





Quante albe ci videro in piedi,  
senza sonni, o con le pasticche dell'oblio!

Ed è strano che ora invano mi agiti  
a ricordare te nebulosamente incerta  
di essere donna senza stelle; io

5

che sono solo all'Anagrafe maschio.

NA18 85 / IL71, IL91, TP 43

Documento: C2D65v

Al testo, manoscritto a penna di seguito a *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*, è aggiunta una parentesi quadra estesa in verticale lungo tutto il versante sinistro. Il braccio superiore risulta particolarmente calcato, così da marcare la separazione dal testo precedente.

6. all'Anagrafe ] all'anagrafe

Poesia di sei versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 1. Scansione: 9 14 [10+4] - 11 12 [6+6] 14 [6+8] 11 - 11. Nei due versi iniziali il poeta definisce le coordinate narrative del discorso poetico, focalizzato su una situazione di vita trascorsa e scandito in un frangente espressivo di ordine post-esperienziale. Nel testo, B. si esprime a proposito del rapporto con un soggetto femminile con cui dichiara di aver condiviso un ampio numero di «albe» in uno stato di alterazione fisica – dovuta all'insonnia e all'assunzione di sostanze stupefacenti. Il riferimento a queste ultime, formalizzato dall'espressione «pasticche dell'oblio», ricorre in *Invettive e licenze* in *Nessuna notte risarcirà quella notte* contenuta nella sezione successiva – in cui pure il sostantivo «pasticche» viene accostato a un termine connotativo («avvelenate») e citato nell'ambito di un contesto notturno, di *insonnia* e di «alba». <sup>1</sup> La prima strofa presenta così il rapporto con l'altro da sé nei termini della condivisione di un momento di inquietudine. Nella seconda, tale sentimento è dichiarato come la condizione emotiva che il poeta esperisce, «invano», nel momento presente. L'inserimento nel v. 3 dell'avverbio teso a rimarcare il senso di inutilità del fenomeno interiore stabilisce una continuità con la poesia precedente – in cui, ugualmente, nei vv. 8-9 la discesa delle «lacrime» sul viso è presentata da B. come *fenomeno inutile*.

Quello del rapporto inquieto con il soggetto femminile è un tema affrontato a più riprese nella raccolta. A questo proposito, risulta utile la testimonianza di Renzo Paris

<sup>1</sup> Si rimanda al commento della poesia per l'approfondimento della ricorrenza terminologico-tematica in senso allargato.

nel suo *memorie Miss Rosselli*, dedicato alla vita della poetessa identificabile come protagonista femminile di *Quante albe ci videro in piedi*:

Nella seconda parte<sup>2</sup> di *Invettive e licenze* (1971), dove raccolse poesie anche del 1967, Dario Bellezza raccontò senza peli sulla lingua i litigi con Amelia, in maniera atroce. La definì senza indugio «pazza», «disadattata», «spia» che infine avrebbe voluto denunciarlo alla polizia insieme ai suoi marchettari senza permesso di soggiorno che egli ospitava sia pure per una notte nella stanza in affitto dove pagava «le stente lirette». La sezione inizia con: «Quante albe ci videro in piedi, | senza sonni, o con le pasticche dell'oblio!». <sup>3</sup>

Il chiarimento relativo alle coordinate ispirative del testo – e dunque la localizzazione identitaria del soggetto femminile – risulta utile in sede critica per identificare nel v. 2 un calco diretto dalla poesia *Era potentissima la sua gioia. Era davvero un peccato di Variazioni belliche*, in cui già Rosselli utilizza l'espressione: «pasticca del peccato» (Rosselli, 2012, 116).

La dichiarazione relativa all'inutilità dell'*agitazione* del poeta è contestualizzata nei vv. 4-5 come parte di un processo di *ricordanza* della figura femminile, definita «nebulosamente incerta». Il posizionamento in senso anastrofico dell'avverbio tra il pronome personale e l'aggettivo crea un effetto di accumulo zeugmatico: «nebulosamente» appare infatti riferibile sia all'atto del ricordo che all'incertezza che la «donna» esperisce. Quest'ultima è presentata in una condizione di dubbio identitario, a cui il poeta fa riferimento con l'espressione metaforica «senza stelle» (già dantesca, leopardiana e dannunziana). <sup>4</sup> Il posizionamento, di seguito, del pronome personale di prima persona, crea un effetto di corrispondenza con il «te» del verso precedente. La connotazione che B. formula rispetto a sé stesso è tuttavia separata dalla strofa e isolata nel v. 6 – connesso alla precedente dall'*enjambement*. La condizione di *incertezza* della figura femminile appare, nella conclusione, condivisa dal poeta, che dichiara come la propria maschilità sia attestata «solo all'Anagrafe». La condizione di irrisoluzione rispetto alla percezione del proprio genere è così posta da B. in parallelo a quella di «donna senza stelle», fornendo implicitamente una chiave interpretativa per inquadrare il dubbio esistenziale dell'altra come relativo, anch'esso, alla sfera dell'identità.

**2** L'indicazione di Paris è scorretta: i testi di riferimento sono collocati nella prima metà (in senso numerico-testuale) di *Invettive e licenze* e non nella «seconda». Se si intende il suo utilizzo di «parte» come sinonimo di *sezione*, inoltre, l'improprietà è persistente, trattandosi di poesie appartenenti alla terza.

**3** Paris 2020, 144-5. La riflessione, dedicata al rapporto tra i due e formulata in termini memorialistici, permette l'identificazione della persona di Rosselli come oggetto del discorso poetico di B. nelle sedi di *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte*, *Donna conforme e vicaria del male*, *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*. (la quale pure risulta manoscritta in C2D65r). *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, *Spia i sonni e le marchette*, *le stente lirette*, *Cuore di pietra*, *bosco dell'indistinto*, *Dormivi o eri sveglia quando materna* e *Ad A. R.*

**4** Ad es.: Inf III 23: «risonavan per l'aere senza stelle»; G. Leopardi, *Aspasia* in Leopardi 1993, 237: «è notte senza stelle a mezzo il verno»; D'Annunzio 1921b, 251: «nella notte senza luna e senza stelle». Interessante, inoltre, notare il ricorso dell'espressione in *Angelo*: «Il cielo era nero, senza stelle» (Bellezza 1979, 152).

Monumentale bric-a-brac, mia parte ctonia femminile consciamente inquisita, carnevalesca trovata a cavallo del Tempo e mai fecondata, sconvolta dentro il letto	
gigionesco delle automatiche poesie di disadattata cronicamente desolata, tu	5
pazza e maltrattata dalla fame di Storia non ancora storicizzata, lieto scrivo la tua invettivata denuncia che mi denuncia in cattività trasognata, senza verbi o quasi,	10
scervellato e senza consolazione della tua furiosa lunghissima pazzia. Non sei pazza e	
non sei cattiva intenta a divorare, demente e delinquente sospesa al liceo di adolescenza	
incupita durante le mondiali preliminari guerre, astiosa nei sogni che sono la tua salvezza	15
senza assoluto che sboccia nella tua maternità frustrata per me eternamente rifiutato:	
madre e padre infelice sei stata per me e ora piangi piangi, riesamina la catena delle sfide senza duellaggio e i colpi e le belliche sul tema variazioni insorgenti dall'abisso	20
fondo della tua anima persa: balla bollata di malvagità per campi bollenti di concentramento, concentrazionaria mancata come le marchette deliziose del Colosseo	25
al mio suicidio che è l'unica forma di libertà.	

NA18 90 / IL71 44 / PDP75 84 / IL91 44 / PDP04 100 / TP 44

Documento: C8D35

Al termine del rigo corrispondente al v. 16 del testo, dunque allineato al margine destro del foglio, B. annota: «sonda».

2. consciamente inquisita, | ] consciamente liquidata | 14-15. adolescenza || incupita ] adolescenza | incupita 15-16. mondiali preliminari | guerre ] mondiali >guerre pre- < (in *interlinea*: «preliminari») | guerre 20-1. riesamina la catena delle | sfide senza ] riesamina la >spia< (in *interlinea*: «catena») | sfida senza 21-2. colpi e le belliche | sul tema variazioni ] colpi e >sul tema (in *interlinea*: «le belliche») | le variazioni< (in *interlinea*: «sul tema >belliche<») 23. anima persa: balla | ] anima persa. Ball>o< (in *interlinea*: «Balla») >tu< | 25. concentrazionaria mancata | ] † mancata | 26. come le marchette deliziose del Colosseo | ] con le (mie) marchette deliziose del Colosseo, | 27. al mio suicidio che è | ] dove il mio suicidio è |

Poesia di ventotto versi ripartiti in dieci strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 4 / 2 / 2 / 2 / 2 / 4 / 4 / 2. Scansione: 11 13 [6+7] 14 [11+3] 13 [6+7] - 14 [4+10] 15 [5+10] - 13 [6+7] 14 [9+5] 13 [8+5] 15 [9+6] - 14 [11+3] 15 [10+5] - 14 [11+3] 16 [11+5] - 15 [11+4] 15 [7+8] - 15 [8+7] 13 [3+10] - 14 [7+7] 14 [8+6] 14 [9+5] 14 [10+4] - 11 14 [11+3] 15 [6+9] 15 [10+5] - 11 4. Il testo è focalizzato sulle implicazioni emotive e identitarie del poeta nel frangente del rapporto con un altro da sé, identificabile nella persona di Amelia Rosselli, a cui si riferisce direttamente utilizzando il pronome «tu». Il primo periodo, esteso fino al v. 12, si articola in senso paratattico e risulta costruito secondo uno schema di ripetizione connotativa. È infatti reiterato l'uso formulare di aggettivi e participi passati, che ricorrono in ventidue occorrenze a fronte dei sessantacinque lemmi che compongono il periodo. Il *modus* espressivo adottato è così tendente all'accumulo figurativo – osservabile già dal v. 1, aperto dall'immagine surreale del «monumentale bric-a-brac». Questa afferisce allo stesso frangente estetico a cui B. fa riferimento nell'*incipit* de *Il tè bollente e i pasticcini* (poesia in cui pure Paris legge una possibile derivazione ispirativa nel rapporto con Rosselli [Paris 2020, 145]) ed è presentata come un correlativo oggettivo della «parte ctonia femminile» della propria identità. Essa è oggetto di una descrizione – condotta per accumulo di nessi sostantivo-aggettivali – estesa fino al v. 6, dopo il quale il poeta orienta il discorso verso l'altro da sé. Il periodo risulta così suddiviso in due segmenti simmetrici: nel punto di passaggio tra il primo e il secondo (v. 6) B. posiziona il pronome di seconda persona, separato tramite *enjambement* dalla doppia connotazione di «pazza» e «maltrattata». Quest'ultima si presenta come contralto della coppia «disadattata» e «desolata», riferita nel verso precedente ancora alla «parte» identitaria *femminile* del poeta stesso.

Nel v. 8 il rivolgimento all'altra è espresso nei termini di un atto performato nel tempo presente: il poeta dichiara di comporre l'«invettiva» ai suoi danni, rendendo così manifesta la dimensione referenziale del testo. Ancora, si osserva una corrispondenza per contralto con quanto dichiarato nel v. 2 a proposito dell'*inquisizione* operata ai danni della «parte» specifica. L'altro da sé femminile è oggetto di un atteggiamento aggressivo che B. adotta «consciamente» come vero e proprio *modus* comportamentale – e, nello specifico della raccolta, compositivo. Il testo risulta infatti un caso importante a livello (allargato) di indagine sulla poetica di *Invettive e licenze* – in particolare, a proposito della componente *invettivale*. Declinata nei termini di una fenomenologia duale, quest'ultima determina l'interdipendenza tra il rivolgimento aggressivo, parimenti, verso l'altro da sé e verso la propria persona. L'«invettiva» che B. rivolge a Rosselli è infatti «invettivata denuncia che» *lo* «denunzia»: consiste nella manifestazione empirica di un fenomeno al contempo esteriore

e interiore, extra-soggettivo e soggettivo. Il testo è così attraversato da una componente espressiva e tematica di *autoaggressività*, osservabile nella specificazione del v. 10 relativa allo spazio ontologico dove l'atteggiamento assunto dal poeta colloca la propria stessa persona. Questa risulta infatti in «cattività»: rinchiusa entro i margini di una delimitazione in cui l'io esperisce una privazione – che, nello stesso verso, appare tematizzata dall'espressione metadiscorsiva «senza verbi o quasi».

Nei due versi successivi, che concludono il periodo, il poeta prosegue la descrizione del proprio stato di dolore, presentandolo come un fenomeno strettamente legato alla «pazzia» dell'altro da sé femminile. A quest'ultima è attribuita una coppia aggettivale («fuoriosa» e «lunguissima»), in continuità con lo stilema accumulativo già osservabile nel v. 2, v. 4, v. 6 e v. 7. Nello stesso v. 12, l'attribuzione di *folia* incontra tuttavia una negazione: il periodo successivo, che prosegue fino al termine del testo, riprende il discorso connotativo relativo all'altra, ed è aperto proprio dalla negazione della sua *pazzia* e *cattiveria*. La contraddizione è utilizzata da B. come dispositivo testuale per trasmettere il senso di irrisoluzione che connota il rapporto con la persona a cui si relaziona. L'atteggiamento irrazionale di quest'ultima è così tematizzato come un fattore di dolore soggettivo. Nel v. 16 è presentata la corrispondenza di tale stato di sofferenza con quello dell'altro da sé: la «salvezza» è per Rosselli una possibilità garantita solo «nei sogni», dunque al di fuori della realtà empirica e nello spazio altro della proiezione interiore – in coincidenza della «cattività trasognata» esperita dal poeta. La corrispondenza tra i due soggetti è dunque scandita, oltre che a livello invettivale (come si è detto, etero- e autoriferito), parimenti, sul piano emozionale-empirico e ontologico.

Stabilita questa corrispondenza, nei vv. 17-20 B. esprime una specificazione a proposito della natura del loro rapporto – nel tracciato del quale è incorso un *rifiuto*. Attraverso la definizione di sé come «eternamente rifiutato», il poeta formalizza una dichiarazione sia identitaria (quindi relativa alla sua persona in senso lato) sia attinente al frangente specifico della relazione con Rosselli – presentata nella poesia in uno stato di logoramento. La «salvezza» offerta dai «sogni» è infatti dichiarata essere «senza assoluto», dunque priva di una effettiva possibilità di riscatto, in senso metafisico, dalla situazione empirica di dolore. La ritrazione del dato spirituale comporta così, per il soggetto femminile, un'impossibilità di appianamento della tensione e del dolore esistenziali, a fronte di una mancata *fioritura* «nella maternità». Il fallimento del rapporto tra i due, presentato come già intercorso al momento della composizione, è dunque determinato nella non-realizzazione di un'istanza di genitorialità affettiva. Nel v. 19 tale fallimento è dichiarato proprio ponendo *ciò che è stato* a confronto di ciò che è *ora*: la genitorialità dell'altra («madre e padre»), interrotta, è sostituita da uno stato di *pianto* e di *riesame* di quanto accaduto nel rapporto. La chiusura del verso in *enjambement*, che separa l'avverbio di tempo dal verbo (ripetuto due volte), rimarca la separazione tra i due momenti. I tre versi successivi, che completano la strofa, sono dedicati nuovamente alla descrizione dello stato di dolore dell'altra, stavolta inquadrato nella cornice dichiarativo-narrativa della maternità mancata.

Nei vv. 21-2 il poeta inserisce un'indicazione incontrovertibile a proposito dell'identità del soggetto femminile, che viene localizzato nella persona di Amelia Rosselli

in quanto intento nel *riesame* delle proprie «belliche sul tema variazioni».<sup>5</sup> Queste ultime *insorgono* dall'«abisso» dell'«anima», dunque dalla profondità della sua interiorità personale, a cui il poeta fa riferimento utilizzando un'espressione già ariostesca<sup>6</sup> e poi attestata in più occorrenze nel canone letterario<sup>7</sup> (fino all'utilizzo, cinque anni prima dell'uscita di IL71, da parte di Giovanni Arpino come titolo per il suo settimo romanzo).<sup>8</sup> Nei vv. 23-5 il poeta localizza una doppia serie allitterativa, accostando i lemmi: «balla»: «bollata»: «bollenti» / «campi»: «concentramento»: «concentrazionaria». Questi sono intervallati da «malvagità» e «mancata», tra cui pure sussiste una connessione fonico-allitterativa. Lo stilema si pone in linea con l'impostazione generale del testo, in cui – come già sottolineato – il poeta ricorre ampiamente a strumenti di accumulazione paratattica, reiterativa e fonosimbolica. In questi tratti si osserva una ripresa della matrice gaddiana,<sup>9</sup> che costituisce per B. un modello nell'ambito della prima fase della sua produzione (come rilevato ad es. da Siciliano che, commentando le prime pagine speditegli da B. nel 1968, le definisce nei termini di «un racconto tutto Gadda» [Siciliano 2004, 18]). È significativo notare, a questo proposito, un probabile riferimento a *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte* espresso dall'autore nell'ambito di un'intervista condotta da Gualtiero De Santi e pubblicata come introduzione al saggio del 1982 *Sandro Penna*:

[G. D. S.] Come hai conosciuto Sandro Penna?

[B.] [...] me l'ha presentato Elsa Morante e subito andammo al Biondo Tevere. E mi ricordo che lui – era uscito un mio testo su « Nuovi Argomenti » che era un po' gaddiano – mi raccontò un sacco di storie e di episodi spiritosissimi su Gadda. Allora c'era la voga di Gadda, della neo-avanguardia...<sup>10</sup>

Pur rimanendo incerta la sussistenza effettiva del riferimento, l'ipotesi risulta interessante nell'ambito della riflessione sulle derivazioni stilistiche iniziali di B. – che dichiara, con la sua risposta, un'ascendenza del modello gaddiano e neoavanguardista

<sup>5</sup> Il richiamo è a *Variazioni belliche*, raccolta pubblicata da Garzanti sette anni prima di IL71, nel 1964.

<sup>6</sup> Boiardo 1986, XXX, 57, 963: «entrato era a battaglia sì diversa, | subitamente abandonò il pagano, | lo dico Serpentin, l'anima persa, | E via correndo il cavalier soprano».

<sup>7</sup> Ad es.: De Amicis 1895, 21: «Uno che viene di fuor di Torino apposta per aspettarla, un'anima persa, uno di questi barabba, tu sai, che non han paura di nulla e che ti freddano un uomo per una parola.»; Pavese 1961, 132, «Ogni tanto la Pina chiamava dal carro come un'anima persa».

<sup>8</sup> Arpino 1966. Le occorrenze dell'espressione sono molteplici anche nel frangente della contemporaneità recente, in cui (ad es.) se ne registra l'utilizzo da parte di Umberto Piersanti ancora come titolo d'opera. Cf. Piersanti 2018.

<sup>9</sup> Un approfondimento specifico sulla questione, che ha costituito uno spunto importante per la ricerca sul testo e a cui si rimanda per approfondimento, è identificabile in: Consonni 2009, 679-97, in particolare, si segnala il paragrafo *Lingua d'uso e lingua letteraria*, 690-3.

<sup>10</sup> D. Bellezza, *Su Sandro Penna* in De Santi 1982, 3.



come «voga», e dunque temperie collettiva.<sup>11</sup> Alla prima fase della sua produzione,<sup>12</sup> inoltre, appartiene anche il riferimento al «Colosseo» (v. 26), che costituisce l'oggetto dell'omonimo poemetto pubblicato in NA13 e descritto – nuovamente – come teatro di «marchette».

I due versi conclusivi, isolati come strofa a sé stante, sono dedicati al tema del «suicidio» come affermazione di «libertà» soggettiva. Questa scelta di posizionamento costituisce, a livello di tensione espressiva lirica, un *fulmen in clausola*. Al termine della poesia (che, come si è visto, presenta una struttura interna gaddiana – dunque costruita secondo un modello distante dalle formulazioni vetero-romantiche di area tematica di *amore e morte*), il poeta inserisce una chiusura dal tono aulico. Questa è formalizzata attraverso il richiamo al Catone Uticense dantesco – che dichiara nel *Purgatorio*: «libertà va cercando, ch'è sì cara, | come sa chi per lei vita rifiuta». <sup>13</sup> La conclusione mostra così una problematizzazione del modello di riferimento, alla cui ripresa stilistica B. associa un'esternazione assertiva, riferita a un concetto parimenti ideologico ed esistenziale come quello dell'associazione tra *libertà* e *suicidio*. Si osserva, dunque, l'assunzione di una prospettiva critica da parte del poeta – in linea con la più volte dichiarata avversione nei confronti dell'esperienza neoavanguardista e, più in generale, della proposta di un genere di poesia in cui il dato soggettivo risulti annichilito. A questo proposito, è significativo notare come un riferimento elogiativo al *modus* di *de-liricizzazione soggettiva* posto in atto da Gadda sia già presente nel saggio *Il mare di oggettività* di Italo Calvino, pubblicato su «Il menabò di letteratura» nel 1960.<sup>14</sup> Proprio a questo saggio, B. si riferisce in *Invettive e licenze* in maniera critica, distorcendone il titolo – iconicamente – in: «il mare di soggettività».<sup>15</sup>

**11** Il riferimento fornisce un'indicazione interpretabile anche su base cronologica. L'esaurimento della temperie neoavanguardista si verifica infatti al termine degli anni Sessanta. Un esempio emblematico, a questo proposito, è offerto dallo scioglimento del Gruppo 63 – esperienza più significativa tra quelle neoavanguardiste – che, come ricordato da Umberto Eco, «ha potuto essere celebrato come vicenda sperimentale perché come gruppo di avanguardia si era suicidato, con luci do e storico gesto, nel 1969» (U. Eco, *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* in Di Gesù 2001, 127). L'espressione di B. è dunque riferita a un contesto temporale in cui la persistenza dei modelli di scrittura neoavanguardista (oltre che gaddiani) coincide con la progressiva ritrazione di essi dal panorama della poesia italiana – appunto, la fine della «voga», la cui influenza in *Invettive e licenze*, come dimostrato dal testo, assume ancora un ruolo a livello compositivo.

**12** Identificata, nella presente periodizzazione critica, con la seconda metà degli anni Sessanta ed estesa fino alla pubblicazione di IL71.

**13** Purg I, 71-1.

**14** I. Calvino, *Il mare di oggettività* in «Il menabò di letteratura», nr. 2, Einaudi, Torino, 1960, poi in Calvino 1995, 52.

**15** Cf. commento a *Il mare di oggettività sto perlustrando*.

- Se per i ricordi l'anima trasalisce  
caro poeta mio donna perduto, aiuto!  
Arriva amara, vedi, in elemosina  
la poesia, sentimentale confusione  
dei sentimenti, allegra minaccia  
alla follia – e dunque Ponte  
Sisto non l'attraverso più per venirti  
a trovare, cercare nella tua tristezza  
la ragione del disordine del mondo: 5
- solo tu, tristezza mia, capirai 10  
questa lettera privata e non spedita  
ora che siamo a ferri corti, il pugnale  
è tutto impugnato, e tu duelli ligia  
al vecchio rispettabile Partito operaio.
- Violenza o pietà che ci riguardi 15  
eccoci tutti e due a rimestare  
i nostri luciferini orgogli di poeta,  
con gli amici in comune a discutere  
delle nostre reciproche vocazioni  
a fare il male, avaramente 20  
incostellabili d'amore spirituale!
- No, basta. Divisi e contenti per l'eternità  
tranquillamente studieremo i nostri  
versi, leggendoli a metà, trasalendo  
ogni tanto, sospettando gli influssi 25  
necessari –  
la pazzia dell'incontro malformato  
con la gattina auspice, finita in una  
clinica privata, di nome « nerina ».

NA16 138 / IL71, IL91, TP 46

Dedica: Per Amelia Rosselli (NA16)

In TP, al testo della poesia è accorpato quello di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette* – per un totale di 39 versi. La questione è approfondita nelle *Note al testo* (§ 3.1 *Testo base*).

NA16 22. No, basta. ] No! Basta. 28. auspice, finita ] auspice finita 29. privata, di nome « nerina ». ] privata di nome " nerina ".

Poesia di ventinove versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 9 / 5 / 7 / 8. Scansione: 13 [6+7] 14 [11+3] 12 12 10 9 12 13 [4+9] 12 - 11 12 12 12 14 [8+6] - 10 10 14 [10+4] 11 12 9 13 [6+7] - 14 [9+5] 11 12 11 4 11 13 [8+5] 12 [6+6]. L'inserimento della dedica in NA16, poi assente nelle lezioni successive (dove gli interventi di B. sono circoscritti all'area interpuntiva), chiarisce l'identità dell'altro da sé a cui il discorso poetico è riferito. La persona è localizzata in Amelia Rosselli – in linea con le precedenti poesie della sezione – che viene definita, nel v. 2, come «caro poeta mio donna». L'apposizione del sostantivo «donna» a seguito dell'aggettivo possessivo, concordato al maschile, genera un senso di discrasia. Sebbene la persona oggetto della definizione sia chiaramente persona femminile, permane il riferimento a essa in termini di «caro poeta».

