome del quale la raccolta va a porsi», Orazio ne determina «i tratti» come «una vera e propria esortazione alla filosofia».⁹⁹

Il v. 11 dell’epistola – che recita, appunto: «quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum;»⁹⁰ – assume così una funzione declaratoria-poetica e fonda un’eredità estetica (scandita sia sul piano filosofico sia su quello compositivo-letterario) raccolta da B. in una dinamica di inversione posizionale. Il raccordo tra i due testi è infatti stabilito, oltre che sulla base della coincidenza semantica, dalla collocazione rispettivamente in prima e in ultima sede. Queste rilevano infatti il contenuto filosofico come riferimento a un sistema di pensiero autoriale esteso alla dimensione delle intere opere. Guardando a *Inventive e licenze*, l’adozione di tale *modus* è testimoniata anche dalla corrispondenza speculare tra l’apertura dell’ultimo testo, in forma interrogativa, e quella del primo (*Ma non saprai giammai perché sorrido.*), in cui si attesta nell’*incipit* un’affermazione autoriale relativa alla *non conoscenza* dei motivi del proprio sorriso amletico. La domanda, in quest’ultimo, è evocata implicitamente come un fattore di rapporto tra il lettore e il testo – che risulta appiattito alla dimensione stessa della persona del poeta, *sorridente* e interrogata implicitamente dal lettore.^{⁹¹}

Adottando una modalità ampiamente osservabile nella raccolta, la ripresa dall’epistola è incasellata da B. in una struttura discorsiva che risulta, per quanto non priva di arcaismi (cf. ad es.: v. 4: «fortunale»; v. 5: «irati»), orientata da una tematizzazione sconnessa da quella del testo di partenza. Il portato verbale oraziano è infatti già accantonato nel v. 2, interamente dedicato – in maniera riflessiva – alla soggettività del poeta. La ripetizione pronominali «io, io,» corrobora il *quid* discorsivo, che si presenta nei termini di un’affermazione sullo stato emotivo dell’Io scrivente «colmo di pietà» per sé stesso. La strofa successiva riprende quest’ultima tematizzazione, traducendone la descrizione in termini metaforici. A proposito dell’espressione «rive remote» (coppia in cui si identifica una risonanza allitterativa, al pari di «fortunale» : «irati»), si registra una coincidenza con il titolo della raccolta di racconti *Rive remote* di Gianna Manzini – già vincitrice del Premio Viareggio nel 1956 con *La spariera* – pubblicata nel 1940. Nell’ambito della trama interdiscorsiva della composizione di B., la corrispondenza acquista rilievo a fronte di una citazione dell’opera dell’autrice, da parte del poeta, nell’ambito di una conversazione con Gabriella Sica data-ta 1977 (dunque un anno dopo l’assegnazione del Viareggio a *Morte segreta*), in cui B. dichiara di pensare «al *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini» (Sica 2015). Il romanzo,

^{⁹⁹} A. Cucchiarelli, *Commento* in Orazio 2016, 115.

^{⁹⁰} A. Cucchiarelli, *Commento* in Orazio 2016, 45.

^{⁹¹} Cf. commento al testo.

vincitrice del Premio Campiello, è pubblicato da Mondadori nel 1971 – dunque nello stesso anno di IL71. Oltre alla corrispondenza tra l'espressione del v. 3 e il titolo, il contatto tra i due testi è quindi corroborato dal dato paratestuale. L'episodio si inserisce nell'insieme dei casi (cf. ad es.: Rosanna Guerrini⁹² e Giovanni Pascoli)⁹³ in cui la ricostruzione critico-filologica del nesso interdiscorsivo non si avvale di una dichiarazione di afferenza da parte dell'autore (come accade, invece, per casi come Kavafis e Gide), che tace il proprio riferimento anche a fronte di un impiego – più o meno – manifesto.

Il richiamo figurato all'«inconscio» articola la dimensione dell'*interrogazione* iniziale come parte di un più esteso scavo interiore. Questo è motivato dallo stato di «insonnia» (v. 7), il cui effetto distorsivo sulla psiche dell'Io è metaforicamente paragonato a una *tempesta* che «manda flutti» (v. 4) sulle «rive» stesse della sub-coscienza del soggetto. L'«insonnia», inoltre, che conclude la strofa in posizione rilevata come sostantivo unico del verso più breve della poesia, è personificata dall'atto del *rapire* quanto «frana» a causa dei «flutti» – che, pure, risultano personificati dall'aggettivo «irati» (come si è detto: arcaizzante – già petrarchesco⁹⁴ e attestato poi in area carducciana⁹⁵ e dannunziana).⁹⁶ La dimensione figurata del discorso è poi proseguita nella strofa successiva, dove tramite l'espressione «sprecare i talenti» il poeta espri-me un richiamo al testo biblico⁹⁷ e immette un'immagine allusivo-metaforica nel frangente di una riflessione maggiormente orientata nel senso della verosimiglianza. Dei quattro segmenti opposti dalla congiunzione disgiuntiva («tacere» : «parlare»; «sprecare» : «rubare»), solo il primo della seconda coppia afferisce infatti a un orizzonte comportamentale irrealistico. A livello formale, la strofa presenta una trama allitterativa determinata dalle ripetizioni desinenziali degli infiniti presenti – a cui si aggiunge, in conclusione, l'associazione «libri» : «libreria». Si registra inoltre il posizionamento, tra le due coppie opposite, di una proiezione che resta priva di alternativa corrispondente: «morire di fame» (comunque separata in due segmenti tramite *enjambement* tra i vv. 6-7). Nel contesto dell'interrogativa retta dal verbo «devo», espresso in prima sede e poi sottinteso, l'assenza di un'opzione differente proprio a ridosso della citazione della morte costituisce un fattore di tragicità rilevante. La situazione di sofferenza in cui l'Io appare già proiettarsi nelle strofe precedenti, trova così un riscontro nella citazione del dato esiziale.