Si tratta di un punto di interesse: nel frangente della poesia italiana degli anni Settanta, la riflessione sulla nominalità femminile a proposito della connotazione della persona come *poeta* o *poetessa* costituisce infatti un tema (già) significativo. Nell'area intellettuale e letteraria di B., la questione è affrontata in senso trans-generazionale – un esempio in questo senso è quello del rifiuto espresso da Elsa Morante a Biancamaria Frabotta nell'ambito della composizione dell'antologia poetica *Donne in poesia* (Frabotta 1966), da cui dichiara di voler essere esclusa in funzione dell'essere «scrittore» e non *scrittrice*<sup>16</sup> (termine con cui, pure, altrove B. la definisce);<sup>17</sup> si pensi inoltre alla tematizzazione operata dalla stessa Frabotta nei celebri versi: «è vero. Non come te poeta io sono | io sono poetessa e intera non appartengo a nessuno» (Frabotta 2018, 47) inseriti nel 1982 nella raccolta *Il rumore bianco*. Relativamente a Rosselli, un esempio – legato, ancora, alla persona di Frabotta – è stato di recente offerto da Princiotta in uno scritto memoriale pubblicato in *Officina poesia (Nuovi Argomenti)*, in cui il critico ricorda che: «in una vecchia agenda telefonica di Amelia Rosselli c'è scritto: Biancamaria Frabotta, poeta» (Princiotta 2022). Nella perifrasi «caro poeta mio donna» è così possibile leggere un riferimento, da parte di B., a una questione linguistico-identitaria di ampio respiro, dalle vaste implicazioni intertestuali (oltre che paratestuali).<sup>18</sup> La sussistenza di un impianto intertestuale consistente, a proposito della composizione di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, è ad ogni modo testimoniata già a partire dal v. 1. Nella locuzione «l'anima trasalisce» si identifica, infatti, la ripresa (mediata dall'arcaizzazione della componente verbale) di un'immagine già impiegata da Antonia Pozzi nel cominciamento (vv. 2-3) della poesia *Radici*: «Trasale | l'anima al tonfo delle gocce fitte».<sup>19</sup>

**16** Sergiacomo 2015: «[Morante] Non fu una femminista e anzi voleva essere definita "scrittore", nella convinzione che la parola al femminile declassificasse la letteratura. Rifiutò anche di essere inclusa in un'antologia della poesia femminile curata da Biancamaria Frabotta, e tuttavia verso l'oscuro popolo delle donne che vive nelle sue opere affiorano la pietà e un conflittuale amore verso il suo genere, sempre in bilico tra la difesa della donna e la conferma del suo destino di eterna sconfitta».

**17** Cf. ad es.: Bellezza 1989, 47: «"L'amore felice" (Rusconi, 1986) è la testimonianza dei suoi rapporti con la grande scrittrice Elsa Morante».

**18** In *ABraibanti uscito di prigione* (pubblicata anch'essa in NA16 prima che in IL71 e seguenti), ad es., B. esprime un'interrogazione riflessiva a proposito dell'identità del poeta in termini, addirittura, di «razza».

**19** Pozzi 2009, 226. Quella del *trasalimento interiore* costituisce un'immagine topica nel canone poetico italiano. Inteso come fenomeno figurativamente declinato ora in relazione

I vv. 1-2 sono conclusi da un'esclamazione che connota l'intero discorso come una richiesta d'aiuto rivolta all'altro da sé. La *perdita* della sua persona è contrapposta nel v. 3 all'*arrivo* della «poesia», definita come un termine di miseria e dolore interiore che il poeta sperimenta nella «sentimentale confusione dei sentimenti» – dunque: in una situazione relazionale negativa e incerta. Il suo rapporto con Rosselli è così nuovamente tematizzato in modo conflittuale. A differenza di *Quante albe ci videro in piedi*, e *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte*, in *Se per i ricordi l'anima trasalisce* il punto prospettico è quello di una separazione già avvenuta. Nei vv. 6-9 B. dichiara infatti l'interruzione dei suoi *attraversamenti* di «Ponte Sisto» e, dunque, delle sue visite – il cui significato consisteva in una reiterata *ricerca* delle ragioni di «disordine del mondo» nella «tristezza» dell'altra. A interrompersi, tra i due, è un legame affettivo intimo: la dimensione iperbolica dell'immagine utilizzata nel v. 9 assume un duplice significato, riferito parimenti ai tratti di «folia» della persona di Rosselli (l'estensione della problematica a livello mondiale come indicatore di irrazionalità del pensiero) e alla profondità del legame che unisce a essa il poeta.

Nei tre versi successivi, tuttavia, viene chiarita la natura del discorso non come un atto di rapporto tra i due soggetti, ma come un soliloquio: la poesia è una «lettera privata e non spedita». Non è dunque la traduzione di un momento di dialogo, ma di discorso interiore in cui vengono verbalizzati sia i sentimenti di dolore, sia di critica (invettiva) nei confronti di Rosselli. Il riferimento all'interlocutrice è dunque puramente ideale: la sola depositaria di una possibile *comprensione* è la stessa «tristezza» (contrapposta a quella di Rosselli, evocata nel v. 8) che B. esperisce mentre sono «ai ferri corti». A livello biografico, questa fase di rapporto tra i due è localizzabile tra il 1966 e il 1967: nel periodo in cui Rosselli *caccia di casa* il giovane trasferitosi nel suo appartamento per pochi mesi appena (Paris 2020, 146). A posteriori, è interessante notare come la compromissione del rapporto a cui B. fa riferimento nella poesia raggiunga, dopo l'uscita di IL71, un nuovo livello di criticità: Paris ricorda che, dopo la pubblicazione del volume, Rosselli «tolse il saluto» a B.<sup>20</sup>

Nella terza strofa il poeta presenta la situazione di compromissione relazionale come momento di alternanza tra «violenza» e «pietà» orientata dai rispettivi «luciferini orgogli di poeta». A connotare il rapporto tra i due, così, interviene nuovamente

---

al dato dell'*anima*, ora a quello – *sineddotico* – del *cuore*, il *trasalimento* appare come motivo immaginifico già dantesco (ad es.: «ma pur l'agio ch'i' ebb'è tanto e tale, | che tutto quanto il cuor mi ne trasale,» – D. Alighieri, *Il fiore*, CLIV in Di Benedetto 1941, 308). Nel frangente contemporaneo, appare ripreso in più occorrenze. Un esempio nell'area delle derivazioni intertestuali di riferimento per B. in *Invettive e licenze* è localizzabile in D'Annunzio, che in *Lungo l'affrico* scrive: «un ben che forse il cuore ignora e forse | indovina se udendo ne trasale?» (D'Annunzio 2018, 119). Ancora, in ara contemporanea la locuzione relativa all'*anima trasalente* è utilizzata da Salvatore Quasimodo per la traduzione del fr. XXX di Saffo – identificabile come uno degli archetipi della trafila tematico-espressiva: «a volte e pensa ad Attide: | di desiderio l'anima trasale,» (Quasimodo 1971, 315).

**20** Paris 2020, 148. Un'ulteriore testimonianza sulle fasi di conflittualità tra i due è registrata (ad es.) in Giovannuzzi 2012, 191: «Amelia Rosselli il 20 maggio 1971 invia 12 pezzi a Siciliano per la pubblicazione su “Nuovi Argomenti” [...]. I testi non vengono però pubblicati su “Nuovi Argomenti”: con una furiosa lettera del 26 luglio la Rosselli ne blocca la pubblicazione. La crisi nasce da un intervento di Dario Bellezza sui Rosselli ospitato sulla rivista e dai dissapori con Moravia, sempre legati alle memorie familiari».

il fattore poetico-identitario, espresso anche dalla citazione degli «amici in comune» come riferimento all'establishment letterario – che coincide, per entrambi, con il contesto dell'affettività privata. La comunanza della negatività dei rispettivi atteggiamenti è ribadita nei vv. 19-20, in cui viene affermata la sussistenza di una vocazione condivisa «a fare il male». La strofa è conclusa dalla dichiarazione sulla natura «spirituale» dell'amore tra i due – dunque: da un'ulteriore specificazione sulla natura del rapporto che volge al termine. Il riferimento non costituisce tuttavia una nuova apertura discorsiva: la strofa successiva è introdotta da un'espressione riferita proprio all'interruzione di un'ipotetica, ennesima, descrizione dei termini del loro rapporto («No, basta»). A questa, nell'ultima strofa il poeta sostituisce una riflessione proiettiva (vv. 22-6) che anticipa i termini dei loro reciproci percorsi di separazione – portatori di una *tranquillità* nuova e di benessere.

Il v. 26, più breve del testo e 'interrotto' da un trattino lungo, separa i tre versi finali dal resto del discorso poetico, che risulta nuovamente bloccato e riorientato. Alla proiezione delle rispettive vite future, il poeta oppone una conclusione ancora dedicata alla natura dolorosa del rapporto. Questo è citato indirettamente come conseguenza dell'«incontro» con la «gattina auspice», indicato come il momento primo della «pazzia» poi condivisa. Il destino ospedaliero dell'animale, definito «malformato» tramite ipallage, è correlato a quello dei due protagonisti del testo come termine di paragone implicito. La citazione del nome proprio del felino nel verso conclusivo, oltre a formalizzare un richiamo di area leopardiana,<sup>21</sup> è utilizzata da B. come dispositivo di soggettivizzazione – in linea con la già osservata citazione degli «amici comuni», delle coordinate spaziali di «Ponte Sisto» e dell'impegno politico con il «Partito operaio» (v. 14). L'identificazione di un contesto di realtà esperienziale come vera e propria struttura paratestuale della poesia – o quantomeno, come oggetto tematico della stessa – costituisce un motivo ricorrente in *Invettive e licenze* e, più in generale, nell'opera poetica di B. In questo senso, *Se per i ricordi l'anima trasalisce* si rivela particolarmente interessante, in funzione della contrapposizione tra l'accumulo degli indicatori relativi alla dimensione esperienziale e biografica come vero e proprio paratesto della poesia, e dell'eliminazione da IL71 e seguenti della dedica «Per Amelia Rosselli», presente nella prima lezione a stampa. Questo contrasto permette infatti di leggere nello scarto un'intenzione di alleggerimento della componente invettivale della poesia – data la riduzione il portato referenziale che esso determina.<sup>22</sup>

**21** G. Leopardi, *Le ricordanze* in Leopardi 1993, 184: «O Nerina! e di te forse non odo | questi luoghi parlar?».

**22** In linea con questo atteggiamento si presenta, ad es., la scelta del titolo *Ad A. R.* per la poesia «Sono una iena che ha denunziato il suo rivale», che pure testimonia una volontà di attenuazione del senso dedicatorio della poesia – a fronte degli altri casi in cui, al contrario, i nomi dei referenti vengono citati per intero: *A Braibanti uscito di prigione*; *A Carlo Betocchi*; *A Elsa Morante*; *A Pier Paolo Pasolini*.

Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette  
che davo: a sera l'Angelus sonava invano  
per te spiona rotta a tutte le bassezze. La mano

controllavi per il tuo bastardo futuro stanca  
di conoscere castamente il chiuso mio io

5

reticolato intorno alla festa morta adulta  
e adulterata della crescita borghese.

Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi  
la mia mano. E poi volevi quello che non ti  
davo.

10

NA18 86 / IL71, IL91, TP 47

Documento: C2D16

In TP, il testo della poesia è accorpato a quello di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*. La questione è approfondita nel § 3.1 *Testo base*.

C2D16 5. mio io || ] mio >me< (*sovrascritto*: «io») || 9-10. non ti | davo. ] non ti || davo. (*anche in* NA18)

NA18 8. la mano addosso. ] le mani addosso.

Poesia di dieci versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema 3 / 2 / 2 / 3. Scan-  
sione: 14 [8+6] 13 [8+5] 17 [7+10] 15 [4+11] 16 [9+7] 15 [12+3] 13 [5+8] 13 [9+4] 13 [8+5]  
2. Il testo consiste in un momento di *ricordanza*: il poeta si rivolge a una serie di av-  
venimenti già trascorsi, relativi a un rapporto di convivenza intima con un altro da  
sé femminile. Tra i due interviene, come fattore di separazione, il desiderio sessuale  
dell'altra (a cui è fatto riferimento nei vv. 3-6 e vv. 8-10) che resta frustrato. L'identità  
omosessuale del poeta – che si esprime nel contesto diegetico del suo *dare* le «sten-  
te lirette» a seguito delle «marchette» (vv. 1-2) – implica l'impossibilità di corrispon-  
dere la volontà di rapporto sul piano sessuale.<sup>23</sup> Il sostantivo finale costituisce una  
tessera lessicale di probabile derivazione pasoliniana, in riferimento al v. 8 di *Sì, cer-  
to, era un Dio... e altri meno pazzi da La religione del mio tempo*: «in tasca le poche so-  
spirate lire». <sup>24</sup> Oltre alla coincidenza tra il posizionamento del sostantivo in punta di

**23** Il tema è approfondito (a. o.) nel commento a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, a cui si rimanda. In aggiunta, si veda A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 80-2 (parzialmente riportata e analizzata nel commento).

**24** P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo* in Pasolini 2009, 981.

verso preceduto da aggettivazione (riferita, in entrambi i casi, all'esiguità del danaro), la connessione è suggerita dall'aggettivo «sospirate». Quest'ultimo è infatti parte di un contesto di ripresa estetica adottato da B. nell'impiego di materiali del canone poetico e letterario italiano, in linea con la lezione pasoliniana, che presenta una rete di rimandi particolarmente fitta a proposito del termine del sospiro – di derivazione, in origine, dantesca.<sup>25</sup>

Riguardo l'impossibilità di corrispondere intersoggettivamente il desiderio sessuale, il testo si pone, quindi, in linea con quanto dichiarato in *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, in cui già la «sentimentale confusione dei sentimenti» forniva un'indicazione sulla conflittualità del contesto relazionale a seguito dell'irrisoluzione dei rapporti fisici ed emotivi. Il soggetto femminile, ancora, è identificabile nella persona di Rosselli – in funzione di ragioni sia intra che extratestuali. Un indicatore lessicale di continuità con i precedenti testi della sezione – apertamente dedicati a lei – è costituito dal lemma «marchette», già presente nel v. 26 di *Monumentale bric-a-brac, mia parte*.<sup>26</sup> La testimonianza di Paris fornisce un'ulteriore indicazione di referenza biografica, riportando che Rosselli «avrebbe voluto denunciarlo alla polizia insieme ai suoi marchettari senza permesso di soggiorno che egli ospitava sia pure per una notte nella stanza in affitto» (Paris 2020, 144-5). A questo proposito, un ulteriore aspetto problematico (nella prospettiva di B.) della persona di lei, messo in risalto dal posizionamento in apertura del testo, è quello dello *spionaggio*. La poesia è infatti aperta dal verbo «spiavi»<sup>27</sup> (le cui coordinate di coniugazione temporale e modale sono ripetute nelle sei occorrenze verbali successive – esclusa quella, all'infinito presente, del verbo *conoscere* nel v. 5). Questo allude infatti alla sussistenza di una dinamica di osservazione voyeuristica, ripetuta ossessivamente, da parte di Rosselli.

Nel v. 3 la questione è trasferita dal piano diegetico (il poeta racconta di un comportamento adottato dall'altro da sé) a quello connotativo, in cui lei viene definita come una «spiona rotta a tutte le bassezze». Nell'espressione, dalla forte carica invettivale, si osserva la ripresa di una formula già utilizzata da Rosselli in diverse sedi

**25** Cf. commento a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*.

**26** Più in generale, il termine è intendibile come una marca stilistica trasversale di B., che lo utilizza nell'arco della sua opera poetica e letteraria in senso generale – ad es. a.o. in *Sonno e Polvere*, da *Morte segreta* (TP 178): «Le mie scale fortuite salgono ostinati | balbettii di strette marchette levigate»; in *Dialoghetto*, da *Libro d'amore* (TP 236): «da un culo all'altro e così vivi menzogne | come marchette giudiziose fatte alla stazione»; in *O, le salutarie correnti della giovinezza*, da *Libro d'amore* (TP 485): «Noi ci saremo ancora, fuggitivi e sleali | opponendo celesti aedi, o marchette lunari»

**27** Nella sezione, il tema è ripreso nuovamente in *Finché cadrà la parola odio nasconderai* – in cui la persona femminile torna definita come «spia senza tregua». A proposito delle occorrenze interne all'opera poetica di B. del termine «spia», un riferimento significativo è offerto in *Io e Dio* – pubblicata in NA55 99 (1977c) e poi in *io* (TP 356). Nel testo, la persona divina si pronuncia nei confronti dell'io scrivente in termini pesantemente invettivati, impiegando ancora il lemma in senso dispregiativo: «Vane sono le tue parole, o infedele, | arida puttana spia del Nemico!». L'occorrenza è particolarmente rilevante, in considerazione di un secondo punto di contatto tra la poesia e la seconda sezione di *Invettive e licenze*. Il v. 9 di quest'ultima recita infatti: «nella mia mente pazza e solitaria», in cui si registra una coincidenza con il capoverso di *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* – dedicata, ancora, al rapporto con un'alterità femminile identificabile nella persona di Rosselli (cf. commento al testo).

poetiche relativa alla *rottura* – non solo come accadimento emotivo-interiore, ma come fattore connotativo in senso identitario della persona (ne *La libellula* si legge, ad es.: « Sento | gli angoli chiamarmi alla pietà, al suo lato | destro, dolce, rotta, stanca. Sento gli strilli»; «pozze di piccolo sangue sparsa la terra di | ondeggianti calamai rinascita quando | sei rotto.»).<sup>28</sup> La *rottura* di lei, dunque, è presentata da B. come condizione una ontologica. Il riflesso di quest'ultima a livello empirico e comportamentale è per il poeta fonte non solo di «tutte le bassezze», ma anche del suo stesso «bastardo futuro», nella cornice di una conoscenza reciproca che resta – e resterà – forzatamente *casta*.

Il senso di un'incomunicabilità che si stabilisce tra i due a livello profondo (determinata, come si è visto, dall'incongruenza tra il desiderio eterosessuale dell'una e omosessuale dall'altro) è corroborato dalla definizione relativa al «chiuso mio io» – ordinata anastroficamente. Il contesto allitterativo-vocalico della sequenza è rafforzato dalla sostituzione dell'originale «me» con «io», nel passaggio da C2D16 a NA18 e seguenti. La soggettività personale è presentata nei termini di un'unità *chiusa*, che stabilisce i propri punti di contatto e relazione con l'esterno come parte di un «reticolato». È così implicato dal poeta un senso di solitudine e diversità soggettiva nella descrizione dei rapporti con l'orizzonte storico-sociale della «crescita borghese» (in cui è immerso). Quest'ultimo è connotato dai termini ossimorici di una «festa morta», con cui il poeta riprende un tema figurativo-associativo già montaliano. Nella celebre *La primavera hitleriana* (pubblicata ne *La bufera e altro* quattordici anni prima dell'uscita di *Spia i sonni e le marchette, le stente liette* in NA18) si legge infatti: «primavera è pur festa se raggela | in morte questa morte!».<sup>29</sup> Segue, ancora in senso connotativo, la locuzione allitterativa e paronomastica «adulta e adulterata», che connette in posizione diaforica (vv. 6-7) il termine dell'*adulità* a quello dell'*adulterio*.

Il contesto sociale extrasoggettivo (alla cui descrizione è dedicato il distico della penultima strofa) è presentato in termini negativi. Nella poesia, B. traccia così una cornice esperienziale tramite la descrizione alternata dei suoi rapporti con Rosselli e con l'alterità sociale – da cui risultano escluse, in senso assoluto, le possibilità di raggiungimento di uno stato di benessere. Al discorso allargato sul rapporto tra l'io e l'orizzonte sociale, l'ultima strofa oppone una nuova focalizzazione diegetica riferita al rapporto duale, privato, con Rosselli. L'elemento della «mano» ritorna nel v. 8

**28** A. Rosselli, *La Libellula* in Rosselli 2012, 206; A. Rosselli, *Carta da bollo per gli incendiati un papavero* in Rosselli 2012, 239. La presenza della coincidenza espressiva ne *La Libellula*, in particolare, si rivela significativa, in funzione della dichiarazione da parte dell'autrice di una derivazione ispirativa, per il testo, coincidente con quelle osservabili nell'opera di B. (a proposito, nello specifico, di autori come Rimbaud e Dante) – S. Giovannuzzi, *Notizie sui testi* in Rosselli 2012, 1331-3.

**29** L'inserimento della figura della *spia* nel frangente espressivo invettivale è osservabile a più riprese nell'opera tutta di B. – ad es.: *Io e Dio* in NA55 99: «Vane sono le tue parole, o infedele, | arida puttana spia del Nemico!» (TP 356). In *Invettive e licenze*, il sostantivo ritorna in *A Pier Paolo Pasolini*, connotato dalla medesima carica di significato. L'occorrenza risulta interessante, oltre che come indicatore di coerenza stilistica, proprio in quanto lo stesso Pasolini utilizza il termine nella presentazione del volume, riferendolo a B. come parte di un suo atteggiamento autoaggressivo e, metaforicamente, punitivo: «Himmler un po' pretesco di se stesso, Dario Bellezza fa la spia della sua vita mal spesa, brancolando verso il futuro dove non lo attende nulla, se non la ripetizione del suo stato.» – P.P. Pasolini, *Risvolto di copertina* in IL71.



in consonanza con il v. 3, creando una geometria di rimando interno tra la prima e l'ultima nella strofa. Se nella prima, tuttavia, il contesto narrativo era legato a un'azione di *controllo*, nell'ultima acquista un senso di gravità. La «mano» è ora «addosso»: il desiderio sessuale inappagato è tradotto nell'atto di contatto fisico della *carezza*. La riduzione al singolare del sostantivo «mani» nel passaggio da NA18 a IL71 e seguenti determina una coincidenza speculare con l'oggetto dell'*accarezzamento* – ancora la «mano» del poeta – che assume così il senso, nella lezione definitiva, di una ripetizione.

A questa segue, nella conclusione, la reiterazione definitiva dell'impossibilità di accordo nel frangente dell'incontro sessuale. Ancora in consonanza con la prima strofa, si osserva la coincidenza tra la locuzione nel v. 2 «che davo» e quella nei vv. 9-10 «che non ti davo». La corrispondenza oppositiva mostra un'ulteriore volontà di collocare in parallelo la figura di Rosselli, il cui desiderio resta insoddisfatto, e quella delle controparti maschili delle «marchette», focalizzando così il discorso poetico su una scissione binaria. L'osservazione di questa corrispondenza nel testo permette inoltre di rilevare l'introduzione di un tema che viene ripreso, puntualmente, nelle poesie successive della sezione – dove, ancora, si legge di «gelosa gelosia», di «carne» che «non s'accende» *vietando* così «il rapporto», e di reciproche «fami» che assumono la dimensione di uno «specchio infranto». A proposito della conclusione del testo, è significativo notare come la messa in risalto del lemma conclusivo (isolato da *enjambement* a formare il v. 10 nella sua interezza) sia attenuata nel passaggio da C2D16 e NA18 alla *princeps* tramite lo scarto dell'originale separazione strofica.

Fumavi sigarette drogate  
e nell'ombra il paradiso  
partoriva mostri.

Gelosia gelosia nella notte  
a squarciare l'angoscia

5

ma nessuno passava  
a vedere le tue gonne  
sollevate!

IL71, IL91, TP 48

Documento: C8D37

2-3. paradiso | partoriva ] paradiso || partoriva 3. partoriva mostri || ] partoriva i mostri ||

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 3. La suddivisione si presenta in linea con il testo precedente, dove appare adottato il medesimo schema strofico con l'aggiunta di un secondo segmento di due versi tra la coppia terzine. Scansione: 10 8 6 - 10 7 - 7 8 4. Il testo prosegue nella tematizzazione del rapporto con Rosselli, a cui il poeta si riferisce ancora nell'ambito di una dimensione di rapporto passata. Oltre alla scansione strofica e all'utilizzo della seconda persona singolare, la sussistenza di una contiguità compositiva tra le due poesie è testimoniata dall'utilizzo del tempo imperfetto, alternato con il solo infinito presente nei vv. 5 e 7. Un primo indicatore di referenzialità è identificabile nella locuzione «sigarette drogate», nel v. 1. È infatti significativo notare come l'aggettivo risulti utilizzato proprio da Rosselli nel contesto di una narrazione memoriale a proposito al proprio stato di salute mentale, pubblicata in NA56 185 – in cui si legge:

Agli inizi si trattava di poca roba: qualche cappuccino servitomi drogato ai bar del Trastevere, ma ripetutamente. Girava voce che qualche cameriere era informatore, e si vede che il caffè drogato oltre che farti battere i denti al ritorno a casa, serviva per fare parlare, chiacchierare o esplodere. Dai tabaccai metà delle sigarette erano drogate.

Lo scritto di Rosselli è datato 16 settembre 1977, ed è dunque posteriore alla pubblicazione di *Fumavi sigarette drogate*. Nell'ambito dell'analisi critica riferita al testo, risulta come un documento interessante in quanto mostra come l'utilizzo dell'aggettivo «drogato» (assente, peraltro, dall'opera poetica dell'autrice) in associazione a un sostantivo come «caffè» o «sigarette» costituisse una soluzione espressiva di ordine comune nel contesto linguistico della Roma borghese degli anni Sessanta e Settanta, adottata da entrambi i poeti. È quindi possibile ipotizzare il posizionamento dell'espressione nell'*incipit* di *Fumavi sigarette drogate* come orientato da una ragione

memoriale. Il riconoscimento dell'impianto della poesia come – ancora – *ricordanza* di un tempo relazionale trascorso, permette infatti di leggere nella coincidenza semantica un riferimento alla memoria effettiva del suo rapporto con Rosselli – in senso non solo narrativo, ma linguistico anche. Si registra così un grado elevato di importanza del dato esperienziale per la composizione del testo, proprio in funzione della possibilità che l'utilizzo della locuzione «sigarette drogate» avvenga in diretto richiamo a una forma espressiva utilizzata dalla stessa Rosselli.

Il testo è dunque aperto da un atto memoriale: il soggetto è «nell'ombra», in un contesto spaziale condiviso con l'altro da sé, intento a drogarsi. La localizzazione dell'io nel perimetro dell'oscurità assume una duplice valenza – da un lato riferita alla descrizione della spazialità in senso empirico; dall'altro, invece, metaforico. Quest'ultimo livello è implicato dal riferimento allucinatorio espresso tra i vv. 2-3. L'utilizzo del sostantivo «paradiso» nel contesto diegetico relativo all'assunzione di stupefacente richiama infatti ai *Paradisi artificiali* di Charles Baudelaire: saggio dedicato all'approfondimento degli stati di alterazione psicofisica dell'individuo sotto l'effetto di droghe.<sup>30</sup> A questo è connesso un secondo riferimento, formalizzato nel verso successivo dall'espressione «partoriva mostri», in aperto riferimento al celebre titolo dell'opera di Francisco Goya *Il sonno della ragione genera mostri*.<sup>31</sup> La scelta del verbo *partorire* in vece dell'originale *generare* (in spagnolo: «produce»)<sup>32</sup> risponde alla ragione stilistico-semantica di focalizzazione del discorso poetico a livello del dato del corpo. Questa costituisce un tratto ampiamente osservabile in *Invettive e licenze* e, più in generale, nell'opera tutta di B. Il «paradiso», come stato di alterazione e trasfigurazione del pensiero indotta dalle «sigarette drogate», appare qui fisicamente implicato nella generazione dei «mostri» – dunque: della dimensione di tormento interiore esperita dall'io. Quest'ultimo sintagma si mostra particolarmente stratificato a livello di derivazione intertestuale, assumendo un valore già centrale per la riflessione poetico-identitaria di Sandro Penna, che in *È l'ora in cui si baciano i marmocchi* formalizza una iconica auto-definizione nei termini di: «Io, mostro da niente» (Penna 2017, 409).

Nella prima strofa il poeta definisce le coordinate spaziali e temporali del momento focalizzato nel ricordo. Nelle due successive, unite in un unico periodo sintattico – separato dal precedente, concluso nel v. 3 – il discorso poetico è rivolto alle implicazioni relazionali del rapporto tra i due soggetti. Queste sono evocate in senso

**30** Tradotto in italiano già nel 1911 per Carabba da Biagio Chiara e disponibile, all'altezza della composizione del testo, in numerose edizioni – l'ultima delle quali pubblicata a ridosso dell'uscita di IL71: Baudelaire 1970.

**31** All'acquaforte di Goya si riferisce già Pasolini nel 1964: nella prima sezione di *Poesia in forma di rosa, La realtà*, è presente un testo intitolato proprio *Il sogno della ragione* (Pasolini 2009, 1107). Questo costituisce probabilmente il tramite di B. per la citazione, che si riferisce nel v. 3 di *Fumavi sigarette drogate* proprio alla seconda metà del titolo di Goya – appunto, non al «sonno della ragione» ma alla *generazione* dei «mostri» – integrando simmetricamente il suo riferimento a quello, precedente, di Pasolini. Nell'ottica dell'indagine sulle derivazioni intertestuali del testo, inoltre, è significativo notare come, oltre all'occorrenza in *Poesia in forma di rosa*, il riferimento a Goya costituisca già uno spunto per Annamaria Ortese – che undici anni prima intitola *Il silenzio della ragione* l'ultimo dei racconti de *Il mare non bagna Napoli* (Ortese 1953, 111-94).

**32** In riferimento al titolo dell'opera *El sueño de la razón produce monstruos* e per approfondimento della trafia compositiva – cf. ad es.: Elorza 2020.

problematico a partire dal v. 4, aperto dalla ripetizione allitterativa «gelosia gelosia». Ancora, si osserva un punto di contatto stilistico con le precedenti *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette, Se per i ricordi l'anima trasalisce e Monumentale bric-a-brac, mia parte* dove, rispettivamente, si legge: «adulta e adulterata», «sentimentale confusione dei sentimenti», «denuncia che mi denuncia» e «demente e delinquente». In particolare, nel v. 20 di *Monumentale bric-a-brac, mia parte* lo stilema ripetitivo-accumulativo appare già impiegato come reiterazione duale del verbo «piangi piangi». In *Fumavi sigarette drogate*, allo stesso modo, il raddoppiamento consequenziale del sostantivo «gelosia» contribuisce a connotare negativamente il contesto emozionale, che risulta attraversato da un sentimento di dolore comune a entrambi i soggetti. Nel tempo della «notte», le reciproche *gelosie* intervengono metaforicamente «a squarciare l'angoscia» – determinando un dilaniamento emotivo privo di risoluzione.

Proprio questo fattore orienta la conclusione del testo in senso, nuovamente, referenziale: rivolgendosi all'altro da sé, nei tre versi dell'ultima strofa il poeta si esprime in termini invettivali – corroborati dalla chiusa esclamativa. La persona dell'altra è ritratta grottescamente, con le «gonne sollevate» che non generano interesse in «nessuno». Viene quindi ripreso il discorso – centrale in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette* – sul radicamento nell'individuo femminile di una pulsione sessuale disattesa, e dunque sulla frustrazione del suo istinto come indicatore di disperazione soggettiva. L'assenza di *passaggio* di persone interessate alle sue «gonne» fornisce un ritratto dell'altra come confinata in uno stato di solitudine, che viene implicato dalla delusione dell'aspettativa generata, proprio, dalla sollevazione della gonna, e dunque alla messa in mostra del corpo. La strofa assume così un senso di ingiuria (a cui, come si è detto, contribuisce significativamente l'apostrofe finale) identificabile in senso metadiscorsivo come espressione generata dal contesto delle reciproche gelosie, secondo l'indicazione del v. 4. Ancora, l'analisi paratestuale permette di registrare un punto di interesse: alle coincidenze tematiche ed estetiche con gli altri testi della sezione, si aggiunge in *Fumavi sigarette drogate* un ulteriore livello di armonizzazione, relativo specificamente alla chiusura. Il v. 8 è infatti costituito da un unico sintagma, al pari di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette* (conclusa da «davo») e di *Perché non s'accende la mia carne*. (da «mutande»).

Perché non s'accende la mia carne.  
Se mi vieta il rapporto con te. Il

mio ragazzo intanto cambia mutande  
con qualche distratto cliente di  
passaggio.

5

E tu non sai come mi specchio in te,  
donna mia. Vorrei dal tuo sogno  
di pazza strapparti, farti gridare

al cospetto della maledizione mia:  
di chi è geloso di un paio di maschili  
mutande.

10

NA19 105 / IL71, IL91, TP 49

Poesia di undici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 2 / 3 / 3 / 3. Avvia una sequenza di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 10 - 11 10 3 - 10 10 11 - 13 [11+2] 12 3. Il testo è aperto da una eco dannunziana osservabile, oltre che nel tono aulico del registro interrogativo-retorico, nell'utilizzo della locuzione «s'accende la mia carne». La derivazione è testimoniata dalla coincidenza con due formule che presentano, nell'opera di D'Annunzio, occorrenze plurime: l'associazione tra aggettivo possessivo «mia» e il sostantivo «carne»,<sup>33</sup> e l'elisione della vocale finale di articoli e particelle pronominali precedenti al verbo «accende». <sup>34</sup> L'apposizione del punto fermo al termine del verso incipitario si mostra in continuità con *Ma non saprai giammai perché sorrido*. – in cui, pure, si leggeva una ripresa dannunziana in apertura dell'intero testo e l'impiego, in questa, del lemma «perché». Il posizionamento di un punto per ciascun verso crea, nella prima strofa, un effetto di frammentazione discorsiva, corroborato dall'*enjambement* che interviene a separare l'articolo determinativo dall'aggettivo possessivo tra v. 2 e v. 3. L'accostamento di questi ultimi appare come una ripetizione dell'associazione già osservata nel primo verso, che genera una sovrapposizione tra i dati della «carne» del soggetto e del «ragazzo». Quest'ultimo costituisce il termine positivo di una dialettica relazionale a cui, pure, tende il referente della composizione (ancora identificabile nella persona di Rosselli) incontrando,

**33** I dati IntraText, basati su un *corpus* comprensivo di sole quindici opere pubblicate tra il 1886 e il 1914, mostrano già quarantacinque occorrenze della locuzione «mia carne» e quarantuno de «la mia carne» (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/81.HTM>).

**34** In riferimento all'occorrenza del verbo nella sola declinazione alla terza persona singolare del presente indicativo, interrogando il *corpus* si registrano quarantanove casi di cui trentuno interessati dal fenomeno elisivo (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/2/PU.HTM>).

al contrario del giovane uomo, una delusione. È infatti ripreso dal poeta il tema della frustrazione del desiderio dell'altro da sé femminile, il cui inappagamento avviene in funzione della questione identitario-esistenziale dell'omosessualità del soggetto scrivente. Il suo stesso corpo, personificato nel v. 2, «vieta» la possibilità di un rapporto con l'altra – contrapposta a una persona maschile con cui, al contrario, il poeta allude all'*aver avuto* effettivamente un incontro sessuale (allusione espressa, ancora, dall'aggettivo possessivo).

La seconda strofa è dedicata alla contestualizzazione della figura dell'altro da sé maschile, intento in un'attività prostitutiva (la sua controparte è un «distratto cliente») – e, nello specifico, nell'atto di cambiare i propri indumenti intimi. Il riferimento alla natura del rapporto, mediato da un compenso economico, tra il «ragazzo» e il poeta, si pone in continuità con *Monumentale bric-a-brac, mia parte e Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*, in cui già B. fa apertamente riferimento alle «marchette» (rispettivamente: v. 26 e v. 1). Il posizionamento di un verso trisillabico in conclusione della seconda strofa è replicato nella quarta (dove ancora il poeta cita le «mutande» del prostituto). In quest'ultima, il *tu* a cui il poeta si riferiva nei vv. 6-9 è traslato nell'impersonalità del «chi». Permane, dunque, il riferimento alla medesima persona della seconda strofa (nella quale si osservava un rivolgimento diretto alla referente femminile), formalizzato tuttavia nei termini di un discorso sovrassoggettivo – in cui il poeta implica una componente irridente e invettivale. Quest'ultima, che conclude l'intero testo, è assente dalla terza strofa dove, al contrario, B. si esprime in termini di comprensione ed empatia.

Nel v. 6 (in cui si osserva una nuova coincidenza con la formula di apertura di *Ma non saprai giammai perché sorrido*.) B. dichiara infatti una comprensione profonda dell'esperienza dell'altra – con cui, metaforicamente, *si specchia*.<sup>35</sup> La sussistenza di una stretta relazione tra i due, oltre che di un significativo coinvolgimento emotivo del soggetto scrivente, è ribadita dall'espressione «donna mia», che conclude il periodo sintattico nel verso successivo. L'associazione tra l'aggettivo possessivo e il sostantivo veicola un significato alla cui mediazione contribuisce la ripetizione, nel v. 10, di un'associazione identica (come già osservato a proposito di v. 1 e v. 3). Si forma così una coppia opposta, in termini di polarità, alla precedente – come secondo il seguente schema:

- «mia carne» (v. 1) : «mio ragazzo» (v. 3) - Grado positivo
- «donna mia» (v. 7) : «maledizione mia» (v. 9) - Grado negativo

L'opposizione è testimoniata dalla postposizione dell'aggettivo, che risulta precedente al sostantivo nei casi delle prime due strofe e successivo nei casi delle seconde due. L'altro da sé femminile è così una vera e propria «maledizione» per il poeta: una fonte di dolore e disagio, in virtù della negazione delle possibilità di incontro sessuale tra i

**35** L'associazione di questo termine fisico-oggettuale e gestuale a un significato, oltre che di corrispondenza immaginifica, di comprensione logica, emotiva e concettuale, costituisce un τόπος letterario tra i più significativi del canone occidentale. Appare rilevante ricordarne l'utilizzo – a più riprese – da parte di Dante (cf. ad es.: Par XIX, 28-9: «Ben so io che, se 'n cielo altro reame | la divina giustizia fa suo specchio»), in considerazione del fatto che proprio alla sua opera, nel verso successivo, B. esprime un chiaro riferimento.

due. Come già dichiarato in apertura del testo: la «carne» stessa del soggetto non risponde al richiamo dell'altra,<sup>36</sup> vietando il rapporto. Il discorso poetico di B. stabilisce dunque due polarità opposte: la prima è relativa al suo rapporto – consumato – con la controparte maschile; la seconda a quello con il soggetto femminile, disatteso ineluttabilmente. Nel v. 6 il poeta localizza inoltre una ripresa dalla *Vita Nova* – nello specifico: dal v. 2 di *Tanto gentile e tanto onesta pare*.<sup>37</sup> L'espressione «donna mia» costituisce infatti una marca dantesca molto forte (sia in considerazione della straordinaria significatività del sonetto all'interno del canone poetico italiano, che della pluralità delle occorrenze del sintagma all'interno del poema stesso).<sup>38</sup> Il suo utilizzo, inoltre, genera una consonanza con la formula definitiva già inserita nel v. 2 di *Se per i ricordi l'anima trasalisce*: «caro poeta mio donna perduto», dove pure è possibile leggere la medesima derivazione ispirativa dantesca (e, in seconda battuta, leopardiana),<sup>39</sup> mediata da una diversa configurazione linguistica.

Nei vv. 7-8 il poeta dichiara l'intenzione di «strappare» la persona femminile al suo «sogno di pazzia», dunque di «portarla», metaforicamente, alla comprensione della realtà effettiva – come si è detto: l'impossibilità di corrispondersi nel desiderio. Il tema della pazzia, riferito a Rosselli, costituisce una costante della sezione, in cui si osservano molteplici occorrenze: oltre che nelle poesie precedenti,<sup>40</sup> se ne registra la ripresa nelle successive *Per salvarci insieme nell'abisso* (vv. 6-7: «il deserto popolato, tu | con la tua confusa pazzia»), *Ti spingerò nell'ombra. Figura* (vv. 3-4: «di terrore quando t'aspettavo || giustiziera con la tua pazzia»), *Mia pazza solitaria notizie all'osteria* (vv. 2-3: «della tua amara pazzia arrivano | a me che dai negozi sento senza»), *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* (vv. 5-6: «La mia frattura eri tu, incontro d'amanti | pazzi che sgarrano le mutande sul Ponte»; vv. 20-1: «che spero sia stretta come la tua | memoria di pazza.»), *Donna conforme e vicaria del male* (v. 7: «Pazza stonata intoni le querele, le biecche»; vv. 18-19: «giovane oltraggio che amor non vuole | se pazzia dissente.»), *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*. (vv. 3-4: «Volevi essere donna fino in fondo tu che eri | solo una povera pazza.») e *Finché cadrà la parola odio nasconderai* (vv. 2-3: «le spade insanguinate dal mio sangue | birbante di te pazza cattiva che maledico,»).

B. delinea così una situazione oppositiva, che lo vede collocato nel frangente del reale e contrapposto al «sogno» dell'altro da sé femminile. È la *pazzia* di quest'ultima a falsare le sue percezioni della situazione relazionale. Per converso, l'elaborazione del contesto di relazione fornita dal poeta è presentata come una verità univoca.

**36** Richiamo che, in *Spivi i sonni e le marchette, le stente lirette*, appariva verbalizzato nei vv. 8-9 nei termini immaginifici dell'*accarezzamento* della mano

**37** D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976: «Tanto gentile e tanto onesta pare | la donna mia quand'ella altrui saluta».

**38** Apparato in Alighieri 2011, 977.

**39** Cf. ad es.: G. Leopardi, *La sera del dì di festa* in Leopardi 1993, 110: «serena ogni montagna. O donna mia, | Già tace ogni sentiero, ».

**40** Cf. *Monumentale bric-a-brac, mia parte* (vv. 6-7: «tu || pazza e maltrattata dalla fame di Storia»; vv. 11-12: «senza consolazione della tua | furiosa lunghissima pazzia.») e *Se per i ricordi l'anima trasalisce* (vv. 27-8: «la pazzia dell'incontro malformato | con la gattina auspic, finita in una»).

---

L'incapacità di conformarsi a questa verità (come si è detto, frutto di un punto di vista basato sulla presa di coscienza identitaria omosessuale) è la ragione ultima della rottura tra i due, impegnati in una dialettica che resta, in definitiva, irrisolta – come testimoniato dall'uso del condizionale nel v. 7. Lo «strapparti» e il «farti» (termini che vengono accostati generando un senso di allitterazione enumerativa, oltre che di rima interna) sono infatti proiezioni ipotetiche del poeta: restano in sospeso come possibilità di appianamento del conflitto, non ingaggiate empiricamente.

La polarizzazione del discorso poetico in senso invettivale riguarda il testo dal v. 6 fino alla conclusione. Come già osservato, il rivolgimento impersonale all'altra, negli ultimi due versi, veicola un'osservazione irrisoria relativa alla sua condizione di persona *gelosa*. L'utilizzo della sineddoche carica di veemenza quest'ultima attribuzione. È infatti delle «maschili mutande» che la persona è *gelosa*, dunque di un oggetto che richiama contestualmente alla persona dell'amante, al suo genere maschile e, in maniera grottesca, ai suoi genitali. Il testo è così concluso da un'intenzione di ingiuria particolarmente accesa – assente dal testo successivo, in cui il tono del discorso, ancora riferito alla persona femminile di Rosselli, è ridimensionato da un senso pervasivo di tristezza e sconforto.



Per salvarci insieme nell'abisso  
ahimè precipitando trovato  
avremmo le nostre solitudini.

O lo specchio infranto delle nostre  
fami. Io con i ragazzi avrei

5

il deserto popolato, tu  
con la tua confusa pazzia  
che sa solo il sapore della morte.

NA19 106 / IL71, IL91, TP 50

NA19 2. ahimè precipitando ] ahimè precipitando

Poesia di otto versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 2 / 3. Seconda di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 10 11 - 10 9 - 9 9 11. Il testo prosegue la tematizzazione del rapporto con un altro da sé femminile, identificabile nella persona di Amelia Rosselli. Ciò è deducibile, oltre che dalla collocazione nella terza sezione, interamente dedicata al rapporto con l'autrice, dal posizionamento del termine «abisso» in *Monumentale bric-a-brac*, *mia parte* in continuità con le *belliche variazioni* dell'altro da sé.<sup>41</sup> La carica invettivale del discorso poetico risulta smorzata a favore di un tono espressivo malinconico. Questo è già osservabile nel v. 1, dove il poeta contestualizza figurativamente il *quid* della composizione: una proiezione ipotetica, relativa alla possibilità di *salvarsi* non da solo ma congiuntamente all'altra.

I tre versi della prima strofa formano un periodo unico, i quali elementi sintattici sono disposti in maniera anastrofica. L'impianto retorico raggiunge il punto di maggiore intensità tra il secondo e il terzo verso, dove la sequenza «precipitando trovato avremmo» formalizza un'inversione dell'ordine sintattico consueto. Le rispettive «solitudini» sono inquadrare dal discorso poetico come punto di ritrovo condiviso tra le due soggettività, una volta che queste sono *precipitate* «nell'abisso» – dunque in una dimensione altra, esistenzialmente negativa. Il termine, centrale per l'ontologia veterotestamentaria<sup>42</sup> (e poi fortemente attestato nel frangente della dottrina mistica cristiana medievale e moderna), è già dantesco,<sup>43</sup> come anche l'associazione metaforico-sinestetica tra il dato del gusto e quello della «morte» formulata da

<sup>41</sup> Cf. vv. 21-2: «le belliche | sul tema variazioni insorgenti dall'abisso».

<sup>42</sup> Cf. ad es.: Giob, 38, 16: «Sei mai giunto alle sorgenti del mare | e nel fondo dell'abisso hai tu passeggiato?»; Giob, 38, 30: «Come pietra le acque induriscono | e la faccia dell'abisso si raggela.»; Is, 14, 15: «E invece sei stato precipitato negli inferi, | nelle profondità dell'abisso!».

<sup>43</sup> Ad es. a. o.: Inf IV 7-9: «Vero è che 'n su la proda mi trovai | de la valle d'abisso dolorosa | che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.»; Inf XXXIV 100-1: «“Prima ch'io de l'abisso mi divella, | maestro mio”, diss'io quando fui dritto».

B. nell'ultimo verso.<sup>44</sup> La chiave alighieriana così riscontrata è utile per interpretare 'che cosa intenda' il poeta con il termine «abisso», riferito a una dimensione di ulteriorità ontologica concepita proprio nei termini del *giron* – dunque: di uno spazio ultramondano che non comporta l'annichilimento della soggettività e della volontà, ma in cui la persona è confinata, in uno stato di dolore privo di sollievo.<sup>45</sup> Nella poesia, la salvezza appare infatti come una possibilità negata. Le implicazioni sull'essere *insieme* dei due, e sul loro *trovarsi*, appaiono frustrate (nel v. 3) dalla specificazione relativa al rispettivo stato di *solitudine*. Nell'«abisso» in cui i due soggetti sono collocati, dunque, anche l'ipotesi di un incontro, al fine di unirsi per *salvarsi*, risulterebbe in un incontro tra «solitudini».

Nei cinque versi successivi, il senso di impossibilità viene reiterato a più riprese. La seconda strofa è formata, a differenza della precedente, da un periodo portato a conclusione prima della separazione strofica – che interviene come scissione interna alla frase successiva. Tramite la congiunzione disgiuntiva in apertura del v. 4, il poeta implica un senso correlativo tra il dato delle «solitudini» e la figura dello «specchio infranto delle nostre fami». La frammentazione dell'oggetto appare infatti come un'immagine corrispondente allo stato di separazione dei due – corrispondenza che viene esplicitata dall'attribuzione conclusiva nel v. 5. L'allegoria abissale-infernale risulta come il veicolo figurativo di una riflessione sullo stato relazionale dei due soggetti – irrimediabilmente compromesso e, nei termini della poesia, «infranto». A proposito dell'espressione, è interessante osservare come l'associazione metaforica dell'elemento dello *specchio infranto* al dato soggettivo (ai fini di indicare in questo uno stato di sofferenza e sconvolgimento) assuma un valore topico nell'orizzonte poetico contemporaneo. Relativamente al testo di *Per salvarci insieme nell'abisso*, è possibile supporre una derivazione intertestuale da *Le Miroir Brisé* di Jacques Prévert (1997, 176, testo pubblicato nel 1946 in *Paroles*) con il cui titolo l'espressione utilizzata da B. coincide letteralmente. L'ipotesi sul riferimento è supportata dalla registrazione di una seconda concordanza letterale, ancora area francese, in *Per salvarci insieme nell'abisso*: la locuzione «sapore della morte», nel verso conclusivo, coincide con l'ultimo verso di *Je voudrai pas crever* di Boris Vian (pubblicata per la prima volta in volume nell'omonima raccolta del 1962) che recita proprio «La saveur de la mort...» (Vian 1962, 13). La sussistenza del legame intertestuale è dunque supposta anche in base alla comunanza delle due occorrenze nel frangente della poesia francese contemporanea – di cui, negli anni composizione di *Invettive e licenze*, B. è un lettore attento.

Nei vv. 6-7 si registra una seconda anastrofe, innestata sull'*enjambement* determinato dalla separazione strofica, che acuisce il senso di frammentazione del discorso poetico. Il termine del «deserto» costituisce lo spazio onirico in cui, proseguendo

**44** Cf. ad es. a. o.: Pur. I 73-5: «Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara | in Utica la morte, ove lasciasti | la vesta ch'al gran di sarà sì chiara.»; D. Alighieri, *Io sento sì d'Amor la gran possanza* in Alighieri 1960, 95: «in uno stato e tanto Amor m'avvezza | con un martiro e con una dolcezza,».

**45** Un'indicazione ulteriore sull'adozione da parte di B. della prospettiva dantesca è rintracciabile, ad es., nei due versi conclusivi di *Pregghiera*, in cui la ripresa dal testo biblico è operata contestualmente al riferimento a Inf XI 49-50: «e però lo minor giron suggella | del segno suo e Soddoma e Caorsa»). Ancora, nel v. 25 della stessa poesia, in cui l'immagine della «pioggia che bruciava» rimanda a Inf XIV – dove, pure, è ripresa da Dante la descrizione di Gen, 19, 24 (cf. commento a *Pregghiera*).

nella proiezione ipotetica, il poeta colloca sé stesso e la controparte femminile. La dimensione spaziale del paesaggio desertico fornisce così una specificazione figurativa, esplicitando – nuovamente – il valore allusivo dell'«abisso» in linea con il modello dantesco.<sup>46</sup> Le «solitudini» dei soggetti appaiono dunque *precipitate* in uno spazio vuoto che i due sono, in senso paradossale, chiamati a *popolare*. I termini dei «ragazzi» (allegoria dell'identità omosessuale) e della «confusa pazzia», vengono contrapposti come rispettivi attributi ontologici – in linea con quanto già osservato nelle composizioni precedenti. L'omosessualità di B., implicata in maniera *sineddotica* dal sostantivo plurale (i «ragazzi» in vece dei rapporti tra lui e i ragazzi), tuttavia, viene adesso contrapposta non al desiderio sessuale inappagato dell'altra, ma al suo stato di follia. Appaiono dunque modificati i termini della dialettica di separazione tra il poeta e Rosselli – che assumono, nel «deserto» abissale, i ruoli di due anti-progenitori mitici. Il discorso, dalla forte carica simbolica, assume infatti nei vv. 5-8 il senso di un'*antinarrazione* biblica, sostituendo al contesto paradisiaco dell'Eden quello, infernale, del paesaggio desertico.