Il senso tragico del discorso poetico è ancora osservabile nella strofa successiva – dove la dimensione soliloquiale torna a orientarsi in maniera riflessiva. Nel v. 10

⁹² Cf. *Premessa*.

⁹³ Cf. commento a *Ti cadono i capelli, qualcuno*.

⁹⁴ Cf. ad es.: F. Petrarca, *Quando 'l voler che con duo sproni ardenti*, in Petrarca 2008, 250: «Onde, come collui che 'l colpo teme | Di Giove itaro, si ritragge insietro,»; *D'un bel chiaro polito et vivo chiaccio* in Petrarca 2008, 320: «Come irato ciel tona, o leon rugge,».

⁹⁵ Cf. ad es.: G. Carducci, *Dinanzi alle terme di Caracalla* in Carducci 1993, 738: «“Vecchi giganti, — par che insista irato | l'augure stormo — a che tentate il cielo?”»; G. Carducci, *O cara al pensier mio terra gentile* in Carducci 2013, 43; *Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli* in Carducci 2013, 44.

⁹⁶ Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Per la morte di Giuseppe Verdi* in D'Annunzio 2017, 117: «Irato apersi un varco»; D'Annunzio, *La tregua* in D'Annunzio 2018, 100: « onde il tardo | bruto muggiava irato sul suo strame.»

⁹⁷ Mt, 25, 14-30.

il poeta interpella sé stesso, fornendo un riscontro verbale del sentimento di «pietà» dichiarato nel v. 2. È infatti articolato il contenuto della concezione di sé, che assume nel v. 11 i termini metaforici di un «narciso senza narcisismo». La formula introduce un nuovo dato sofferenziale, implicato dal fenomeno di espoliazione del «narciso» (corrispettivo figurale dell'*Io*) dall'attributo fondante della sua identità (*narcisistica*). Oltre all'implicazione di tale annichilimento, il verso si presenta come un punto di interesse in quanto formalizza una nuova citazione di area classica – nello specifico, relativa alla figura mitologico-archetipica di Narciso. All'espressione segue il lemma «mondo», isolato in punta di verso dalla virgola come già nel v. 10 il nome proprio del poeta e, poi, nel v. 12, l'aggettivo «solo». Quest'ultimo puntuallizza il dato della solitudine soggettiva già implicato dalla ripetizione di «senza» nel v. 11 e nel v. 12. È inoltre separato all'altezza del passaggio strofico dal resto dell'espressione idiomatica (e di registro colloquiale) che introduce: «[solo] come un cane». A questa – che prosegue la sequenza di specificazioni doloristiche – segue un nuovo riferimento alla dimensione fática, in ripresa del primo verso della strofa precedente: «non dirlo» (v. 10) : «*loquace*» (v. 14).

Nell'ultima strofa è reiterato l'elemento dell'*insonnia*, implicato dalla perifrasi sul *furto del sonno* (vv. 15-16). L'*Io* poetico auto-interrogante è così collocato, in definitiva, nel momento notturno – che trascorre in *attesa* (in ripresa di una tematizzazione già osservabile nel testo precedente).⁹⁸ In considerazione della coincidenza tra il momento presente, esperito dal soggetto e descritto nel testo, e la composizione del testo come atto di *interrogazione*, l'attributo della *loquacità* risulta riferibile alla prassi compositiva stessa. L'*attesa* del «giorno» da parte del poeta non è infatti auto-auspicata come frangente meditativo, ma come momento legato alla parola. La negativizzazione dello stato esistenziale torna affermata nella conclusione tramite l'allusione al *furto subito* (v. 15). L'impiego (in anastrofe) del lemma «tutto» si presenta in linea con l'iperbole già collocata nei vv. 11-12, in cui il contesto della solitudine – e dunque della sofferenza – esperita è esteso all'orizzonte del cosmo. La connessione dell'aggettivo al «sonno» e alle «lacrime» polarizza la conclusione del testo in senso maledettistico – come già il riferimento al «rubare i libri» nel v. 9 (che anticipa il verbo in punta del v. 15). La sottrazione dei due elementi alla persona del poeta articola inoltre il concetto sottrattivo già osservato nel v. 11 a proposito del «narcisismo» e del «narciso». Il parallelo tra i due momenti è basato sulla comunanza della radicalità degli attributi di cui il soggetto scrivente percepisce la mancanza. L'approfondimento sullo stato esistenziale del poeta, che conclude la raccolta, è così connotato da una mancanza insanabile – motivo che determina la *loquacità* del soggetto nella notte *insonne* e che fonda la sua prassi poetica.

98 Cf. commento a *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*.