L'asserzione di B. sul *popolamento* di quest'ultimo è inoltre caricata di un valore paradossale (oltre che antitetico rispetto alla narrazione biblica di Gen, 1, 28, in cui ad Adamo ed Eva è affidato il compito: «Siate fecondi e moltiplicatevi»). Il significato *generativo* del verbo risulta soppresso: il portato soggettivo di entrambi, traslato fisicamente nel «deserto» come apporto per il suo *popolamento*, è quello della «pazzia» e dell'omosessualità.<sup>47</sup> Il riferimento al dato della morte, posizionato in conclusione dell'ultimo verso come *fulmen in clausola*, contribuisce all'associazione di un significato ossimorico all'assurdo mandato generativo, nei confronti di cui si pone come estremo terminologico opposto. Il soggetto femminile, chiamato come quello maschile-omosessuale a popolare l'abisso desertico, è presentato come una persona conscia *unicamente* della morte – dunque: dissociata del tutto dalle possibilità di generazione vitale. Ancora, torna nel testo il tema della sterilità, centrale in diverse composizioni di *Invettive e licenze* – precedenti (come, ad es., *Eri nudo, per me: gli occhi avevano*), e successive (come *Dov'è la sterilità che t'accompagna*). A questo proposito, è significativo registrare una citazione diretta del tema nella lezione di NA15 di *Preghiera*<sup>48</sup> – con cui, come si è detto, *Per salvarci insieme nell'abisso* condivide un impianto di elaborazione del piano esistenziale-abissale di origine dantesca.

<sup>46</sup> Come si è detto: utilizzo del termine «abisso» per indicare non uno stato di annichilimento soggettivo e dunque di sprofondamento nel vuoto ontologico, ma un contesto spaziale di cui il soggetto è abitante, e in cui esperisce un tormento.

<sup>47</sup> La radice ispirativa dell'immagine dei due soggetti collocati *ex novo* da una forza extrasoggettiva in uno spazio (ontologicamente oltre che empiricamente nuovo) da *popolare* è identificabile in Gen, 3, in cui pure si legge della componente di «inimicizia» che Dio immette nel rapporto tra i due al momento dell'esilio dall'Eden. (Gen, 18)

<sup>48</sup> Cf. apparato di *Preghiera*.

Cieco nella perfezione varco  
i miei mari dell'angoscia, la  
bocca amara, come i suoi fiati

che invano una bocca rintocca.  
I baci, le carezze, i dolci  
abbracci, l'infanzia di sapermi  
lontano dal tuo corpo di madre:  
tuo incerto sostituto

5

NA19 107 / IL71, IL91, TP 51 / PV19 84

NA19 3-4. suoi fiati | che invano ] suoi fiati || che invano 5-6. bocca rintocca. | I baci,  
] bocca rintocca. || I baci, 7-8. di madre: | tuo incerto ] di madre: || tuo incerto.

Poesia di otto versi, come già la precedente, divisa in due strofe asimmetriche secondo lo schema: 3 / 5. Terza di tre poesie pubblicate in NA19 e poi inserite, nel medesimo ordine e senza varianti sostanziali, in IL71 e seguenti. Scansione: 10 9 9 - 9 10 10 7 9. Nel testo si registrano due punti di consonanza paratestuale particolarmente significativa a livello di marcatura stilistica:

- v. 2: «mari dell'angoscia»: v. 1 de *Il mare di soggettività sto perlustrando*.
- vv. 6-7: «l'infanzia di sapermi | lontano»: v. 2 di *Cullavo la tua disperazione*: «innocenza di saperti diverso,»; vv. 17-18 di *La mia discesa nel più infantile dolore, in te*: «la consolazione | di sapermi stroncato»; vv. 27-8 di *Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*: «l'innocenza di sapersi | normali!»; vv. 55-6 di *All'Ambra Jovinelli*: «il giorno | femminile e austero di sapersi fonte».

A questi, ancora a livello di rete paratestuale, si aggiungono le coincidenze:

- v. 3: «bocca amara»: vv. 3-4 di *Ora che i millenni invano ti sfiorano*: «questo dolore | amaro nella bocca»; vv. 12-13 di *Solo nel sogno ritornerai, ma*: «solo amaro | lasciano nella bocca». <sup>49</sup>
- v. 3: «fiati» [in fine di verso]: v. 7 di *Solo nel sogno ritornerai, ma*: «fiato» [in fine di verso].
- vv. 5-6: «i dolci abbracci,» [in fine di verso]: v. 1 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*. [in fine di verso].

**49** L'aggettivo risulta utilizzato, in aggiunta, in altre sei occorrenze nella raccolta: *Il serpente inquieto che indugiava*, v. 15: «dell'amara mia sconfitta.»; *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, vv. 3-4: «Arriva amara, vedi, in elemosina | la poesia»; *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*, v. 2: «della tua amara pazzia»; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno.*, v. 3: «meglio inghiottire i bocconi amari»; *All'Ambra Jovinelli*, v. 71: «sul volto amaro di miseria»; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato.*, vv. 7-8: «il miele | amaro dell'Inferno».

- v. 7: «lontano dal tuo»: v. 3 di *Perpetravi silenzi*; «lontano dagli occhi»; v. 13 di *Simile a Giacobbe che lotta*: «lontano da me»; v. 14 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*: «Lontano da me, da me lontano».
- v. 7: «tuo corpo»: v. 4 de *Il serpente inquieto che indugiava*: «chiamava il tuo corpo»; v. 3 di *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*: «messa a punto del tuo corpo»; v. 7 di *Dov'è la sterilità che t'accompagna*: «Spendi il tuo corpo santo»; vv. 14-15 di *Id.*; «il sole | del tuo corpo.»; vv. 7-8 di *Nessuna notte risarcirà quella notte*: «Il distacco | del tuo corpo»; v. 11 di *Sicario che rintocchi i dolci baci*: «sventura per il tuo corpo schivo»; v. 1 di *È il tuo corpo santo che m'illude*; v. 9 di *È il tuo corpo santo che m'illude*: «aspetto il tuo corpo mortale».

La registrazione dei richiami interni alla raccolta permette di identificare nel testo un carattere di emblematicità espressiva e stilistica. Lo stesso è osservabile sul piano della tematizzazione, che si presenta in linea con i nuclei principali di *Invettive e licenze*. L'accentramento del discorso poetico nello spazio della percezione soggettiva, già identificabile nell'*incipit* attributivo-dichiarativo, costituisce il principale motivo di focalizzazione della poesia. Il soggetto esprime la propria condizione di sofferenza, integrando l'approccio descrittivo ed enumerativo – riferito agli elementi empirici e memoriali – a una prospettiva onirica. All'apertura del v. 1, dedicata allo stato ontologico soggettivo espresso metaforicamente dall'aggettivo «cieco», segue il ritratto di un orizzonte di dolore iperbolico. L'io attraversa i «mari» della propria «angoscia», dunque uno spazio intra-soggettivo costituito dalla sofferenza stessa, la cui grande profondità è espressa dalla declinazione al plurale del sostantivo. L'associazione tra i termini del *mare* e dell'*inquietudine soggettiva* è già dantesca: in *Inf* I 19-24 (dove appare l'immagine metaforica del «lago del cor», in cui convergono il dato acquatico e quello percettivo interiore) il poeta integra nel discorso allegorico lo stato del proprio «animo» alla figura del naufrago nell'atto di fuoriuscire dalle acque del «pelago». Il ritorno della formulazione nel primo verso de *Il mare di soggettività sto perlustrando*, come già sottolineato, costituisce un ulteriore motivo di interesse: permette infatti di stabilire un parallelismo tra il termine della «soggettività» e quello dell'«angoscia», e di notare come l'implicazione intertestuale contenuta nel verso<sup>50</sup> venga rifunzionalizzata da B. all'interno di un sistema stilistico ed espressivo stratificato.

Il primo periodo sintattico è esteso fino al primo verso della seconda strofa, contrariamente alla lezione di NA19, in cui si osserva una coincidenza tra l'estensione del periodo e quella della strofa stessa. Come registrato in apparato, nella prima versione della poesia tale coincidenza è ripetuta anche per la strofa successiva, conclusa dai due punti e seguita dal v. 8 in posizione isolata. L'intervento sul testo, volto a modificarne la scansione, rompe dunque l'ordine di separazione originariamente basato sui singoli blocchi sintattici e genera un effetto di asimmetria. All'immagine dei «mari dell'angoscia» segue quella della «bocca amara», retta sintatticamente dal verbo «varco». L'associazione tra i due lemmi implica un'allusione sessuale (poi ripresa nei vv. 5-6 di seguito alla ripetizione del sostantivo, stavolta associato in rima baciata a «rintocca»). È così stabilito dal poeta un parallelismo tra il *varcare* il proprio

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

orizzonte di sofferenza interiore e il *varcare* la «bocca» di un altro da sé. I «baci, le carezze, i dolci abbracci» sono parte di una dialettica relazionale che vede sovrapporsi, nel contatto fisico con l'altro, un significato di attraversamento del proprio dolore. Torna quindi riaffermato il senso di presa di coscienza identitario-sessuale come fonte di sofferenza, la cui cospicuità è reiterata nei vv. 6-7.

Il senso di *separazione* implicato dal proprio essere omosessuale (come si è detto: in coincidenza di uno stato ontologico di *homo patiens*) è radicato nel soggetto come fattore fondante non solo della sua persona, ma della sua storia personale. All'altro da sé, evocato in senso *sineddotico* (il «corpo» in vece della persona) e sessualizzato, è infatti sovrapposto il dato della maternità, declinata in termini negativi. Rispetto a essa il poeta dichiara una *lontananza* contestualizzata nell'orizzonte aurorale della propria tenera età: la consapevolezza identitaria (il *sapersi*) appare innestata nella presa di distanza dal corpo femminile-materno nel frangente della sua fase infantile. Il dramma della separazione tra il soggetto infantile e quello materno è così implicato dal poeta nella fenomenologia dei suoi rapporti sia sessuali che emotivi (*attraversamento delle angosce*). Il verso conclusivo corrobora il nesso negativizzante: alla *lontananza* è conseguente il sentire riflessivo dell'io che si proietta, in maniera *incerta*, come «sostituto» della propria maternità. Il discorso di B. esprime così un'idea – a cui afferisce a più riprese nella raccolta<sup>51</sup> – relativa alla convergenza, nella propria identità omosessuale, di un dato femminile.

È interessante notare come questo aspetto della riflessione venga tematizzato in maniera coincidente da Mieli in *Elementi di critica omosessuale*, in cui pure la riflessione verte – in aperta critica alla lettura freudiana delle due diverse declinazioni del complesso edipico (l'una positiva, eterosessuale, e l'altra negativa, omosessuale)<sup>52</sup> – sull'implicazione di un dato identificativo-materno nella persona omosessuale.<sup>53</sup> L'assunzione di questa prospettiva da parte di B. appare, in ogni caso, formulata nell'ambito di una precedente riflessione teorica. Quest'ultima incontra, nel momento della composizione del testo, un'elaborazione in chiave estetica, che tuttavia non sopprime l'assetto speculativo originale. Il motivo centrale della poesia è infatti quello della riflessione identitaria. Le interazioni relazionali con l'altro da sé e lo scavo interiore-emotivo vengono non solo tematizzati, ma elaborati

**51** Ad es.: *Monumentale bric-a-brac, mia parte*, vv. 1-2: «mia parte | ctonia femminile consciamente inquisita».

**52** A proposito del tema della concettualizzazione freudiana dell'omosessualità, si rimanda a Bassi, Galli 2000, [*praesertim*] VIII-IX: «Nonostante la fama generalmente pessima di cui Freud è andato rivestendosi agli occhi della maggior parte degli analisti omosessuali [...] in realtà le posizioni di Freud sul tema dell'omosessualità mostravano una modernità e un'apertura mentale davvero inusuali per una persona dei suoi tempi. Se da un lato è vero che Freud esprimeva il suo pessimismo circa il fatto che un soggetto omosessuale potesse modificare il proprio orientamento sessuale nel contesto di un trattamento analitico, e se è vero che nelle sue prime teorizzazioni (ad esempio, nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* [...]) egli spiegava l'omosessualità come una fissazione a un livello meno maturo di sviluppo psicosessuale, è anche vero, dall'altro, che in momenti successivi Freud si mostrò molto disponibile a eliminare dalla sua concettualizzazione dell'omosessualità la presenza di qualsiasi coloritura patologica e a considerarla alla stregua di uno tra i tanti possibili orientamenti sessuali».

**53** Mieli 2022, 58-60.

come materia compositiva.<sup>54</sup> Si tratta di un procedimento poetico che attraversa diametralmente *Invettive e licenze*, e che si rende particolarmente osservabile nella terza sezione – in funzione del più elevato grado di direzionalità dedicatoria di essa.

La tematizzazione del rapporto con Amelia Rosselli consente infatti non solo una più chiara identificazione delle coordinate ispirative delle singole poesie, ma pone anche in maggiore risalto, nella composizione di queste, il dato latamente esperienziale. Si rende così più chiara l'intenzione del poeta di focalizzare la propria scrittura sui movimenti di un'interrogazione riflessiva suscitata, in larghissima parte, dall'incontro con l'altro da sé. Relativamente al testo di *Cieco nella perfezione varco*, quest'ultima figura è ancora identificabile nella persona di Rosselli, in funzione (oltre che del posizionamento del testo nella sezione) della coincidenza con *Quante albe ci videro in piedi*, in cui già il dato dell'*incertezza* appare evocato in riferimento al dubbio esistenziale di lei, definita «incerta di essere donna senza stelle». Coincidenza estesa, anche, alla riflessione del soggetto scrivente, che in entrambi i testi si dichiara «incerto» (aggettivo che resta sottinteso nella prima delle due sedi) della propria maschilità: «io | che sono solo all'Anagrafe maschio».<sup>55</sup>

**54** Esemplare, a questo proposito, l'ultimo testo della raccolta, in cui il poeta fornisce una chiave per interpretare i processi poetici dell'opera. Questi appaiono come un'*interrogazione* sulla «verità» del sé («Qual è la verità? M'interrogo, | io, io, colmo di pietà per me stesso!») condotta a partire dall'elaborazione del dato memoriale e dello scavo interiore come punti di focalizzazione dello sguardo, e come materia tradotta in senso estetico dalla composizione.

**55** Cf. commento al testo.

Cuore di pietra, bosco dell'indistinto  
mai visitato, visceri della terra madre

putrefatte che vorrei di morte minacciare!

Come ti odio. Hai rovinato la mia poesia!

È nel mio dolorante cervello la tua  
immagine pietrificata.

5

NA18 87 / IL71, IL91, TP 52

Documenti: C2D63v, C2D65

In C2D63v i primi due versi della poesia appaiono dattiloscritti a ridosso del margine inferiore del foglio, di seguito alla poesia inedita *Chi ti ha ridotto così. L'asperità*, datata 1970. La stessa datazione è apposta dal poeta al termine di C2D63r, in cui pure appaiono manoscritte la poesia inedita *Volevi destreggiarmi e ti sei tirato* e *Le illogiche parole dell'amante* (datata «10 maggio 1970») poi pubblicata in IL71, oltre a un appunto memoriale.<sup>56</sup> In C2D65 *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto* è manoscritta di seguito ad *Ad A. R.* e alla poesia inedita *Dalla finestra sei passato mentre*. Sul margine superiore destro del foglio, come titolo di quest'ultima, l'autore scrive: «Amelia Rosselli», sottolineato.

C2D65 2. visceri della ] viscere della 3. di morte ] >mi< (sovrascritto: «di») morte 4-6.  
mia poesia! || È nel mio dolorante cervello la tua | immagine pietrificata. ] mia poesia!  
| È nel mio cuore (in interlinea: «dolorante») la tua immagine | pietrificata.

NA18 3-4. mia poesia! || È nel ] mia poesia! | È nel

Poesia di sei versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema simmetrico 2 / 1 / 1 / 2.  
Scansione: 12 14 [5+9] - 14 [7+7] - 15 [9+6] 12 9. In un breve commento al testo, Chiummo sottolinea che

ricorrente e anfibia è l'invettiva scagliata [da B.] contro il 'tu materno' – nel senso più ampio, rapportabile a quelle reali e insieme mitiche Madri che lo proteggono e lo distruggono – che si condensa nella violenza più esplicita dei suoi versi.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Cf. apparato di *Le illogiche parole dell'amante*.

<sup>57</sup> Chiummo 2015, 192. Il testo della poesia, che segue alla citazione, è riportato nel saggio senza separazioni strofiche.



La sua lettura identifica una stratificazione del dato materno a cui è rivolta l'invettiva. Secondo la prospettiva della studiosa, le due dimensioni (quella reale e quella figurata) coesistono in un *unicum* referenziale. A proposito del primo livello, è necessario ricordare che la *persona materna* a cui B. si riferisce nella poesia è localizzabile in Amelia Rosselli – come testimoniato, oltre che dal posizionamento nella terza sezione, da quanto registrato in apparato a proposito di C2D65, in cui la poesia è manoscritta sullo stesso foglio in cui appaiono due testi (l'uno inedito e l'altro edito) esplicitamente dedicati all'autrice. Considerato questo dato, la lettura di Chiummo si mostra in linea con quanto sostenuto da Paris a proposito della *maternità* che il giovane poeta 'richiedeva', in un contesto di reciproco disattendimento di necessità emotive e relazionali, a Rosselli.<sup>58</sup>

La presenza referenziale di una figura materna è testimoniata dall'intervento testuale sul v. 2, osservabile nel passaggio da C2D65 a NA18 e seguenti. La sostituzione del sostantivo «viscere» con «visceri», oltre a implicare sfumatura linguistica arcaizzante, attenua la possibilità di considerare la locuzione «viscere della terra» come una semplice citazione dell'espressione fraseologica comune. L'introduzione in quest'ultima di un fattore distorsivo determina infatti l'attribuzione di maggiore risalto al dato aggettivale seguente, che risulta leggibile – in linea con l'intero verso – in chiave metaforica. Il passaggio acquista interesse per un secondo motivo, legato alla derivazione pasoliniana. Sebbene nell'opera poetica di Pasolini siano attestati sia il sostantivo «visceri»<sup>59</sup> che «viscere», quest'ultimo è impiegato nel celebre passaggio de *Le ceneri di Gramsci* a cui B. appare riferirsi nella prima strofa della poesia. Scrive infatti Pasolini:

con te e contro te; con te nel cuore,  
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore<sup>60</sup>

L'occorrenza del sostantivo è rilevata di seguito a quella di «cuore», nel verso precedente, in coincidenza con quanto si osserva nei vv. 1-2 di *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*. Nel verso successivo del testo pasoliniano, inoltre, si registra l'utilizzo dell'aggettivo «paterno», in concordanza speculare del termine «materno» impiegato da B. In rapporto a queste coincidenze testuali, la versione dell'originale «viscere» in «visceri» da parte del poeta appare rispondere a una necessità di distacco dal modello di riferimento (prospettiva adottata, rispetto all'opera di Pasolini, a più riprese in *Invettive e licenze*).<sup>61</sup> La variante testimonia così un'intenzionalità dell'autore riferibile, parimenti, a ragioni intra- ed extratestuali. L'analisi del v. 1 su base paratestuale, inoltre,

**58** Paris 2020, 145: «[Amelia Rosselli] Fu per lui una “madre”, prima di Elsa Morante, “e dunque Ponte Sisto non l'attraverso più per venirti a trovare”».

**59** Cf. ad es.: P.P. Pasolini, *Lacrime* in Pasolini 2009, 246: «nella platea di oggi, ho come un serpe | nei visceri, che si torce: e mille lacrime».

**60** P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* in Pasolini 2009, 820.

**61** Cf. commento a *A Pier Paolo Pasolini*.

consente l'identificazione di una seconda occorrenza, nell'opera poetica di B., dell'espressione (fraseologica, anch'essa) «cuore di pietra», che appare utilizzata nel 1990 in *Libro di poesia* come titolo per la seconda stesura di *Scriverti è stare un po' vicino*.<sup>62</sup>

I primi due versi del testo consistono in un'accumulazione enumerativo-figurativa. Tra le immagini corporali del «cuore» e dei «visceri», collocate in posizione chiasmica, il poeta inserisce quella paesaggistico-onirica del «bosco dell'indistinto». Rispetto a quest'ultima (come anche nei confronti dei «visceri» nel v. 3) B. esplicita i termini della propria interiorizzazione: lo spazio onirico del «bosco» non è mai stato «visitato» da lui, i «visceri della terra» sono oggetto del suo desiderio di minaccia. I due dati sono dunque caricati di polarità opposte: la seconda connotata da un senso di inquietudine e violenza e la prima, al contrario, da una componente salvifica. La specularità della lettura positivo|negativa è testimoniata anche dai relativi passaggi attributivi: la *putrefazione* (v. 3) è preceduta dall'*indistinzione* (v. 1). Da questa tensione oppositiva è esclusa la locuzione iniziale, isolata dal resto del discorso poetico e non oggetto di considerazioni ulteriori da parte del poeta. All'isolamento contribuisce la sostituzione, nel passaggio da C2D65 a NA18 e seguenti, del sostantivo «cuore» con «cervello». L'azione elimina infatti l'effetto di corrispondenza, presente nella prima lezione, tra l'inizio e la fine del testo, permettendo inoltre di attribuire il «cuore di pietra» all'interiorità del poeta (a cui è fatto specifico riferimento tramite l'utilizzo dell'aggettivo possessivo «mio»).

Nella lezione definitiva, l'effetto di corrispondenza 'circolare' tra inizio e fine è implicato al dato della *pietra*, che appare nel v. 6 come fattore connotativo dell'«immagine» dell'altro da sé. Alla dichiarazione invettivale del v. 4, seguono infatti due versi – conclusivi – interamente dedicati a una seconda dichiarazione relativa allo stato di elaborazione interiore del rapporto tra l'io e l'altra (come si è detto, identificabile in Rosselli). Quest'ultima «è» *dentro* il poeta: ferma in lui come materia «pietrificata» e, dunque, inamovibile. Il punto di vista che il poeta esprime rispetto all'altra è dunque quello di una posteriorità: l'«immagine» resta pietrificata in funzione dell'interruzione, già intercorsa al momento della composizione, del rapporto – in linea con le espressioni di astio formalizzate nei v. 3 e v. 4. La condizione di sofferenza dell'io, asserita dalla formula anastrofica e *sineddotica* (il «cervello» in vece della persona) del v. 5, è direttamente implicata dalla presenza granitica dell'altra *dentro* di sé. Il testo assume dunque una dimensione totalmente dichiarativo-espressiva, priva di svolgimento diegetico. A questa concorre la separazione dei due versi centrali in unità minime: il dispositivo rafforza il senso fatico della poesia, e contribuisce alla sua polarizzazione – come già rilevato da Chiummo – nell'area delle *invettive* più veementi della raccolta.

62 R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 738.

Il tè bollente e i pasticcini  
pagati dal tuo Padrone insolente

che mandava il cascherino  
occhicerulo a provocarmi.

Poi ho saputo che è morto  
di cancro. Ma il cascherino  
non è cambiato. Ha solo  
un po' più di barba  
sul mento baciato.

5

IL71, IL91, TP 53

Documenti: C8D1, C8D22

Datazione: 1970 (C8D22)

In C8D22 al testo è aggiunto un decimo verso: «da chissà chi», poi cassato. La poesia è manoscritta di seguito a *La sapevi lunga. Imposte* (datata anch'essa 1970): accanto alle due, sulla destra, B. annota rispettivamente «1» e «2». Segue una poesia inedita di sei versi, *Donna che mi imboschi* – accanto a cui, sulla sinistra, scrive «no.» sottolineato.

C8D1 2-3. dal tuo Padrone insolente || che mandava ] dal padrone del bar | all'an-  
golo insolente | che mandava 6. cancro. Ma ] cancro. ma 9. sul mento baciato ] om.

C8D22 2. dal tuo Padrone ] dal (*in interlinea*: «tuo») padrone 8. barba. ] barba >.<

Poesia di nove versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 2 / 2 / 5. Scansione: 9 11 - 8 9 - 8 8 7 6 6. Il testo consiste in un *divertissement*: il *focus* della sezione, rivolto al rapporto tra il poeta e Amelia Rosselli (poi ripreso nel testo successivo, *Ti spingerò nell'ombra. Figura*) risulta disatteso in funzione di una tematizzazione altra. Il discorso poetico, dalle tinte grottesche, è orientato in senso memoriale: dal punto prospettico del momento presente, B. richiama una situazione – di rapporto, anch'essa – esperita. Il v. 1 stabilisce le coordinate figurative a cui l'azione del ricordo si riferisce. L'assenza del verbo principale conferisce al verso un aspetto enunciativo che, se considerato nel frangente della memoria, risulta finalizzato all'identificazione di un punto focale. Il «tè» e i «pasticcini» assumono così una funzione *sineddotica* di rimando alla cornice esperienziale relativa a essi, che trova nel testo un approfondimento. Il dato edibile è già presente in Penna, che in *O Zelindo, non sa la tua notte* cita i «pasticcini» nel medesimo frangente di rivolgimento memoriale soggettivo.<sup>63</sup>

**63** Penna 2017, 110: «O Zelindo, non sa la tua notte | i miei pensieri. Nel sonno riassapori | i molti pasticcini. O forse ridi».

Nei vv. 2-3 il discorso si rivolge ai due protagonisti della poesia: un «cascherino» e il suo «Padrone». Il primo è il giovane garzone di un fornaio, a cui B. fa riferimento usando un lessema colloquiale di area romana. È significativo notare come questa figura (e la contestualizzazione linguistica del suo sostantivo) costituisca l'oggetto di una riflessione di Pasolini, pubblicata nel 1974 sul quotidiano «Il Mondo»:

Ora che il modello sociale da realizzare non è più quello della propria classe, ma imposto dal potere, molti non sono appunto in grado di realizzarlo. E ciò li umilia orrendamente. Faccio un esempio, molto umile. Una volta il fornarino, o cascherino – come lo chiamano qui a Roma – era sempre, eternamente allegro [...]. Ora ci sono degli adulti della mia età così aberranti da pensare che sia meglio la serietà (quasi tragica) con cui oggi il cascherino porta il suo pacco avvolto nella plastica, con lunghi capelli e baffetti, che l'allegria «sciocca» di una volta.<sup>64</sup>

La lettura del passaggio rivela una convergenza interessante del discorso di Pasolini sul tema del *potere* a cui già si riferisce B. in *Il tè bollente e i pasticcini* – dove, in linea anche con una ragione di critica umoristica, attribuisce al «Padrone» la lettera maiuscola. Tale attribuzione, come testimoniato dai dati registrati in apparato, è frutto di una riflessione autoriale stratificata: sia in C8D1 sia in C8D22 (in cui l'iniziale appare cassata e corretta come secondo la lezione definitiva) il sostantivo è scritto con l'iniziale minuscola. Si aggiunge, inoltre, la citazione da parte di Pasolini del dettaglio dei «baffetti», coincidente con la specificazione conclusiva della poesia di B., dedicata proprio ai peli facciali del «cascherino».

Un ulteriore riferimento intertestuale significativo a proposito della connessione tra la persona di B. e il «cascherino» è offerto da Laura Betti in *Teta veleta*. Riferendosi al poeta tramite lo pseudonimo «Aduca Jovinelli»,<sup>65</sup> nell'ambito del *memoire* l'autrice descrive una dinamica di rapporto tra i due soggetti in questi termini:

Aduca Jovinelli non si muove da Campo de' Fiori. Puntuale, alle 8,37 del mattino, spalanca la finestra perché deve passare il cascherino del fornaio. Aspetta di averlo sotto tiro e quindi gli molla uno sputo verse ramarro al centro della testa ricciuta. Poi chiude la finestra, appagata, vola al telefono, scioglie le trombe e canta: «Prontooooo? Prontoooo? Mia caraaaaa? è fataleeee! LUI non c'è più... non c'è piùùùùù!» (Betti 1979, 171)

Oltre alla notazione della coincidenza nella citazione del «fornai», presente anche nel testo di Pasolini, il passaggio consente di ipotizzare la sussistenza di una radice biografica alla base della composizione de *Il tè bollente e i pasticcini*. La dinamica descritta da Betti (attraverso il filtro dell'estetizzazione paradossale) asserisce infatti alla realtà esperienziale di B. – il quale, nel suo ricordo, appare rapportarsi effettivamente in senso conflittuale e provocatorio con il giovane garzone.

La figura del «Padrone» costituisce nel testo una controparte antagonista del «cascherino». La negatività della sua persona è già implicata, nel v. 2, dall'attribuzione

**64** P.P. Pasolini, 11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia in Pasolini 1999, 330-1.

**65** Cf. commento ad *All'Amra Jovinelli*.

dell'aggettivo «insolente», e trova un riscontro nei due versi successivi che portano a conclusione il primo periodo sintattico. Qui la situazione assume un carattere grottesco: la figura dominante *manda* l'adolescente a *provocare* (verbo utilizzato per implicare una sfumatura sessualizzata) il poeta. L'aggettivo «occhicerulo», di ascendenza letteraria, è già utilizzato da D'Annunzio nell'*Alcyone* («O uomo occhicerulo, m'odi!»)<sup>66</sup> e viene ripreso da B. per creare un contrasto tra livelli linguistici: colloquiale il primo, del sostantivo, e 'alto' il secondo, dell'aggettivo. La discrasia tra i due registri contribuisce a caricare il discorso di un senso di ridicolo (lo stesso che soggiace probabilmente alla scelta della maiuscola iniziale per il «Padrone»). L'intento del poeta non è tuttavia quello di stabilire un contesto espressivo umoristico positivo. La circostanza a cui si rivolge nella memoria, al contrario, è attraversata da un senso di inquietudine, che trova un punto di culmine nei vv. 5-6. Questo è generato dalla formulazione in termini lapidari della morte del «Padrone», la cui descrizione asettica è corroborata dall'aggiunta del lugubre dettaglio del «cancro». Ancora, alla negatività della figura dominante B. contrappone quella del giovane, che dichiara non essere «cambiato» – e, dunque, non essere interessato dal fenomeno di deperimento della sua ex-controparte egemone.

La sussistenza di un rapporto binario tra i due è rafforzata dall'associazione tra il «Padrone» e il «cascherino» nei termini di un rapporto di dominanza, stabiliti nei vv. 2-3. A generare questo contesto di significato contribuisce lo scarto, nel passaggio da C8D1 a C8D22 e seguenti, del dettaglio del «bar» come oggetto effettivo della padronanza. L'eliminazione dispone il discorso poetico in modo da originare implicitamente l'associazione – da cui resta esclusa la persona (il *tu*) a cui il poeta si riferisce nel v. 2. L'aggettivo possessivo «tuo» implica infatti la presenza di un referente diretto, 'in ascolto' della narrazione di B. come parte che viene resa partecipe dell'accadimento. Questa dimensione referenziale contribuisce a dotare la conclusione del testo di una sfumatura ironica – in linea con l'impostazione umoristico-grottesca generale. Negli ultimi tre versi, il discorso assume infatti il senso del pettegolezzo: il poeta riferisce della relazione che intrattiene, una volta morto il «Padrone», con il «cascherino» – il cui volto, originariamente fonte di *provocazione*, viene infine «baciato».

Secondo la lettura di Paris, ad ascoltare la chiacchiera sarebbe, ancora, Amelia Rosselli. Scrive: «Mentre al mattino prendono il tè bollente e i pasticcini, [B. e Rosselli] concupiscono "il cascherino occhiceruleo" mandato dal vecchio padrone che le aveva venduto l'appartamento, poi morto di cancro» (Paris 2020, 145). Una traccia ulteriore del rapporto tra la poesia e la dimensione biografica effettiva di B. è rintracciabile, inoltre, nella prosa *Manualetto del vizio* (pubblicata in NA48, ventidue anni dopo IL71), in cui si legge: «Anche un fattorino una volta mi eccitava. Lo aspettavo con ansia mentre saliva le scale».<sup>67</sup> A distanza di poche righe, la considerazione è seguita da un nuovo riferimento: «Il fattorino è brutto, antipatico e vecchio per i miei gusti».<sup>68</sup> È così ripreso schema di scansione del rapporto in due momenti (come già nella poesia), intervallati da un passaggio di tempo. Lo stesso che determina, in *Il tè bollente e i pasticcini*, la presenza finale di «un po' più di barba» sul volto dell'altro.

**66** G. D'annunzio, *Versilia* in D'Annunzio 2018, 284.

**67** NA48 57 (il testo è poi ripubblicato in AAC96 181-6).

**68** NA48 58.

Ti spingerò nell'ombra. Figura  
femminile di botte riempita e  
di terrore quando t'aspettavo

giustiziera con la tua pazzia  
e in mano la pistola per farmi  
fuori.

5

Dove sei ora. Chi cerchi volentieri  
d'ammazzare. Il mio seme  
solo forse sale a bagnare  
le tue lacrime di gioia.

10

NA19 108 / IL71, IL91, TP 54

NA19 8. mio seme | ] mio sperma

Poesia di dieci versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 4. Scansione: 10 11 10 - 10 10 2 - 12 7 8 8. Il testo apre una sequenza di quattro già pubblicati in NA19 (in ordine differente).<sup>69</sup> Nel primo verso il poeta formalizza una dichiarazione relativa al rapporto con l'altro da sé femminile, adottando un tono espressivo solenne. Il dato dell'ombra, che presenta sei occorrenze nella raccolta,<sup>70</sup> evoca una dimensione figurativa orfica – in contrasto con le scelte espressive seguenti che appartengono, nella quasi totalità dei casi, alla sfera della colloquialità. L'associazione tra il verbo e il sostantivo appare probabilmente orientata da una memoria dannunziana rivolta alla *Seconda offerta* del *Notturmo*, in cui si legge: «La spingo; salgo. Non so perché, pavento nell'ombra il tonfo» (D'Annunzio 1921b, 112). Il tono solenne della dichiarazione incipitaria è poi ridimensionato nel verso successivo, tramite l'accostamento delle tessere colloquiali nell'espressione «di botte riempita» – disposte in anastrofe.

Dopo il punto fermo, in punta del v. 1, è posizionato il sostantivo «figura», isolato dall'*enjambement* (poi reiterato, con diversi gradi, fino alla conclusione del testo) all'aggettivo «femminile». Nel secondo periodo sintattico, esteso fino al termine della seconda strofa, il discorso poetico assume il tono invettivale nei confronti della persona femminile – localizzabile, in linea con gli altri testi della sezione, in Amelia Rosselli. Quest'ultima viene presentata come «riempita» di «botte» e di «terrore», dunque in uno stato di sofferenza contestualizzato in un passato recente. L'orizzonte temporale, evocato dalla coniugazione all'imperfetto indicativo del verbo nel v. 3, è infatti

**69** Cf. apparato.

**70** Cf. *Il serpente inquieto che indugiava*: «e l'ombra della morte passeggiava»; *Alla fermata del tram, a mezzanotte*: «Che la tua ombra non mi pesi troppo addosso»; *Nella luce fioca mi lecco*: «Chi è nell'ombra solo sa»; *Fumavi sigarette drogate*: «E nell'ombra il paradiso»; «Non c'è altra donna fuori di me: «ti porta nell'Ombra. Io sola». A queste si aggiunge un'occorrenza del termine *penombra*, nel primo verso de *All'Ambra Jovinelli*: «Cinema in penombra che m'accoglievi».

connesso a una situazione di relazione con il poeta – legame che, nel momento presente, risulta interrotto. La proiezione futura del v. 1 è così contrapposta a un'azione di ricordanza riferita a uno stato di cose permeato da atteggiamenti violenti. Si osserva una corrispondenza, per contrapposizione, tra lo *spingere nell'ombra* di B. e desiderio, da parte di Rosselli, di *farlo fuori*. Le due espressioni sono formalizzate adottando registri diversi: allo slancio orfico iniziale corrisponde, in seconda battuta, una locuzione idiomatica. Il tono del discorso è inoltre 'abbassato' dalla specificazione ironica dello stato esperienziale di Rosselli come *pazza* e «giustiziera» (v. 4).

La terza strofa presenta un *incipit* speculare alla prima: è nuovamente aperta da un verso contenente una proposizione conclusa dal punto fermo e proseguita da una seconda, al contrario, interrotta dall'*enjambement*. La formalizzazione dichiarativa iniziale assume tuttavia il senso di una domanda indiretta, poi reiterata nella seconda proposizione – conclusa ancora dal punto fermo nel verso successivo. Le domande, poste in senso retorico, sono dunque due: la prima è riferita all'ignoranza del soggetto scrivente sullo stato locativo dell'altro da sé; la seconda all'identità di chi abbia preso il suo posto come oggetto del desiderio di omicidio. Ancora, è osservabile una relazione interdiscorsiva con il testo del *Notturmo* dannunziano, nella cui *Terza offerta* si ritrovano il posizionamento, in apertura di paragrafo, della domanda sullo stato locativo del referente («Dove sei? Sei nella tua casa, con la tua donna e col tuo cane?» [D'Annunzio 1921b, 342]) e l'occorrenza plurima del sostantivo «lacrime»,<sup>71</sup> che conclude il testo di B.

I tre versi finali sono dedicati alla proiezione ipotetica, da parte del poeta, relativa alla persistenza di uno stato di desiderio del soggetto femminile nei suoi confronti. Questo è espresso dalla sovrapposizione tra il dato del «seme» a quello delle «lacrime», formalizzata metaforicamente dalla locuzione allitterativa – ordinata anastroficamente – nel v. 9. La trivialità dell'immagine è attenuata nel passaggio da NA19 e IL91 e seguenti, come registrato in apparato. Il dato fisiologico seminale, evocato nella prima lezione in maniera diretta, risulta mediato: la tensione oscena è così ridimensionata nella sola componente proiettivo-figurale della metafora, ed eliminata dal dato semantico. Nel risultato finale dell'associazione tra il «seme» e le «lacrime», è inoltre possibile identificare una coincidenza ispirativa con il celebre titolo caproniano *Il seme del piangere*, apposto alla raccolta pubblicata – ancora da Garzanti – dodici anni prima di IL71.

**71** Cf. D'Annunzio 1921b, 353: «I solchi delle lacrime erano scolpiti nelle gote fin giù al mento.»; D'Annunzio 1921b, 371: «Un filo di sangue e di lacrime cola dalla commessura delle palpebre afflosciate.»; D'Annunzio 1921b, 377: «Lacrime senz'anima scendono alle mie labbra secche.»; D'Annunzio 1921b, 413: «La luna brilla nella visiera di cristallo che mi fanno le lacrime.»; D'Annunzio 1921b, 460: «Se il piatto fosse pieno di sangue, o di lacrime.»; D'Annunzio 1921b, 493: «a te consacro queste mie bende intrise di sangue impoverito e di lacrime fredde.».

Dove la notte calza la mattina  
di un buio splendore t'aggiri  
malata di desiderio importuno,

di commiato, la stanza vede  
i gatti miei masturbati e indifesi  
aggirarsi in cerca di suicidio  
che la finestra chiusa vieta e tu

5

la mia umiltà vestita dal Tempo  
di questa vana atterrita poesia

offendi mortale e culli  
la vendetta. È la tua natura  
volgare che ti vendica,  
la mia cecità  
insana, la terra che sputerà  
uno dei due eternamente.

10

15

NA19 112 / IL71, IL91, TP 55

NA19 4. commiato, la ] commiato. La 11. vendetta. E la ] vendetta. È la

Poesia di quindici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 3 / 4 / 2 / 6. Scan-  
sione: 11 9 11 - 9 11 10 10 - 10 11 - 8 10 8 5 10 9. Il testo è il secondo di una sequenza  
di quattro già pubblicati in NA19 (in ordine differente).<sup>72</sup> La prima strofa è dedicata  
alla contestualizzazione dello stato esistenziale dell'altro da sé femminile, interpel-  
lata in maniera diretta dal poeta. La persona di lei è posizionata, metaforicamente,  
nel luogo in cui la «notte» si immette nello spazio del giorno – dunque, nel momento  
dell'alba. Quest'ultima è evocata dall'espressione ossimorica «buio splendore» nel  
v. 2, riferita alla compresenza coloristica del dato notturno e di quello diurno. Tra i due  
termini connessi nella locuzione, quello del «buio» assume una rilevanza maggiore  
nel frangente dell'estetica di B., presentando altre venti occorrenze nella sua opera  
poetica (sia in senso sostantivale che aggettivale).<sup>73</sup> Lo «splendore», al contrario, è

**72** Cf. apparato.

**73** Cf. *Tu vai dallo psicanalista e paghi*. in *Invettive e licenze; Sono gesti di morte i tuoi*: in *Invettive e licenze; Ormai ho scelto castità. Il predone che ero in Morte segreta* (TP 141); *Salgo e scendo le scale di una casa non più in Morte segreta* (TP 162); *In quest'ora stremata della notte ho cercato in Morte segreta* (TP 163); *In quel molle giovanile quaderno in Morte segreta* (TP 174); *Il padre in Morte segreta* (TP 184); *Che morte leggera questa immane agitazione in Morte segreta* (TP 219); *Domani sarò sola in Libro d'amore* (TP 271); *Appunti in io* (TP 339); *Non sono capace di solenni peccati in io* (TP 353); *Ecco di nuovo il foglio netto in io* (TP 371); *Ma il quotidiano insiste. Ed io volo in Serpenta* (TP 386); *Ripassare di lontano e vedere in Serpenta* (TP 407); *Il Tevere si perde nella notte in Serpenta* (TP 413); *Se io fossi donna in Libro d'amore* (TP 473); *Notte, peccato in Libro d'amore* (TP 480); *M*



utilizzato dal poeta in sole altre cinque sedi.<sup>74</sup> La polarizzazione appare significativa: permette infatti di contestualizzare in senso numerico – e, dunque, a livello del dato concreto – la valutazione critica (ampiamente condivisa)<sup>75</sup> relativa alla tendenza di B. a collocare nel frangente notturno-maledettistico non solo la diegesi, ma anche la dimensione ontologica delle soggettività tematizzate nei testi – *in primis*, la propria. La connessione tra i due termini è comunque parte di una fenomenologia associativa dal valore archetipico nel canone letterario. L'opposizione tra l'oscurità e la luce è infatti un τόπος non solo filosofico e teologico, ma assume anche, nel frangente poetico contemporaneo, una posizione rilevante come *focus* ispirativo (si pensi, ad es., al titolo formulato da Margherita Guidacci per la sua penultima raccolta – anch'essa pubblicata da Garzanti, nel 1989 – proprio nei termini de: *Il buio e lo splendore*).

Il secondo verso è concluso da una specificazione relativa al movimento dell'altra, descritto come un *aggirarsi*. Il senso di inquietudine evocato dal verbo è corroborato dall'articolazione successiva: il v. 3 è interamente dedicato alla descrizione del suo stato interiore. Questo appare tormentato da un «desiderio» che ha sull'io l'effetto di una *malattia*. L'aggettivo «importuno», che conclude la strofa, contribuisce alla connotazione dello stato esperienziale in senso negativo, aggiungendo un'ulteriore sfumatura di disturbo interiore. Il termine costituisce una tessera lessicale arcaizzante di area petrarchesca<sup>76</sup> – probabilmente mediata a livello interdiscorsivo dai plurimi utilizzi dannunziani.<sup>77</sup> Tra questi, il più significativo è quello – riportato di seguito – tratto dall'apertura dell'undicesimo capitolo de *Il piacere*, in cui il lemma è connesso, come poi nel testo di B., al dato del malessere psicofisico:

Ma egli non s'era mai trovato in una disposizion di spirito più inquieta, più incerta, più confusa; non aveva mai provato dentro di sè uno scontento più molesto, un malessere più importuno; nè mai aveva provato contro di sè medesimo impeti d'ira e moti di disgusto più crudeli. (D'Annunzio 1984, 314)

La sussistenza di un legame intertestuale con l'opera di D'Annunzio è suggerita, inoltre, dal sintagma successivo (v. 4). La seconda strofa è infatti aperta dal «commiato»:

*Muerte in Libro d'amore* (TP 539); *Occhi – salute mi abbandonò in L'avversario* (TP 556); *Berlino 1978 in L'avversario* (TP 561); *Ti aspetto col buio, nel buio. in Proclama sul fascino* (TP 638); *La sedia di paglia si è rotta, in Proclama sul fascino* (TP 645); *Per cercare ragazzi ci trascinammo affannati e senza parlare in La vita idiota* (TP 680); *Tu sei persa in Donna in Paradiso* (TP 699).

**74** Cf. *Reso leggero e pesante dalla vita trascorsa in cento in Morte segreta* (TP 156); *La tua nonna tanto simile alla mia, innocente in Morte segreta* (TP 221); *Come non è vera la verità raccontata in Serpenta* (TP 429); *Che vita! Ridotto a vecchiezza in Serpenta* (TP 429); *Il ricordo smemora fuori del tempo in Serpenta* (TP 437).

**75** Cf. ad es.: Borio 2016, 165.

**76** Cf. F. Petrarca, *L'aere gravato, et l'importuna nebbia* in Petrarca 2008, 115. Oltre all'occorrenza petrarchesca, la trafila del termine mostra una rete particolarmente fitta di rimandi intertestuali – cf. ad es.: Buonarroti 1960, 136; Marino 1913, 69.

**77** Cf. ad es.: D'Annunzio 1921a, 436: «La violenza contenuta di lui la affaticava, quelle domande roche la stancavano come un clamore importuno.»; D'Annunzio 1995, 38: «Io non ti cercai, non ti perseguitai, non volli essere mai importuno;».

altro termine che assume grande centralità nella poetica del pescarese.<sup>78</sup> Il lemma, inoltre, fornisce un'indicazione sulla presenza di un intertesto allargato anche all'area crepuscolare e, più specificamente, relativa a Gozzano – il quale, oltre ad attribuire al «commiato» una forte valenza estetica e poetica,<sup>79</sup> appare già utilizzare nella celebre *Una risorta*, in senso verbale, il termine «importuno» appena precedente (v. 3).<sup>80</sup>

Nel v. 5, preceduto dalla personificazione della «stanza» (che assume i caratteri di un soggetto agente), B. formalizza un'escursione di registro linguistico. L'area semantica dell'aggettivo «masturbati», associato ai felini, si pone in controtendenza rispetto al piano arcaizzante su cui, nei due versi precedenti, il discorso è stabilito. La metafora della *visione* dei «gatti» da parte dell'ambiente stesso, inoltre, implica un senso di paradossalità che confluisce nella descrizione di una situazione quotidiana. La strofa è infatti dedicata al movimento degli animali – frenati, nei loro tentativi figurati «di suicidio», dalla «finestra chiusa». L'utilizzo del verbo «aggirarsi» genera un parallelismo con il v. 2, stabilendo un'equivalenza tra il soggetto femminile e i felini corroborata dal posizionamento, in fine di strofa, del pronome personale. La connessione tra i due soggetti è inoltre osservabile sul piano attributivo, dove pure il poeta stabilisce un parallelismo:

- Soggetto femminile: [attribuzione sessualizzata] *desiderio* : [attribuzione sofferenziale] *malattia*
- Soggetti animali: [attribuzione sessualizzata] *masturbazione* : [attribuzione sofferenziale] *suicidio*

I due versi successivi, che compongono l'intera terza strofa, costituiscono un inserto soliloquiale. Il verbo «offendi», connesso al «tu» in conclusione del v. 7, è posizionato in apertura del v. 10: al completamento della proposizione è frapposta un'articolazione discorsiva *a parte*, in cui il poeta si esprime – in termini metatestuali – rispetto al suo stesso atto scrittoria. In particolare, il v. 8 costituisce un punto di interesse a livello nodale-intertestuale. Nell'espressione «umiltà vestita dal Tempo», è infatti possibile identificare un momento di memoria dantesca riferito al v. 6 del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (citato da B., nella stessa sezione, in *Perché non s'accende la mia carne* e in *Finché cadrà la parola odio nasconderai*),<sup>81</sup> in cui si legge la celebre espressione connotativa «d'umiltà vestuta». <sup>82</sup> Al riferimento dantesco, si sovrappone nel verso un'ulteriore ripresa gozzaniana, relativa al v. 21 della poesia *Cocotte* in

**78** Un esempio è fornito dai dati IntraText, nel cui *corpus* sono registrate ottantatré occorrenze del termine (consultabili in: <https://www.intratext.com/IXT/ITA3506/1/ML.HTM>) di cui due ne *Il piacere* – D'Annunzio 1984, 4: «Il commiato su la via Nomentana, quell'*adieu au grand air* voluto da Elena, non isciolse alcuno de' dubbi che Andrea aveva nell'animo.»; D'Annunzio 1984, 123: «Il giorno del gran commiato fu a punto il venticinque di marzo del mille ottocento ottanta cinque, fuori della Porta Pia, in una carrozza».

**79** Cf. ad es.: G. Gozzano, *Le due strade* in Gozzano 1917, 15: «Sostammo accanto a un prato e la Signora, china, | baciò la Signorina, ridendo nel commiato.»

**80** Gozzano 1917, 117: «Chiesi di voi: nessuno | sa l'eremo profondo | di questo morto al mondo: | Son giunta! V'importuno?».

**81** Cf. commenti ai testi.

**82** D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976.

cui già si incontra: «o vestita di tempo!» (Gozzano 1917, 106). L'apposizione della maiuscola iniziale per il sostantivo, oltre a costituire un indicatore di coerenza discorsiva interna alla raccolta,<sup>83</sup> fornisce un altro riscontro intertestuale rispetto all'opera del torinese – il quale, pure, adotta lo stilema diffusamente.<sup>84</sup>

L'apertura della quarta strofa, conclusiva, costituisce la continuazione sintattica della fine della seconda. Il «tu» è riferito all'altro da sé femminile, identificabile nella persona di Amelia Rosselli – in continuità con la componente referenziale della sezione, declinata attorno ai nodi concettuali del desiderio sessuale inappagato, dell'aggressività, della follia e della tendenza autolesionista. La sua persona è così descritta in un atteggiamento *offensivo* «mortale», e intenta nell'atto di cullare la *propria* «vendetta». L'associazione tra i due termini, separati tramite *enjambement* tra i vv. 10-11, genera un effetto di compresenza ossimorica: l'atto, topicamente contestualizzabile come espressione di affettività e tenerezza, è rivolto nel verso a un contenuto incorporeo negativo. È significativo notare come, in entrambe le occorrenze del verbo in *Invettive e licenze* (che ricorre nella sola altra sede di *Cullavo la tua disperazione*), questo venga utilizzato in un simile contesto figurativo negativo – e, dunque, antitetico.

A proposito del v. 11, è ancora da sottolinearsi la significatività dell'inserimento del punto fermo e del verbo essere nel passaggio dalla lezione di NA19 a IL71 e seguenti. La separazione tra i due periodi attribuisce infatti un maggiore risalto alla «natura volgare» come baricentro esistenziale dell'altra. Questo non viene inquadrato come parte di un più generale discorso sull'atto di «vendetta», ma è dichiarato come ragione effettiva della stessa. L'intervento sul testo si pone così in controtendenza con quello operato nel v. 4, dove l'inserimento di un nuovo nesso connettivo coordinante attenua il risalto (maggiore nella prima lezione a stampa) assunto dall'espressione metaforica «la stanza vede» – e, dunque, del relativo portato paradossale.

I cinque versi finali sono dedicati alla descrizione, in termini figurali, del rapporto conflittuale tra il soggetto scrivente e l'altro da sé. Tra questi è stabilito un nuovo parallelismo, basato sulla specularità formulare dell'aggettivazione possessiva e dei nessi sostantivo-aggettivo separati da *enjambement*, secondo il seguente schema:

Altro da sé - [tua] «natura | volgare» : Soggetto scrivente - [mia] «cecità | insana»

La spaziatura che precede, nel v. 13, il termine relativo alla persona del poeta, appare come un dispositivo formale impiegato per l'attribuzione di risalto al sintagma (che risulta in definitiva isolato dal resto del corpo testuale allineato al margine sinistro del foglio), in continuità con l'intervento operato sul v. 11 nel passaggio da NA19 a IL71 e seguenti – orientato, come si è detto, dalle medesime ragioni poetiche. Alla dialettica oppositiva stabilita tra i due soggetti segue, in conclusione, l'introduzione di un terzo termine, come momento sintetico. Alla «terra» è demandata, simbolicamente, la responsabilità di *sputare* «uno dei due». L'utilizzo del futuro determina l'azione

**83** Delle tredici occorrenze del sostantivo nella raccolta, in cinque si registra l'utilizzo della maiuscola iniziale (cf. commento a *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*).

**84** Cf. ad es.: G. Gozzano, *Il gioco del silenzio* in Gozzano 1917, 20: «Giocosa amica, il Tempo vola, invola | ogni promessa. »; G. Gozzano, *Un'altra risorta* in Gozzano 1917, 129: «a me che rassegnata già m'avvio | prigioniera del Tempo, del nemico....».

figurata in senso proiettivo e, per converso, contribuisce a connotare la situazione presente come irrisolta (l'atto definitivo, compiuto dalla «terra» stessa, giungerà in un momento prossimo: la realtà presente resta quella della *volgarità* e dell'*insanità*).

L'avverbio conclusivo «eternamente», con cui il poeta implica un senso ultimo di irrevocabilità, costituisce una tessera lessicale arcaizzante di area leopardiana<sup>85</sup> e, ancora, gozzaniana.<sup>86</sup> Il suo impiego risulta in linea con una marca stilistica specifica di *Invettive e licenze*: delle sette occorrenze complessive del lemma nell'opera poetica di B., cinque sono contenute nella prima raccolta.<sup>87</sup> Le due occorrenze aggiuntive sono localizzate in *Tu sei persa* (in *Donna in Paradiso*: «sicché questo lamento | infinito eternamente svolgerà le sue | malinconie»)<sup>88</sup> e in 1988, poesia di sei versi posta in apertura della sezione *Inquiete larve* nella raccolta *L'avversario*, i cui vv. 5-6 recitano: «Non vivrò eternamente. | Smettila, ma non guarire!». Quest'ultima, in particolare, costituisce un punto di interesse<sup>89</sup> in termini di rete intertestuale, in quanto il titolo della sezione<sup>90</sup> consiste in un calco leopardiano da *Bruto minore*, in cui già si legge: «Stolta virtù, le cave nebbie, i campi | dell'inquiete larve | son le tue scòle, e ti si volge a tergo | il pentimento.». <sup>91</sup> In considerazione di quanto già riportato a proposito delle coordinate ispirative lessicali di *Dove la notte calza la mattina*, la coincidenza assume rilievo nel mostrare la consistenza dei legami con l'opera del recanatese.

**85** G. Leopardi, *All'Italia* in Leopardi 1993, 8-9: «e bacio questi sassi e queste zolle, | che fien lodate e chiare eternamente | dall'uno all'altro polo.».

**86** G. Gozzano, *Nemesi*. in Gozzano 1907, 74: «se dunque eternamente | tu fai lo stesso gioco | tu sei una ben poco | persona intelligente!».

**87** Cf. *Quale sesso ha la morte?*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Dove la notte calza la mattina*; *La distruzione è l'unico movimento dell'eterno*.

**88** TP 699.

**89** Si segnala un ulteriore motivo di interesse critico nell'opposizione speculare tra l'associazione, all'avverbio, del dato della vita, e quella della morte osservabile nel v. 25 di *Quale sesso ha la morte?*: «Signore, fammi morire tutto, eternamente.»

**90** Cf. R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 719.

**91** Leopardi 1993, 54-5. È interessante notare come il lemma «larve», identificabile dunque come una tessera leopardiana, sia già impiegato da B. in *O mio fratello perduto, alle ragioni del sonno* – pubblicata in NA14 nel 1969 e non più accolta in volume (assente anche da TP) – in cui si legge: «I paradisi accolgono soltanto | le larve della modestia!» – NA14 67.

Mia pazza solitaria notizie all'osteria  
della tua amara pazzia arrivano  
a me che dai negozi sento senza

alcun sgomento chiamare pazzo,  
pazzo più di te. Sì, il pazzo sono  
io. Ed è certa davanti a questo

5

sentimento che a te mi lega, la  
nostra leggenda davanti al  
mondo incredulo e cretino. Ma

tu da dove soffia il vento dell'addio  
ripeti stancamente che fu solo il torto  
mio.

10

NA19 114 / IL71, IL91, TP 56

Dedica: A S. C. (NA19)

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe simmetriche secondo lo schema: 3 / 3 / 3 / 3. Scansione: 14 [7+7] 11 11 - 10 10 11 - 11 9 10 - 12 13 [7+6] 2. A livello di ispirazione tematica, il testo si presenta in continuità con le coordinate della sezione, descrivendo il rapporto problematico tra l'identità del soggetto scrivente e un altro da sé femminile. L'inserimento nel terzo gruppo testuale della raccolta fornisce un'indicazione sull'identità di quest'ultima – localizzabile, in tal senso, nella persona di Amelia Rosselli. La presenza di una dedica non coincidente in NA19, tuttavia, suggerisce delle differenti coordinate ispirative originarie. Il fenomeno di oscillazione dedicatoria non costituisce ad ogni modo un caso isolato per B., e appare in linea con un *modus* osservabile a più riprese.<sup>92</sup> L'assenza di varianti testuali, e il posizionamento della poesia come terza unità di una sequenza di quattro tratte da NA19, contribuiscono a sostenere l'ipotesi dello scarto della dedica come un'azione rispondente a una ragione estetica strumentale. In altre parole, l'eliminazione non risulta motivata da un effettivo riorientamento della referenzialità del testo, ma da una ragione extra-testuale. Un effetto dello scarto è infatti il ridimensionamento del carattere di ambiguità<sup>93</sup> associato alla poesia nella prima sede a stampa, che appare così 'conformarsi' maggiormente al contesto del volume. Dati il posizionamento nella terza sezione e la centralità dell'altro da sé femminile, la poesia priva di dedica risulta infatti leggibile in riferimento a Rosselli. L'intento del poeta è dunque interpretabile

<sup>92</sup> Cf. ad es.: commento ad *A Pier Paolo Pasolini*.

<sup>93</sup> Dettato dalla scelta delle iniziali puntate in vece dell'indicazione onomastica – dunque: implicato, in prima battuta, dalla formattazione incompleta del nome del referente in NA19.

nei termini dell'accorpamento stilistico, e del rafforzamento del contesto dedicato omogeneo nella sezione.

Nei primi due versi è osservabile un chiasmo tra le unità «pazza»: «pazzia» - «solitaria»: «amara». Da questo restano esclusi gli elementi costituenti della proposizione principale del periodo (esteso fino al v. 5), ordinati anastroficamente. Il termine dell'«osteria», in cui il soggetto localizza sé stesso al momento della ricezione delle «notizie» relative alla follia dell'altra, costituisce una tessera lessicale d'interesse. Oltre a non presentare alcuna altra occorrenza in *Invettive e licenze*, e assumendo dunque lo statuto di *hapax*, il sostantivo è assente dall'opera poetica di B. – che lo impiega in un solo altro caso, in *Angelo*, nel 1979.<sup>94</sup> In termini di derivazione intertestuale, è possibile ipotizzare nell'utilizzo l'influenza di una memoria gattiana, riferita al titolo della raccolta *Osteria flegrea* pubblicata nello Specchio Mondadori otto anni prima di NA19 (Gatto 1962). Oltre alla sussistenza di un rapporto personale tra i due poeti,<sup>95</sup> all'occorrenza di altri casi di citazioni dirette<sup>96</sup> e alla comune appartenenza alla linea poetica-invettivale italiana del secondo Novecento (come secondo Chiummo 2015, 185), la connessione è qui suggerita in considerazione della presenza, nel v. 10, di un secondo calco da Gatto – tratto dalla poesia *Novilunio*, il cui verso iniziale recita, proprio, «Odora al vento dell'addio la sera» (Gatto 1937, 50).

Nei vv. 3-4, separati tramite *enjambement*, il soggetto scrivente stabilisce un parallelismo tra la propria persona e quella dell'altra, a proposito della reciproca *pazzia*. La citazione dei «negozi», come frangente locativo in cui si «sente chiamare» in tale modo, genera una seconda diade terminologica, ponendosi in continuità con il precedente riferimento all'«osteria». Il dispositivo di ripetizione è inoltre osservabile a proposito del lemma «pazzo», che ricorre tre volte (le prime due in posizione di diafora) nello spazio dei primi due versi della seconda strofa – in linea con la ripetizione già

**94** D. Bellezza, *Non ho memoria. Non ricordo di averne mai avuta* in Bellezza 1979, poi in TP 692: «le tue giornate di solitaria, portandoti | fino ad una bettola, un'osteria qualsiasi | i tuoi innamorati e dove incontrandoti | sento cantare la tua voce strana e ilare | ai giovani ragazzi rivoluzionari,». Il soggetto referenziale dell'intero prosimetro è identificabile in Elsa Morante, come più volte sottolineato dallo stesso B. (cf. § 2 *Nota biobibliografica*; un indicatore è presente anche nel quinto dei versi citati: il sintagma «ragazzi rivoluzionari» rimanda infatti a «I ragazzi drogati, guardie del corpo | dell'Assoluto, » posto in apertura di *A Elsa Morante*, nella quinta sezione di *Invettive e licenze*). A proposito della scelta di considerare *Non ho memoria. Non ricordo di averne mai avuta* come poesia a sé, dunque espunta dal contesto originale, si cita di seguito un passaggio dalla *Nota all'edizione* di TP – in cui, già, Deidier antologizza la poesia nell'*Appendice* come parte di una «una serie di dieci testi espunti dal romanzo *Angelo* ». Scrive il critico: «Nonostante l'opera si attesti come un prosimetro a sé, la riproposizione delle poesie all'interno di questa edizione ha scopo di completezza documentaria: va inoltre considerato che lo stesso Bellezza ne riprese una, *Manchi di carità, lo sanno tutti. Ma non è questo* nella plaquette *Donna di Paradiso*, con il titolo *Hitler* e numerose varianti, che hanno imposto la pubblicazione delle due versioni nelle loro sedi rispettive, sia originaria che definitiva» (TP XXXI).

**95** Il rapporto tra i due è parte di un più esteso orizzonte di frequentazioni che il giovane poeta, ventenne, intrattiene negli anni Settanta nell'ambiente letterario romano e nazionale. A casa della moglie di Gatto, ad es., incontra per la prima volta l'amica Anna Maria Ortese «durante una cena in cui sono presenti anche Alberto Moravia e Dacia Maraini» (Risvolto di copertina in Ortese, 2011).

**96** Ad es.: Risvolto di copertina in Bellezza 1996d: «troviamo, tra le pagine [del libro] una citazione (da Alfonso Gatto) "... non si muore per caso, si va incontro al proprio amore."».

osservata, nei primi due versi della prima, con l'associazione chiasmica «pazza» : «pazzia». Il contesto espressivo è dunque attraversato da una tensione allitterativa (osservabile anche nel v. 3 dalla sequenza «negozi sento senza») e rimica (oltre alle ripetizioni, in «osteria» : «pazzia»). Nei vv. 5-6, ancora spezzati da *enjambement*, il poeta si esprime in termini dichiarativi rispetto al proprio stato di follia ponendo in risalto il dato della soggettività, che risulta isolato come elemento a sé. La sua persona è così localizzata al centro della dinamica invettivale collettiva delle «notizie» e del «chiama», dunque di un fenomeno di pettegolezzo.

Il periodo sintattico successivo, esteso dal v. 6 al v. 9 e ordinato ancora in maniera anastrofica, è nuovamente dedicato al rapporto tra l'io e l'altro da sé femminile. Il *legame* appare stabilito sulla base di un «sentimento» che rende «certa» la «leggenda» tra i due – dunque: che ne attesta non solo il legame emotivo, ma la storia relazionale come parte di un discorso collettivo definito (tramite la *sineddoche* del v. 9: il «mondo» per gli abitanti del mondo) «incredulo e cretino». La specificazione sulla natura relazionale appare significativa per due motivi. Il primo riguarda, come già detto, la soppressione della dedica originale in funzione di una ragione di omogeneità referenziale della sezione. L'assenza di una specificazione monogrammatica nello spazio della dedica, come già osservato, comporta una più lineare associazione della poesia all'orizzonte del terzo gruppo testuale di *Invettive e licenze*, dedicato al rapporto con Rosselli. Secondo questa prospettiva, la variante fornisce un'indicazione sul senso di utilizzare il termine «leggenda» per connotare il rapporto – costruendo, dunque, il proprio stesso mito. Sottintendendo l'altro da sé come Amelia Roselli, infatti, il rapporto appare connotato non solo a livello emotivo-privato, ma collettivo: il carattere *legendario* è implicato dall'inquadramento dei due soggetti come poeti. Il secondo motivo di interesse – in linea con il precedente – è determinato da un fattore extra-testuale relativo alla centralità del termine «leggenda» sia nell'auto-narrazione di B., sia nella culturalizzazione della sua figura come, appunto, *legendaria*. A proposito del primo aspetto, è possibile notare come gli esempi in cui B. assume una posizione dialettica per determinare da sé la propria *leggenda* siano, di fatto, molto numerosi;<sup>97</sup> a proposito del secondo aspetto, anche, gli esempi risultano svariati – basti pensare al titolo iperbolico attribuito da Arnaldo Colasanti alla sua monografia del 2019 dedicata a B.: *Dario il grande*.

La tendenza alla *leggendarizzazione* della figura di B. (come si è detto: determinata dal suo atteggiamento auto-narrativo, da quello di buona parte della critica a lui dedicata e dalla stessa materia testuale, come testimoniato dal v. 8 di *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*) è problematizzata da Deidier nella *Nota all'edizione* di TP. Qui il critico sottolinea la *necessità* dell'edizione da lui curata per far fronte al pericolo che B., «da troppi anni assente nei cataloghi degli editori», diventi

**97** Si rimanda, nuovamente, al commento di A Pier Paolo Pasolini in cui la tematica viene affrontata rilevando la presenza di una ragione strumentale nell'orientamento della dedica al poeta di Casarsa – atta a dichiarare la sussistenza di un rapporto di parentela letteraria con quest'ultimo. Un secondo esempio significativo, a proposito delle esternazioni dello stesso B., è rintracciabile nell'ultima intervista rilasciata a Maurizio Gregorini in cui viene dichiarata l'*inutilità* della prosecuzione, da parte sua, di un cammino poetico dal momento che [scrive]: «la specifica società letteraria che era il mio referente è bella che scomparsa» (D. Bellezza in MDB06 78).

*legghenda* di se stesso, un poeta senza più opera. Questa edizione rappresenta non solo l'interezza di una vicenda poetica, ma anche un nuovo stimolo ad accostare l'opera poetica di uno degli autori più controversi di fine Novecento [...]. In questa prospettiva, infatti, il lavoro su quest'autore è ancora tutto da avviarsi, al di qua della *legghenda* e al di là dell'agiografia.<sup>98</sup>

Alla «legghenda» viene accostato nel verso l'avverbio «davanti», che genera una ripetizione con l'occorrenza nel v. 5 e implica nel discorso un ulteriore senso di 'messa in mostra' del legame relazionale – in linea, dunque, con quanto già osservato a proposito dell'intenzione auto-narrativa autoriale. Alla conclusione del discorso è tuttavia associata una sfumatura avversativa: dopo il punto fermo, nel v. 9, il poeta posiziona la congiunzione «ma», messa in risalto (come già l'«io» nel v. 6 e, successivamente, il «mio» nel v. 12) dalla separazione discorsiva, che interviene come *enjambement*. L'ultimo periodo, ancora dedicato al *legame* dei due soggetti, è infine dedicato alla narrazione della dinamica di recriminazione che vi intercorre. La loro «legghenda» relazionale, specifica il poeta, non è da intendersi come pacificata e indolore. Al contrario, in linea con il resto della sezione, viene ribadita la componente aggressiva che il «sentimento che a te mi lega» comporta, determinando uno stato di separazione paradossale, in quanto irrisolta.

La persona femminile si esprime infatti «da dove soffia il vento dell'addio», dunque da un orizzonte esperienziale prossimo allo scioglimento dei *legami*. L'avverbio «stancamente», associato all'azione del *ripetere*, presenta la dinamica relazionale come seriale e reiterata in funzione di una ragione sterile: ciò che il soggetto femminile ripete è una mera attribuzione di colpa relativa a un «torto». Nei vv. 9-10 è inoltre possibile identificare un punto di particolare rilevanza a livello interdiscorsivo. Oltre al già citato calco gattiano, l'avverbio assume un ruolo d'interesse, costituendo un secondo *hapax* a livello di *Invettive e licenze* (un solo altro caso, come già per «osteria», è attestato nell'opera poetica generale)<sup>99</sup> probabilmente mediato dalla lettura del poemetto pasoliniano *Le ceneri di Gramsci* (nel cui quinto movimento si legge dei «cipressi stancamente sconvolti» [Pasolini 2009, 822]) già ripreso da B. in *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*.<sup>100</sup>

**98** TP XXIX; i corsivi sono stati aggiunti modificando la formattazione originale in tondo.

**99** La seconda occorrenza del termine è localizzata in *Naufragio*, da *Libro di poesia* (TP 527), in un contesto espressivo legato alla narrazione di uno stato di tormento interiore, connesso al desiderio sessuale omoerotico, contestualizzato nello spazio cittadino come già in *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*: «la nostra limitazione che scantona | per tutti i vicoli di Trastevere: | vicolo del Buco, piazza del Drago, | dell'Elefante, stancamente | lussureggiante nel cervello malato».

**100** Cf. commento al testo.



Dormivi o eri sveglia quando materna  
la portiera arrivava. Rapidamente  
l'iniezione ti faceva e io ero incatenato  
alle tue forme. Mi masturbavo

acerbamente e sapevo inesorabile che la 5  
vita mai più mi avrebbe posseduto.

L'immaginazione dava luce alla mia carne,  
piacevole l'orgasmo arrivava  
ad interrompere la mia distanza da te.

Non resta un Dio di quell'amore 10  
mai consumato. E batto i ponti  
cercando di tremare come allora.

NA19 109 / IL71, IL91, TP 57

Datazione: 1967 (NA19)

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 3 / 3. Scansione: 11 12 16 [8+8] 10 - 16 [8+8] 11 - 14 [6+8] 10 13 [6+7] - 10 10 [5+5] 11. Ultima poesia di una sequenza di quattro già pubblicate in NA19 (in ordine differente).<sup>101</sup> Il testo costituisce un *unicum* nel gruppo dedicato al rapporto con Amelia Rosselli: è infatti l'unica sede in cui il poeta dichiara un coinvolgimento emotivo rispetto all'altro da sé femminile nei termini dell'attrazione e dell'eccitazione sessuale. Il dato è già rilevato da Paris, che in *Miss Rosselli* commenta i vv. 1-5 (riportandoli senza riprodurvi la separazione strofa):

Quelle provvidenziali iniezioni servivano a calmarla. Ed è l'unico momento in cui Dario confessa di essere attratto da lei, dalla sua fisicità, fino a masturbarsi. Dario la concupiva senza avere la forza di accoppiarsi a quel corpo respingente (Paris 2020, 145).

Nei primi quattro versi sono fornite le coordinate esperienziali tematizzate dal discorso poetico: il soggetto femminile, tra la veglia e il sonno, riceve un'«iniezione» da parte della «portiera» del suo stabile. La *provvidenzialità* sottolineata da Paris afferisce allo stato di stress e compromissione psicologica da lei esperito – ampiamente tematizzato da B. nella sezione. I due periodi sintattici, estesi per rispettivamente due e tre versi, presentano un ordinamento anastrofico che interessa tre proposizioni su cinque. L'ultima, tra i vv. 3-4, è determinata dal poeta nel rispetto della consequenzialità sintattica – come anche la successiva, in apertura di un nuovo periodo, seguita poi da una nuova proposizione in anastrofe. L'alternanza tra i due ordinamenti interessa il testo in maniera trasversale, come secondo lo schema:<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Cf. apparato.

<sup>102</sup> Esclusa dalla registrazione la proposizione di apertura, costituita dal solo verbo: «dormivi».

- I Periodo:
  - Prima proposizione (v. 1) – *ordinamento regolare* [di seguito: *reg.*]
  - Seconda proposizione (vv. 1-2) – *ordinamento in anastrofe* [di seguito *i. a.*]
- II Periodo:
  - Terza proposizione (vv. 2-3) – *i. a.*
  - Quarta proposizione (vv. 3-4) – *reg.*
- III Periodo:
  - Quinta proposizione (vv. 4-5) – *reg.*
  - Sesta proposizione (v. 5) – *reg.*
  - Settima proposizione (vv. 5-6) – *i. a.*
- IV Periodo:
  - Ottava proposizione (v. 7) – *reg.*
  - Nona proposizione (v. 8) – *i. a.*
  - Decima proposizione (v. 9) – *reg.*
- V Periodo:
  - Undicesima proposizione (v. 10) – *reg.*
  - Dodicesima proposizione (v. 11) – *i. a.*
- VI Periodo:
  - Tredicesima proposizione (v. 11) – *reg.*
  - Quattordicesima proposizione (v. 12) – *reg.*
  - Quindicesima proposizione (v. 13) – *reg.*

La preminenza dell'ordinamento come secondo consequenzialità sintattica standard è attestata nei due terzi delle unità, con una proporzione di dieci a cinque. La penetrazione dei due modelli genera un effetto di straniamento rispetto all'andamento del discorso, sbilanciato sul piano della formattazione sintattico-prosaica. In questa prospettiva, le unità anastrofiche costituiscono degli inserti tesi a polarizzare il testo in senso opposto. A tale intento contribuisce, a livello semantico, l'utilizzo di sintagmi ed espressioni dalla generica carica aulico-romantica – ad es.: «incatenato alla tue forme» (vv. 3-4), «la vita mai più» (vv. 5-6), «quell'amore mai consumato» (vv. 10-11), «tremare come allora» (v. 12). Queste vengono inserite dal poeta in un frangente discorsivo piano, privo di oscurità sul piano diegetico.

Alla contestualizzazione dei primi quattro versi, segue una dichiarazione del soggetto scrivente relativa al proprio atto masturbatorio, connotato come *acerbo*. A questo è associata la consapevolezza di unicità del momento, determinata dall'impossibilità, in futuro, di una nuova sensazione di *possesso* da parte della «vita». La cifra espressiva 'romanticheggiante' è così accostata a una tematizzazione della sessualità in termini prosaici: oltre all'essere «posseduto» e alla «masturbazione», appaiono nel testo «l'orgasmo» e l'atto di *battere* «i ponti» (declinato alla prima persona). La seconda metà della composizione, divisa in due strofe simmetriche, è introdotta dalla coincidenza tra la conclusione del terzo periodo sintattico e la separazione strofica. Tale formattazione che contribuisce a generare un senso di ripartizione del testo in due segmenti. A ciò, inoltre, partecipa il differente orientamento discorsivo della seconda metà della poesia, che assume i termini di una speculazione proiettiva sulle sensazioni e sui significati associati all'atto sessuale. Nel v. 7 è così presentata un'ipotesi proiettiva

eterosessuale: l'«immaginazione» del soggetto ne partorisce la «carne», dunque riscrive la sua persona a livello corporeo e identitario, in coincidenza del *piacere*.

La «distanza» (che Paris parafrasa come effetto di un *respingimento* dettato, nella realtà empirica, dal fisico femminile) è interrotta dallo stato caduco del godimento, contestualizzato nella fantasia soggettiva come un momento di ricongiungimento che resta, in definitiva, impossibile. Nel v. 10 il poeta specifica così la natura effimera dell'*interruzione* della lontananza tra i due: a distanza di tempo – e dunque nel momento presente della composizione poetica – il momento di «amore» è considerato lucidamente come «mai consumato». La caduta delle illusioni iniziali, dettate dall'«immaginazione», determina una presa di coscienza sull'impossibilità di perpetuare lo stato di grazia esperito nell'unico caso della masturbazione trascorsa. Questa presa di coscienza intercorre nella prima metà dell'ultima strofa, separata – nuovamente – in due segmenti simmetrici. L'apposizione del punto fermo dopo «consumato» determina infatti una scissione del verso in due parti ometriche di rispettivamente [5+5]. In apertura della seconda parte, la congiunzione implica un senso di consequenzialità: l'azione prostitutiva del soggetto risponde al desiderio di ritrovare la sensazione estatica perduta. Nella conclusione del testo, l'io è così ritratto nel pieno di uno stato sofferenziale determinato dall'inappagamento e, implicitamente, dall'essersi ristabilita la «distanza» dall'altro da sé femminile – assente dalla versificazione.

Il τόπος della non-consumazione effettiva dell'amore costituisce dunque il termine centrale della seconda parte del testo, in cui appaiono ricalcati i termini leopardiani della dialettica della cristallizzazione. All'innamoramento proiettivo esperito segue, nel momento presente, un «vagheggiare ed amar confuso» (Leopardi 1993, 235), risemantizzato dalla frattura dettata dall'identità omosessuale del soggetto. La lontananza dal tempo idilliaco della masturbazione (esperito in concomitanza dell'iniezione sedativa) è parte di una dialettica di rifiuto determinata dall'incompatibilità fisica – la stessa che l'«immaginazione» interveniva a colmare nella proiezione momentanea. Il fattore dell'omosessualità interviene così a orientare il processo della *memorializzazione* romantica come vera e propria causa della separazione e, dunque, del dolore esperito. È inoltre possibile osservare un allargamento della rete interdiscorsiva all'area gozzaniana – a proposito, nuovamente, del testo di *Cocotte*, che B. riprende già in *Dove la notte calza la mattina*<sup>103</sup> (anch'essa pubblicata in NA19). Cardine tematico della composizione del torinese, oltre che motivo fondante della sua poetica ne *I colloqui*, è infatti l'affezione per gli amori *mai consumati*, come dichiarato nel celebre passaggio « Non amo che le rose | che non colsi. Non amo che le cose | che potevano essere e non sono | state.... » (Gozzano 1917, 106). Il rapporto con il testo gozzaniano, stabilito nella sede precedente sulla base del calco espressivo, appare adesso declinato nei termini della tematizzazione post-leopardiana che costituisce, per entrambi i poeti, una radice compositiva fondamentale.<sup>104</sup>

**103** Cf. commento al testo.

**104** La questione della comunanza dell'opera di Gozzano e di B. in area post-leopardiana è inoltre approfondita nei commenti ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno* e *Donna conforme e vicaria del male*.

AD A. R.

« Sono una iena che ha denunciato il suo rivale.  
Ma senza di te non ci potevo stare. L'ho denunciato  
sì, senza stile, alla benedetta polizia, per droga

e il permesso di soggiorno gli hanno tolto, non  
gli hanno torto neppure un capello. Faceva

5

il pittore a Piazza Navona e tu dicevi  
che era il più grande pittore del mondo! »

IL71, IL91, TP 58

Documenti: C2D65

Il testo è manoscritto di seguito alla poesia inedita *Dalla finestra sei passato mentre*. Sul margine superiore destro del foglio, accanto a quest'ultima, è annotato: «Amelia Rosselli», corredato da una sottolineatura. In parallelo ad A. R. (il cui titolo è manoscritto a matita, a differenza del testo a penna), sulla destra, B. traccia una linea verticale estesa in coincidenza dell'estensione della poesia – oltre la quale annota:

- [in corrispondenza del v. 3] «benedetta», sottolineato e collegato da una freccia a «fascista».
- [tra i vv. 3-4] «†. »; al lemma, di difficile lettura, segue dislocato a sinistra un punto interrogativo sottolineato.

B. interviene sul testo anche al v. 5, cassando e correggendo già la consonante liquida del verbo come secondo la *princeps*. Sullo stesso foglio, segue una versione manoscritta di *Cuore di pietra, bosco dell'indistinto*. In C8D38 il titolo «Ad A. R.» appare dapprima attribuito a *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, poi cassato e riscritto in: «Ad A.».

C2D65 1. « Sono una ] “Sono una 3. alla benedetta ] alla fascista 5. hanno torto ] hanno tolto 7. mondo! » ] mondo!,,

Poesia di sette versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema 3 / 2 / 2. Scansione: 15 [6+9] 17 [5+12] 17 [5+12] - 13 [8+5] 13 [10+3] - 14 [9+5] 11. Il testo, aperto e concluso dalle virgolette, coincide con un discorso diretto. Il titolo dedicatorio assume una funzione specificativa rispetto al soggetto enunciante – identificabile nella persona di Amelia Rosselli. L'utilizzo delle virgolette, oltre a fornire un'indicazione chiara sulla natura del testo come registrazione di un'espressione vocale-discorsiva, implica nella poesia un senso ironico. La voce diretta del poeta 'assume' infatti, a scopo derisorio, il tono di Rosselli, la cui voce è imitata e portata a formulare un'autoaccusa. Il v. 1 specifica l'evento ispiratore dell'invettiva: una denuncia ai danni di uno degli

amanti di B., mossa per motivi di gelosia dall'autrice. Nell'ambito della finzione canzonatoria, quest'ultima si autodefinisce come una «iena» – termine ampiamente attestato nel canone letterario in senso attributivo-insultante<sup>105</sup> (utilizzato in tal senso anche dalla stessa Rosselli in *Variazioni Belliche*: «Sinonima della | paura, iena della valle umanissima – » [Rosselli 2012, 87]). A questo proposito, si osserva la connessione interdiscorsiva con *Monumentale bric-a-brac, mia parte*, in cui già si legge dell'atteggiamento di Rosselli come «in cattività» (v. 10) e «intenta a divorare» (v. 13) – dunque, similmente animalizzata. Un ulteriore indicatore relativo al rapporto tra i due testi è offerto dal v. 9 dell'antecedente, in cui si legge di una «denunzia che mi denuncia»: ripetizione che coincide con quella verbale dei vv. 1-2 di «*Sono una iena che ha denunciato il suo rivale*». («ha denunciato»: «ho denunciato»). La connessione è stabilita, oltre che dal punto di vista formale, sul piano tematico, che accomuna la quasi totalità delle poesie contenute nella terza sezione della raccolta. *Ad A. R.* appare tuttavia come un caso *a parte*, in funzione sia della dimensione discorsivo-diretta, sia dell'attestazione dedicatoria<sup>106</sup> – come fattori che contribuiscono a corroborare il grado invettivale del testo.

Nel v. 2, la voce dell'autrice presenta, come ragione soggiacente alla «denunzia», l'affezione per B. – che formalizza così una paradossale autodichiarazione d'amore. La sua assenza risulterebbe insopportabile al soggetto femminile, che compie per questo motivo un atto «senza stile». La scelta dell'aggettivo «benedetta» in vece dell'originale «fascista», come registrato in apparato, è compiuta in linea con l'orientamento generale del testo: la considerazione positiva della «polizia», da parte di Rosselli, è presentata come ulteriore fattore negativizzante. L'atteggiamento critico nei confronti della forza dell'ordine, espresso nella lezione originale, è infatti sostituito da una presa di posizione laudatoria, in cui si legge l'intenzione di B. di ritrarre Rosselli in posizione servilistica rispetto all'organismo statale. La frammentazione del verso, interpolato da tre virgole e concluso in *enjambement*, ricalca in maniera finzionale l'andamento orale della dichiarazione. L'anastrofe del verso successivo richiama, al contrario, a una dimensione compositivo-scrittoria. È generato così un contrasto retorico, che contribuisce a connotare l'intero discorso diretto in senso ridicolo – connotazione già implicata dalla formula iperbolica in apertura del v. 2 (in cui, pure, l'inserimento della congiunzione avversativa in posizione iniziale richiama alla dimensione orale). L'atteggiamento servilistico nei confronti della «polizia» è ribadito nel v. 5, in cui il soggetto femminile si pronuncia nei termini apologetici di una *excusatio non petita*, specificando l'effetto non violento della «denunzia». Il «suo rivale» è stato infatti allontanato, senza che gli venisse «torto neppure un capello». La sostituzione di «tolto» con «torto», nel passaggio da C2D65 a IL71 e seguenti, annulla l'effetto ripetitivo inizialmente generato dalla reiterazione del verbo nei vv. 4-5.

**105** Tra i vari esempi possibili, è significativo ricordare l'utilizzo da parte di *Rimabud* in *Jadis, si je me souviens bien...* (in *Une saison en enfer*), già inquadrato dalle virgolette come registrazione discorsivo-diretta: «“Tu resteras hyène, etc...”», tradotto poi da B.: “Resterai iena, ecc...”» (Rimbaud 2016, 236 e 237).

**106** Il tema della dedica è approfondito anche nel commento a *Se per i ricordi l'anima trasalisce*, a cui si rimanda.

Segue, nell'ultima strofa, il ritratto dell'amante, la cui condizione di clandestinità è già implicata nei vv. 3-4 dalla specificazione sul suo rapporto con la «droga» e sulla sua necessità di un «permesso di soggiorno». Nel v. 6, *preceduto* da un *enjambement* che separa il verbo principale dal resto della proposizione, la sua figura è connotata come quella di un «pittore» ambulante di «Piazza Navona». La specificazione locativa, che contribuisce alla connotazione del discorso poetico nel senso della mimesi orale, è inserita in maniera verosimigliante alla realtà abitativa di Rosselli (condivisa con B. a ridosso della fase di composizione del testo) che alloggia infatti «in via del Corallo 25, poco dietro piazza Navona».<sup>107</sup> Un ulteriore *enjambement* separa il penultimo verso dall'ultimo, che coincide con una subordinata relativa scissa dalla principale. Nel v. 6 appare citato un «tu» che afferisce alla persona del poeta, la cui dichiarazione relativa alla *grandezza* del «pittore»<sup>108</sup> viene riportata dal soggetto femminile in termini nuovamente iperbolici (come già nel v. 2). Il frangente espressivo si mostra nuovamente in linea con l'intento generale di ridicolizzazione – a cui, pure, contribuisce il posizionamento del punto esclamativo finale.

**107** A. Rosselli, *Prove tecniche di follia* in Paris 2020, 23.

**108** La sua persona risulta oggetto di *Verso ubbidienza il fato m'avvia.*, dove il poeta torna a descrivere il proprio rapporto con l'altro da sé maschile, senza più citare Rosselli esplicitamente la persona di Rosselli: «Tu | vendi quadri a Piazza Navona | o rubi le tue cartoline di viaggio | dal mio cassetto e io t'aspetto».

La mia discesa nel più infantile dolore, in te  
per un canzoniere di puro disamore da scrivere  
se mi manchi in questi deserti anni sadico  
procedendo e teneramente cretino!

La mia frattura eri tu, incontro d'amanti 5  
pazzi che sgarrano le mutande sul Ponte  
inseguiti da mute di ragazzini eccitati

o da qualche vecchio senza veggenza  
nel suo sesso inutile e commosso.

Metti a nudo il tuo cuore per sapere che fine 10  
ho fatto, la galera o forse il suicidio perché  
solo il nulla è puro e tu concedi al mondo  
che ti divora il cuore la tua curiosità

che solo gli infermieri amministrano beati 15  
e ti proibiscono la fuga.

In manicomio il tuo grembo rimane  
inconsultato e solo la consolazione  
di sapermi stroncato non ti fiacca  
e t'arrendi alla camicia di forza  
che spero sia stretta come la tua 20  
memoria di pazza.

IL71, IL91, TP 59

Poesia di ventuno versi ripartiti in sei strofe secondo lo schema 4 / 3 / 2 / 4 / 2 / 6. Scansione: 14 [5+9] 17 [6+11] 13 [10+3] 12 - 12 13 [7+6] 15 [7+8] - 11 10 - 14 [7+7] 14 [7+7] 10 13 [7+6] - 14 [11+3] 9 - 11 13 [7+6] 11 11 10 6. La prima strofa, conclusa in coincidenza del primo periodo sintattico, riassume il *focus* dell'intero testo, dedicato all'espressione di uno stato di dolore generato dalla separazione – già avvenuta – da un altro da sé femminile. L'immagine della «discesa» compiuta dal soggetto scrivente, collocata in apertura, è consonante a quella posta in conclusione di *Forse mi prende malinconia a letto* – in cui si legge: «sento la tua discesa corrosa». Tra le due sedi si stabilisce un rapporto di specularità: la «discesa» è, alternativamente, *propria* e *altra*. Le due poesie presentano differenti tematizzazioni del τόπος della catabasi, che B. interpreta nei termini di un movimento metaforico *nell'altra*. La connotazione dell'azione come *infantile* contribuisce a collocare il testo in linea con il resto della sezione, in cui è espressa a più riprese la proiezione dell'io verso una figura (localizzabile nella persona di Amelia Rosselli) *maternalizzata* nell'ambito di una relazione compromessa e

irrisolta.<sup>109</sup> Il «dolore» esperito appare come una conseguenza diretta dell'atto del *discendere* – dunque: del rapporto tra il sé e l'altro da sé.

Si tratta della dinamica che fonda, in senso allargato, la prassi poetico-scrittoria della raccolta – come testimoniato dal verso successivo, in cui il poeta dichiara la sussistenza di un legame programmatico tra questo fenomeno emotivo-interiore e la composizione poetica. Il «canzoniere di puro disamore» è *scritto* non solo in funzione della «discesa» nell'altra («in te»), ma solo «se» tale discesa comporta un sentimento di dolore – cosa che, di fatto, avviene. Si tratta di un passaggio estremamente significativo.<sup>110</sup> Nell'ambito della lettura critica di *Invettive e licenze*, risulta infatti come un momento dichiarativo metatestuale, in cui il poeta verbalizza alcuni tratti fondanti non solo della sua estetica,<sup>111</sup> ma anche della sua fenomenologia compositiva. Il termine «canzoniere», inoltre, mostra l'intenzione di presentare la propria pratica scrittoria come parte di un contesto di 'tradizione letteraria'.<sup>112</sup> Oltre che da fattori testuali (quali l'elevato numero di citazioni e di connessioni interdiscorsive e intertestuali osservabili in *Invettive e licenze*), l'atteggiamento di B. in questo senso è apertamente dichiarato a più riprese. Un esempio significativo è offerto nella *Conversazione inedita con Dario Bellezza*, datata 1977 e pubblicata da Gabriella Sica nel 2015 per le pagine online di *Nuovi Argomenti*, dove il poeta si esprime in questi termini:

io sono tentato sempre tra queste due anime: il sacerdozio della poesia, il sacrificio di ogni altra cosa come hanno fatto Penna e altri poeti del Novecento, Saba, Ungaretti, oppure questa proliferazione di gesti, questo manierismo pasoliniano per cui si fanno tante cose, come faceva Cocteau, che manifesta grande vitalità senza fare le cose però allo stesso livello. Sono atteggiamenti letterari diversi. (Sica 2015)

Il senso *sacerdotale* attribuito alla pratica compositiva della poesia appare contestualizzato come parte di una *linea* – dunque: nel senso della relazione parimenti diacronica e sincronica con le opere degli altri poeti del canone. Questo atteggiamento, proprio della sua persona, non riassume tuttavia l'interezza della sua prassi autoriale, nella quale è integrata una seconda 'anima': quella dell'agire extra-letterario, performativo, che lo colloca sulla *linea* altra di artisti, tra cui Pasolini e Cocteau. Come si osserva nella prima strofa del testo, la sua operazione compositiva è così orientata da queste due direttrici. La *scrittura* del «canzoniere» è infatti scandita nei «deserti anni» in cui l'*lo procede*, esperendo una realtà esistenziale extra-letteraria (come persona

**109** Cf. a. o.: commento a *Pregghiera*; commento a *Cieco nella perfezione varco*.

**110** La significatività è registrata anche da Inzerillo, che pone la citazione del verso come sottotitolo della sua breve monografia dedicata a B. (Inzerillo 2019).

**111** Nella strofa appaiono una serie di termini centrali in questo senso: il dolore, l'amore, la mancanza dell'altro da sé, il sadismo, la devastazione, il tempo trascorso, l'invettiva («cretino!»), l'affezione.

**112** Il dato, ancora, è registrato da Inzerillo, che formatta il lemma con l'iniziale maiuscola – e in corsivo – nell'intestazione del suo libro.



*sadica, tenera e cretina*) che confluisce, come materia estetica, nella composizione. Si tratta, di fatto, di una vera e propria dichiarazione di poetica.

Il v. 5 apre il periodo successivo, esteso per le due strofe seguenti. Alla dichiarazione dell'altro da sé come «frattura» è connessa una scansione testuale, appunto, *fratturata*: la separazione del discorso in due segmenti asimmetrici (l'uno di tre e l'altro di due versi) genera una corrispondenza tra forma e significato che contribuisce a implicare nel testo un senso di convergenza ontologico-estetica. La sua esperienza di «frattura» interiore trova una correlazione oggettiva nella pratica scrittoria, che risulta orientata empiricamente dalle ragioni di elaborazione esistenziale – e, nello specifico, emotive. L'accostamento antifrastico tra i termini della «frattura» e dell'«incontro», inoltre, contribuisce a generare un effetto di *irrisoluzione* – ancora, correlativo del dato esperienziale che il testo stesso tematizza. Nei vv. 7-10 il discorso verte sulla descrizione di un *tableau* metaforico organico (quasi paradigmaticamente) alle direttive estetiche di *Invettive* e *licenze*: le coordinate dello scenario cittadino romano, la follia, l'eccitazione, il sesso, la giovinezza e la vecchiaia maschili, l'inutilità, il dolore, l'accostamento di registri diversi nel medesimo contesto enunciativo. Relativamente a quest'ultimo punto, è da notarsi come alle «mutande» (precedute dal verbo *sgarrare* utilizzato, secondo il gergo regionale laziale, come sinonimo di *screziare*) segua il sostantivo «veggenza», appena due versi dopo.

L'immagine dionisiaca delle «mute<sup>113</sup> di ragazzini eccitati», in cui si registra una sovversione al maschile del τόπος (ancora di origine arcaica) delle baccanti, è infatti seguito da una seconda sovversione dell'immaginario classico. La figura del «vecchio», topicamente accostata alla facoltà di connessione sacerdotale con il dato metafisico-sacrale, è spogliata di ogni valenza ieratica e dimensionata «nel suo sesso inutile». Quest'ultima espressione (in cui si registra una coincidenza esatta con il titolo *Il sesso inutile. Viaggio intorno alla donna* di Oriana Fallaci, pubblicato dieci anni prima di IL71), che connette dunque il soggetto del vecchio veggente al contesto del suo sesso,<sup>114</sup> consiste in un'ulteriore indicazione sulla centralità, nel testo, del procedimento di sovvertimento topico. Il tema del veggente che muta il proprio genere sessuale è infatti atavico e archetipicamente incarnato nella figura di Tiresia – a cui già Dante dedica la celebre terzina: «Vedi Tiresia, che mutò sembiante | quando di maschio femmina divenne | cangiandosi le membra tutte quante;» (Inf XX 40-2). Nel testo della poesia, la figura del vecchio è non solo spogliata della «veggenza», ma confinata in uno spazio ontologico di *inutilità* – e *commozione* – sessuale, dunque mortificata di ogni possibilità di trascendenza. La lettura dantesca del mito *tiresiaco*, probabilmente, costituisce a questo proposito il termine di riferimento principale per B. Oltre all'ascesa estetica infernale osservabile nel v. 7 a proposito delle «mute» dei giovani brutalizzati dal trasporto dell'eccitazione sessuale, l'ipotesi è supportata dall'osservazione, nel v. 13, di una connessione intertestuale con *A ciascun'alma presa e gentil*

**113** Il lemma è connesso in senso paronomastico e allitterativo alle «mutande» nel verso precedente, e veicola una corrispondenza di significato in termini di sessualizzazione dei corpi maschili.

**114** Termine utilizzato da B. come indicatore del concetto di genere sessuale.

core. Nel celebre primo sonetto della *Vita Nova* è infatti già tematizzato, con valore allegorico, l'atto del *divoramento del cuore*<sup>115</sup> – ripreso nel v. 13.

Il periodo sintattico successivo, aperto dal v. 10, è nuovamente esteso lungo due strofe – il cui secondo segmento conta, ancora, due versi. Il poeta si riferisce direttamente all'altra, invitandola a *mettere a nudo* il proprio «cuore» (sostantivo posizionato in apertura e chiusura di strofa) per ragioni conoscitive. Dalla prospettiva di lei, resta infatti incerto *che fine* lui *abbia fatto*. L'enumerazione delle possibilità nei termini binari della «galera» e del «suicidio» ritrae il suo contesto esperienziale in maniera lugubre. Questa prospettiva trova un'attestazione 'teorica' nella prima metà del verso successivo in cui, in termini leopardiani, il poeta afferma: «solo il nulla è puro».<sup>116</sup> Alla dimensione assoluta di alterità positiva, incontaminata, è contrapposta quella negativa del «mondo», che agisce a *divorare* il «cuore». Al termine della *purezza* segue dunque la figurazione di una corrosione violenta, a cui la «curiosità» (attributo ontologico soggettivo) è *concessa*. Il discorso del poeta afferma così una negatività del piano esistenziale-empirico in senso lato, in contrasto con la positività di un «nulla» che resta, al contrario, «puro». Oltre all'antecedente filosofico leopardiano, il nesso interdisscorsivo è riferibile all'opera letteraria di Gide. Quest'ultimo pubblica – nel 1893, per i tipi della Librairie de l'Art Indépendant – il testo narrativo *Le Voyage d'Urien*, in cui la tematizzazione del *nulla* (termine evocato già nel titolo, tramite la corrispondenza tra il sintagma «d'Urien» e l'equivalente fonetico «du Rien») assurge a motivo estetico e ontologico fondante, e costituisce il termine ultimo di una ricerca antierica che conduce, appunto, al *niente*.<sup>117</sup> Il vuoto a cui accede il soggetto al termine del *Voyage* consiste, infatti, nella negazione della presenza di un significato intrinseco all'empirico – le cui tribolazioni (il «mondo che ti divora il cuore») restano prive di riscatto.

Nei vv. 12-15 B. formalizza una duplice corrispondenza incipitaria (sbilanciata nel v. 12 dalla dichiarazione sul «nulla») secondo lo schema A / B // B / A:

- v. 12: [«solo il nulla è puro»] «e tu»
- v. 13: «che ti»
- v. 14: «che solo»
- v. 15: «e ti»

**115** D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 820: «Allegro mi sembrava Amor tenendo | meo core in mano, e ne le braccia avea | madonna involta in un drappo dormendo. | Poi la svegliava, e d'esto core ardendo | lei paventosa umilmente pascea: | appresso gir lo ne vedea piangendo».

**116** La dichiarazione appare in linea con la riflessione di Leopardi sul dato del nulla (tematizzato nello Zibaldone a più riprese) relativamente alla dimensione assoluta, e incontaminata dalla pluralità dei fenomeni empirici, di quest'ultimo: «In somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacchè nessuna nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. E tutte le cose sono possibili, cioè non v'è ragione assoluta perchè una cosa qualunque, non possa essere, o essere in questo o quel modo ec. E non v'è divario alcuno assoluto fra tutte le possibilità, nè differenza assoluta fra tutte le bontà e perfezioni possibili.» (Zib. 131 [vol. 1, 971]). Per approfondimento sul tema si rimanda a: Rigoni 1999, 47-56.

**117** Franklin 1979, 261: «But one of Gide's most striking implications at the end of *Urien's voyage* is that the hero and his companions have learned nothing, have undergone no rite de passage, have achieved no spiritual transformation, despite their sufferings. The final peace is a peace not of fulfillment, but of apathy, of hope abandoned».

Si forma così un'alternanza speculare tra le coppie: *coordinata* / *relativa* // *relativa* / *coordinata*, separate dall'interruzione strofica. Quest'ultima apre al penultimo segmento del testo, dedicato alle figure degli «infermieri». L'*amministrazione*, da parte di loro, della «curiosità» del soggetto femminile, è implicata dal poeta come parte di un più generale discorso tematico sulla follia di lei (affrontato a più riprese nella sezione)<sup>118</sup> citata apertamente nel verso conclusivo. Nel v. 15 è espresso un richiamo alla dimensione del ricovero manicomiale, verbalizzato nei termini di una *proibizione* della «fuga». Il senso di reclusione implicato dalla perifrasi è aggravato, nei due versi successivi, dall'implicazione di un nuovo grado di negatività. Nel v. 16, oltre alla citazione diretta dello spazio del «manicomio», il discorso poetico è riferito al «grembo» dell'altra come oggetto *sineddottico* posto a indicarne la sessualità che resta, a causa della reclusione, *inconsultata*. L'aggettivo (che costituisce una tessera lessicale arcaizzante<sup>119</sup> in aperto contrasto con la serie dei termini colloquiali osservata nei vv. 5-9) apre un'allitterazione consonantica sibilante-dentale estesa fino alla prima metà del verso successivo. Qui, in termini eccettuativi, viene dichiarato il tormento del poeta come motivo di *resistenza* del soggetto femminile. Il suo dolore è per lei la *sola* «consolazione» nello stato di *resa* alla «camicia di forza».

Vengono così determinate le coordinate figurative del suo stato esperienziale, relativo a una reclusione ospedaliera aggravata, in senso emotivo, dalla frustrazione sessuale e dall'odio per il soggetto scrivente. Emerge dunque la componente invettivale del testo, che delinea la figura dell'altra in termini di abbruttimento (contrapposti a quelli degli «infermieri» che, garanti del confinamento, appaiono «beati»). La direttiva aggressiva assunta dal testo è corroborata dai due versi finali, in cui B. dichiara la propria *speranza* sul grado di *strettezza* del dispositivo di contenimento. L'aggettivo veicola, nella similitudine, un parallelismo tra quest'ultimo e il grado di ossessione memoriale. La *pazzia* dell'altra è così riferita al suo attaccamento al dato del ricordo – dunque: alla dimensione trascorsa del loro rapporto, interrotto e adesso connotato dalla reciproca ignoranza sulla vita dell'altro. Appare significativo notare, inoltre, come la locuzione «memoria di» venga utilizzata nel 1976 dalla stessa Rosselli in *Provenienza di caotchuc*, pubblicata in *Documento*, dove si legge:

Organi dei sensi che nella mente tramutano  
impigliano la memoria di frasi  
pullulendo questi ormoni, questa  
faccia di lividi.  
(Rosselli 2012, 354)

La significatività dell'occorrenza è inoltre attestata da ragioni di coincidenza tematica tra i due testi, nei quali si registra una convergenza rispetto ai nuclei – già osservati

**118** Cf. commento a *Perché non s'accende la mia carne*.

**119** Il termine è diffusamente attestato in area letteraria tardo-moderna e ottocentesca – cf. ad es.: Apollonio Rodio 1873, 163: «Si ritrovò, che fermo abbia tal cosa | Far per quell'uomo, inconsultato il padre.»; Verri 2005, 668: «Piegano al grido, si uniformano alla opinione comune, e sebbene il loro intimo senso diversamente loro suggerirebbe, lo soffocano, lo lasciano inconsultato».

---

in *La mia discesa nel più infantile dolore, in te* – della sessualità (oltre ai già citati «ormoni»: «le piccole rose (masturbati disegni)»), dell'irrazionalità del pensiero («pareva sbiadire il mio corpo.») e del *nulla* («Vuoto meschino, ingoiare quel rospo»). A questi si aggiunge, negli ultimi quattro versi, la reiterazione esclamativa del termine «cuore» (il testo di Rosselli è concluso proprio dall'espressione: «Oh povero cuore polveroso!»), già oggetto della composizione di B. e inquadrato nella rete di rimandi danteschi.

Donna conforme e vicaria del male  
attristi vigilante con le tue urla  
disumane la mia dolce forma, amante  
provvisorio e ragazzo, ritratto

dissoluto dello sconosciuto messaggero 5  
della morte.

Pazza stonata intoni le querele, le bieche  
reazioni di rivoluzionaria tradita che  
si serve poliziotta della polizia, spada  
illustre di chi lotta senza tregua la poesia. 10

Va bene: i soldi, i libri che ti dovrei e  
sciagurata minacci rappresaglie e mangi in  
trattoria i cannelloni coi miei pochi  
amici, di me sparlando, dicendo che

« mi facevo » i ragazzini e ora mi denunci, 15  
laida incantata e senza speranza di un  
domani odorato, errante di un non più errore  
giovanile oltraggio che amor non vuole  
se pazzia dissente.

NA18 88 / IL71, IL91, TP 60

Documento: C8D18

Datazione: 11 marzo 1970

Al testo, che appare manoscritto con un pennarello nero su un singolo foglio, l'autore non aggiunge alcuna annotazione oltre alla datazione – riportata di seguito all'ultimo verso in coincidenza verticale di «amor non vuole».

3-5. dolce forma, amante | provvisorio e ragazzo, || dissoluto ] disumane la mia dolce forma | amante provvisorio e ragazzo, | >disso< || dissoluto 10. senza tregua la poesia. ] senza tregua, la poesia. | 11-17. i libri che ti dovrei e | sciagurata minacci rappresaglie ] i libri, sciagurata | minacci rappresaglie e mangi in | trattoria i cannelloni ] e mangi in trattoria | i cannelloni coi miei pochi | amici, di me sparlando, ] coi miei pochi amici, di me | sparlando, dicendo che || « mi facevo » i ragazzini ] dicendo che ' mi facevo ' (anche in NA18) | i ragazzini ora mi denunci, | laida incantata ] ora mi denunci, lurida | incantata speranza di un | domani odorato, ] speranza di un domani | odorato, 19. pazzia dissente. ] pazzia consente.

Poesia di diciannove versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema 4 / 2 / 4 / 4 / 5. Scansione: 11 11 12 10 - 14 [4+10] 4 - 14 [11+3] 15 [11+4] 15 [7+8] 15 [11+4] - 12 14 [11+3] 12 12 - 15 [8+7] 11 15 [7+8] 11 7. Nel v. 1 il poeta formalizza un'espressione invettivale nei confronti di Amelia Rosselli che assume valore emblematico, come registrato da Chiummo (2015, 192), in termini di definizione identitaria. La formula si mostra particolarmente significativa, in quanto riassume i motivi testuali ed extra-testuali più importanti della sezione. Un primo punto di interesse è costituito dal lemma di apertura, «donna», il cui utilizzo risulta organico a diversi altri punti del gruppo testuale<sup>120</sup> in cui, pure, il sostantivo appare impiegato nel senso della connotazione identitaria. Questa è formulata in opposizione al termine maschile, che occupa specularmente la sede conclusiva della strofa – in cui si legge la coppia sostantivo-aggettivale: «ragazzo - ritratto» ( : «donna - conforme»). Il secondo momento di interesse nel verso è costituito dall'aggettivo associato al termine femminile, il cui utilizzo in senso dispregiativo mostra la forte carica negativa attribuita dal poeta al concetto della *conformità* – intesa come risultato di un atto di *omologazione* del singolo. Il tema è affrontato a più riprese da B. in sede critica e pubblicistica, dove reitera le proprie posizioni intransigenti nei confronti di quella che identifica – in linea con la presa di posizione pasoliniana – come una deriva (assunta dalla collettività, giovanile e non) distruttiva.<sup>121</sup> Il tema, inoltre, appare già trattato nel romanzo d'esordio *L'innocenza*, pubblicato un anno prima dell'uscita di IL71 e due anni dopo NA18, in cui – tra i vari esempi possibili – si legge:

Sulle sue pietose bugie, [Nino] pianse; mascherate in speranze, nella speranza – sentimentalismo da perdonarsi a quindici anni! – di essere come tutti gli altri ragazzi a quindici anni, o come riteneva che fossero, senza rivolte dei sensi e senza privazioni dolorose di affetti. (Bellezza 1970d, 33)

Il passaggio è utile per sottolineare un dato: il poeta assume un atteggiamento critico nei confronti dell'azione omologatoria (orientata, come si è detto, da un desiderio di *conformità* nocivo), che tuttavia è ridimensionato e ammorbidito in considerazione della giovane età del protagonista. Quest'ultimo, suo *alter ego* letterario, è paternalisticamente *perdonato* dalla voce narrante. In questo fenomeno di attenuazione della postura invettivale si intravede dunque una divergenza dall'atteggiamento assertivo assunto, al contrario, in casi come quello del v. 1 di *Donna conforme e vicaria del male*, in cui l'aggettivo «conforme» viene utilizzato come vero e proprio indicatore identitario negativo. L'esempio citato mostra, per contralto, una precisa volontà autoriale nell'utilizzare l'aggettivo in senso invettivale, dal momento che le eventuali scusanti come quella della *pazzia* (v. 7; v. 19), pur appearing citate nel testo, non

**120** Cf. ad es.: *Quante albe ci videro in piedi,; Se per i ricordi l'anima trasalisce; Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera.*

**121** (Ad es.) A proposito della centralità della questione nel frangente dell'opera letteraria e critica di B., Luca Baldoni registra «uno sprofondare inarrestabile verso “l'abisso dei morti” dell'omologazione consumistica, da cui emerge per un attimo, quasi spettrale, la visione della città pre-industriale, pasoliniana, solare e incorrotta, quando ancora i ragazzi pescavano nel Tevere» (Baldoni 2006, 72).

costituiscono un termine attenuativo (come avveniva invece per i «quindici anni» ne *L'innocenza*) ma confluiscono nel discorso insultante e diventano anch'esse parte di una connotazione identitaria aggressiva.

Il verso è concluso dall'espressione «vicaria del male», in cui si identifica un ulteriore punto di interesse a livello semantico ed estetico. Il sintagma appare infatti determinato da una ragione arcaizzante – in linea con quanto osservabile in senso generale nel testo, a partire dal termine successivo in apertura del v. 2: «attristi», ampiamente attestato nel canone letterario pre-contemporaneo e ottocentesco,<sup>122</sup> e riutilizzato in più occorrenze da D'Annunzio.<sup>123</sup> In conformità con uno stilema fondante della pratica compositiva di *Invettive e licenze*, la poesia presenta un'alternanza tra componenti lessicali arcaizzanti e di uso quotidiano. La tensione espressiva generata dagli *excursus* tra i due livelli assume, a livello formale, un ruolo primario. Un'indicazione in questo senso è già identificabile nel v. 1, determinato dall'accostamento di due segmenti espressivi afferenti a sfere estetico-lessicali differenti (la prima quotidiana e la seconda dotata di una generica carica romantica). Nell'arco del primo periodo, esteso fino alla conclusione della seconda strofa, la connotazione negativa del soggetto femminile viene contrapposta dal poeta alla «dolce forma» della propria persona. Quest'ultima è *attristata* dalle «urla disumane» di lei: sintagma separato da un *enjambement* poi ripetuto nelle due coppie di versi successivi («amante | provvisorio»: «ragazzo | ritratto»). Alla *disumanità* delle grida, B. contrappone così un «ritratto» di sé formulato nei termini vaghi di «dolce», «provvisorio» e «sconosciuto». Alla sua figura è sovrapposta quella del «messaggero della morte» (ancora separata da *enjambement*), che risulta un correlativo figurale della sua condizione maledettistica di immersione nel dolore e, appunto, di prossimità alla morte.

La sfumatura ancora genericamente romantica dell'espressione incontra un'inversione di registro nel verso successivo, in apertura della terza strofa. Come già per la prima, il verso iniziale di quest'ultima è dedicato alla persona femminile ed è formulato in termini invettivali. L'altra da sé è adesso connotata come «pazza» e «stonata», intenta nell'*intonare* i propri atti aggressivi verso l'io scrivente. Oltre all'accostamento ossimorico tra aggettivo e verbo, si registrano nel v. 7 la duplicazione aggettivale in posizione di apertura e la ripetizione, dopo il verbo, dell'articolo determinativo associato rispettivamente a sostantivo e aggettivo – cui segue, ancora, un *enjambement*. L'andamento discorsivo accede così a uno stato di frammentazione che prosegue fino

**122** Cf. ad es.: Inf XIX 103-5: «io userei parole ancor più gravi; | ché la vostra avarizia il mondo attrista, | calcando i buoni e sollevando i pravi.»; Marino 2007, 50: «Sì lucente e sì bel, ch'immersa in Lete | Non ha l'anima afflitta onde s'attristi»; Carducci 2006, 79: «— Deh come par che il cielo anco s'attristi | E pianga di Toscana in su le soglie».

**123** Cf. ad es.: D'Annunzio 1921b, 392: «E troppo m'attrista lo sguardo di Malatesta»; G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Libro secondo in D'Annunzio 1964, 457: «Tutto il luogo mi sembrò tenuto dalla sua dominazione sinistra, attristato e atterrito dalla sua onnipresenza». A proposito della probabile mediazione dannunziana per l'utilizzo del termine in senso arcaizzante, risulta comunque da registrarsi la molteplicità delle occorrenze di quest'ultimo nell'area della prima contemporaneità poetica e letteraria italiana. Cf. ad es.: Pascoli 1912, 490: «Per dirla al modo simbolico che usò nella Comedia, Virgilio era andato a lui che piangeva e s'attristava in tutti i suoi pensieri.»; U. Saba, *Il silenzioso in Prigioni* (1924) in Saba 2001, 287: «Se m'allietti di te o di te m'attristi».

alla conclusione del periodo – coincidente con la fine della strofa. Nei vv. 8-9, in particolare, la reiterazione degli accostamenti terminologici (ancora impiegati nell'ambito della connotazione negativa della figura femminile) determina un contesto fonico allitterativo. Il posizionamento del lemma «poesia» in conclusione del v. 10 e, dunque, della strofa, appare rispondere alla medesima ragione formale, generando una risonanza con il lemma «polizia» nel v. 9 – già implicato foneticamente come termine connesso a «poliziotta». Quest'ultimo corrobora ulteriormente la carica invettivale, implicando la sussistenza di una motivazione censoria nell'atteggiamento della controparte femminile – in linea con quanto espresso in diverse altre sedi nella sezione.<sup>124</sup> La questione risulta contestualizzata a livello biografico da Paris, che scrive: «Dario si risenti soprattutto per quella denuncia minacciata che però non ebbe mai seguito ed eccolo ancora a gridare: "Pazza stonata intoni le querele, ».<sup>125</sup>

Nell'espressione «senza tregua» si registra un'ulteriore punto di interesse. Questa presenta infatti una seconda occorrenza nel gruppo di poesie pubblicate in NA18, in *I bassi portali del meriggio senza sole* (NA18 97). Il testo, che non viene ripreso da B. in alcun volume successivo, risulta oggi sostanzialmente inedito, in quanto assente dalla raccolta dei «testi dispersi»<sup>126</sup> recuperati da Deidier nell'*Appendice* di TP. Sebbene la poesia non presenti alcun significativo punto di contatto tematico e formale con *Donna conforme e vicaria del male*, l'occorrenza dell'espressione risulta significativa in funzione del suo posizionamento speculare nel v. 10, che recita: «mi portano senza tregua cercando te, te». A questo segue, nel verso successivo, una citazione della «morte terrena»: questione centrale nella poetica di B. in senso allargato (la cui citazione si rende osservabile anche in *Donna conforme e vicaria del male*, al v. 6). Il duplice utilizzo del nesso «senza tregua» in NA18, inoltre, anticipa una tendenza ricorsiva attestata nell'arco dell'opera generale del poeta, nell'ambito di cui si registrano altre sette occorrenze.<sup>127</sup>

Le due strofe successive – originariamente unite in un unico segmento – sono composte da un solo periodo sintattico. In apertura del v. 11, l'inserimento dell'espressione «va bene», seguita dai due punti, orienta l'andamento del testo nel senso del discorso diretto. Nella quarta strofa si osserva così l'adozione di un assetto narrativo, che inquadra ancora la persona femminile come oggetto dell'invettiva. Alla descrizione dell'atteggiamento di *minaccia* di Rosselli – in linea con quanto riportato da Paris – è connessa la sua collocazione nella situazione amicale e quotidiana della «trattoria» dove, in compagnia degli amici del poeta, si esprime in pettegolezzi. Il contesto diegetico, in cui risulta nuovamente integrato il riferimento all'intimidazione messa in atto dall'autrice, formalizza una nuova opposizione tra i due soggetti,

**124** Cf. ad es.: *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Ad A. R.*

**125** Paris 2020, 146. La citazione dalla poesia prosegue fino al v. 17; si registra un errore nella trascrizione del v. 15, in cui viene posizionato tra virgolette il solo sostantivo «ragazzini», escludendo l'articolo.

**126** Cf. R. Deidier, *Nota all'edizione* in TP XXXI–XXXIII.

**127** Cf. *Finché cadrà la parola odio nasconderai* in *Invettive e licenze*; *Ripassare di lontano e vedere* in *Serpenta* (TP 407); *Colosseo* (TP 521); *O città nequitosa, invalida* in *Inquiete larve* (TP 599); *Addio cuori, addio amori* in *Proclama sul fascino* (TP 644); *A Pier Paolo Pasolini in Colosseo e altri luoghi* (TP 702, due occorrenze).



contrapposti in una dialettica di *assenza* : *presenza* generata dalla mancata partecipazione dell'io scrivente all'occasione relazionale offerta dalla «trattoria». La connotazione degli «amici» come «pochi» (sintagma nuovamente spezzato dall'*enjambement* nei vv. 13-14) contribuisce a implicare un senso di solitudine nella condizione esperita da B. Escluso dalla circostanza, questi subisce prima – nella quarta strofa – la *minaccia* della denuncia (v. 12), poi – nella quinta – ne esperisce l'attuazione (v. 15). Alla citazione letterale del pettegolezzo condiviso da Rosselli segue infatti la dichiarazione della sua messa in pratica dalla querela. Nel contesto della strofa, questa appare come il motivo vero e proprio che anima il discorso invettivale.

La ripresa nel v. 16 del tono aggressivo (cf. «laida» e «senza speranza») appare come una conseguenza del comportamento scorretto della controparte – la cui azione diffamatoria è riportata utilizzando il *virgolettato* e, conseguentemente, integrando nel testo una tessera linguistica di ordine colloquiale (cf. «mi facevo»). Nei quattro versi conclusivi si registra una nuova variazione del registro espressivo, che risulta orientato, a livello estetico, in senso arcaizzante. A questo contribuiscono l'utilizzo dell'aggettivo «incantata», del sintagma «domani odorato» (in cui si legge una ripresa del modello d'annunziano a proposito del posizionamento aggettivale)<sup>128</sup> e del participio «errante» (di chiara derivazione leopardiana).<sup>129</sup> Quest'ultimo è inquadrato in uno schema di ripetizione diaforica con il sostantivo «errore», da cui risulta distanziato tramite anastrofe. Il sostantivo, oltre a presentarsi come sesto caso di separazione tra nome e aggettivo via *enjambement*, apre alla ripresa dell'archetipo petrarchesco e gozzaniano del «giovenile errore».<sup>130</sup> Nell'integrazione, si osserva tuttavia una volontà autoriale di risemantizzazione, espressa – oltre che dalla frattura già implicata dall'*enjambement* – dall'aggiunta ironica del nesso «non più» e del sostantivo «oltraggio». Quest'ultimo, in particolare, altera il nesso originale, e apre a una seconda citazione – stavolta da Giacomo da Lentini – ugualmente risemantizzata. Il v. 18 è infatti concluso dall'espressione «amor non vuole», con cui il poeta riprende il capoverso di *Amor non vole ch'io clami*<sup>131</sup> sostituendo all'originale «ch[e]» la particella omofonica «se», in apertura del v. 19.

A proposito di quest'ultimo, è possibile notare come la variante intercorsa nel passaggio da C8D18 a NA18 e seguenti modifichi in maniera cospicua la direttiva contenutistica del testo. Nei vv. 16-17 il poeta riporta infatti le ragioni della tensione di Rosselli a una delusione di aspettative: nei confronti del «domani», in precedenza «odorato», le *speranze* sono ormai, per lei, svanite. La sua condizione di «errante»

**128** Cf. ad es.: G. D'Annunzio, *Villa Medici* in D'Annunzio 2001, 22: «quasi che d'odorato peplo e di veli ondegianti | bella ivi errasse Cintia dietro vestigia note.»; D'Annunzio 1928, 159: «riponevan nei vaselli il miele il nardo e il croco accompagnando col riso e col canto il lavoro odorato.»; D'Annunzio 2006, 178: «quando per la còncava nave | gorgogliò vino odorato».

**129** Oltre al celebre titolo del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, si segnala l'occorrenza del lemma in altri quattro *Canti* – cf. G. Leopardi, *Inno ai patriarchi o de principii del genere umano* in Leopardi 1993, 74-5: «dell'umana famiglia, e tu l'errante», «Trepido, errante il fraticida, e l'ombre»; *Il risorgimento* in Leopardi 1993, 163: «sguardi furtivi, erranti.»; XXXVIII (*Io qui vagando al limitare intorno*) in Leopardi 1993, 303: «e muggia tra le nubi il tuono errante.».

**130** Cf. commento ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno*.

**131** Da Lentini 1979, 64.

coincide dunque con quella di una persona che rifiuta («non vuole») le possibilità di amori nuovi, dal momento che la «pazzia» esprime un *dissenso*. Lo stato di follia individuale appare, in questo senso, un fattore di perturbazione esistenziale. Al contrario, nella lezione originale si osserva un'espressione di *consenso*, che implica una sfumatura di appianamento del contrasto e non di perorazione. Tra gli interventi apportati, sulla stessa linea risulta collocabile l'inserimento della specificazione relativa al debito contratto dal poeta (v. 11), originariamente assente, e che contribuisce alla definizione di un contesto di tensione nella relazione tra i due soggetti. Su una linea opposta, al contrario, si osserva la sostituzione di «lurida» con «laida» (v. 16) che attenua il tono dell'invettiva – creando un contesto espressivo omogeneo all'aggettivo «sciagurata», già ascrivibile a un livello d'insulto attenuato. Un ulteriore punto di interesse è offerto dalla soppressione dell'*enjambement* originariamente inserito tra «domani» e «odorato», in linea con lo stilema di separazione aggettivale-sostantivale adottato a più riprese nel testo – a cui invece corrispondono, nel passaggio alla lezione definitiva, la dislocazione nel v. 3 di «amante» e nel v. 14 di «amici».

Il vento t'abbassò al rango d'una sguattera.  
Cercavi nei capelli la sconfitta del parrucchiere.  
Volevi essere donna fino in fondo tu che eri  
solo una povera pazza.

Ti faccio schifo, vero? Luciferino mi prodigo 5  
nell'idea che ho di te, che in me è rimasta

e mentre cade la sera accecato scrivo  
queste vane parole di commiato. La poesia  
è morta, ma tu non sei morta in me.

Io del tuo silenzio amavo l'odore 10  
e virilmente pregavo di essere sempre  
così, castrato amante di ragazzi.

NA18 91 / IL71, IL91, TP 61

Documento: C2D65v

All'altezza del verso inedito tra il v. 10 e il v. 11 (trascritto in apparato), B. inserisce un'annotazione nella parte destra del foglio: «(eccitare) / † un'altra / espressione.».

1. Il vento ] >i<(sovrascritto: «l»)l vento 3. Volevi essere ] >v<Volevi essere 10-11. l'odore | e virilmente ] l'odore | che non mi faceva rizzare l'ardore e || virilmente

Poesia di dodici versi ripartiti in quattro strofe secondo lo schema: 4 / 2 / 3 / 3. Scan-sione: 14 [4+8] 16 [7+9] 14 [11+3] 8 - 16 [7+9] 11 - 13 [11+2] 15 [11+4] 10 - 12 [6+6] 13 [8+5] 11. Il testo è posizionato da Paris – che ne riporta a titolo esemplificativo i vv. 3-4 – tra le «invettive al fiele» rivolte ad Amelia Rosselli. In linea con l'impianto referenziale della sezione, la poesia è infatti rivolta a un altro da sé femminile, nei confronti del quale l'io scrivente si esprime impiegando violenti termini invettivali. Tale orientamento si rende già osservabile nel v. 1, dove all'elemento personificato del «vento» viene attribuita la responsabilità di aver degradato «al rango d'una sguattera» la persona altrà. Le elisioni delle vocali finali della forma pronominale «t[i]» e della preposizione «d[i]» connotano il discorso poetico in senso genericamente arcaizzante. Sulla stessa linea si colloca la scelta del sostantivo «sguattera», di ascendenza già alfieriana e dannunziana.<sup>132</sup> Al contrario, il verso successivo presenta un abbassamento del tono implicato dalla tessera lessicale di ordine quotidiano «parrucchiere». Quest'ultimo

**132** V. Alfieri, *Satira terza. La plebe* in Alfieri 1903b, 55: «Dotto in null'altro che uncinar le dita, | Sguattero entravi e tosto al Cuoco aiuto»; D'Annunzio 1928, 390: «i grandi mortai di sasso dove gli sguatterri solevano pestare e ripestare gli avanzugli del manzo lesso e i mozziconi delle serpi rivomitati dai cicognini enfi». Quest'ultimo riferimento è particolarmente significativo, in

viene citato nel frangente di un discorso memoriale, riferito a uno stato di inquietudine dell'altro da sé che *cerca* nella propria acconciatura un possibile errore («la sconfitta») commesso dal *coiffeur*. La dinamica è contestualizzata come parte di una più generale *nevrosi* di Rosselli, la cui *femminilità* – il suo voler «essere donna» – è implicitamente associata all'operato del parrucchiere, e tacciata di inconsistenza a fronte, ancora, della pazzia. L'*enjambement* tra i vv. 3-4 rafforza il senso dichiarativo assunto dall'ultimo verso della strofa, in cui si osserva un intento espressivo denigratorio veicolato dall'associazione dell'avverbio «solo» al sintagma «povera pazza».

Il v. 5 è aperto da un'interrogativa diretta retorica. Il sentimento di «schifo» rispetto a cui il poeta interroga l'altra appare come termine negativo di una dialettica di rapporto, che consegue a un precedente momento di positività – e, dunque, di legame. Lo stato di interruzione di quest'ultimo costituisce il *quid* del testo, in cui la tematizzazione dello stato interiore del poeta a fronte dell'avvenuta separazione assume un ruolo protagonista. Di seguito alla proposizione interrogativa, si apre infatti un periodo esteso per i quattro versi successivi, scandito tra la seconda e la terza strofa, in cui il poeta focalizza il discorso sulla propria dimensione memoriale-emotiva. Questa è presentata come un «luciferino» (altra tessera linguistica non comune) *prodigarsi* «nell'idea» dell'altra: espressione figurata che introduce alla dichiarazione sulla *persistenza* del soggetto femminile *nel sé* («in me è rimasta»). Lo stato di sforzo fisico evocato dal verbo in chiusura del v. 5 è dunque connotato in maniera non solo negativo-infernale, ma appare anche rinchiuso *nei* confini metaforici dell'«idea» stessa dell'altra. A questa affermazione segue, divisa dalla separazione strofa, una dichiarazione ulteriore, formulata in termini metatestuali e di auto-narrazione riferita al piano dell'esperienza presente.

Il posizionamento anastrofico del verbo, in conclusione del v. 7, riprende in maniera speculare quanto osservato nel v. 5 – dunque già nel segmento iniziale della strofa precedente. La coincidenza è corroborata dalla presenza, in entrambe i casi, di un aggettivo appena precedente. B. si ritrae così non solo incattivito da un atteggiamento *diabolico*, ma pervaso da uno stato di *accecamiento* – dunque: di dolore e menomazione fisica. In tale frangente esperienziale, la *scrittura* del testo poetico è equiparata alla composizione di un «commiato»<sup>133</sup> che risulta, tragicamente, «vano». L'inutilità dello sforzo, così dichiarata, veicola l'attribuzione di un ulteriore senso di negatività al *prodigarsi* del v. 5: la condizione del poeta appare frustrata dall'incapacità di superamento del dramma relazionale. Segue così un'ulteriore dichiarazione: nel momento presente, a *morire* è stata «la poesia»: la possibilità per lui di *scrivere* in modo 'non-vano'. Al contrario, resta viva *in lui* la persona dell'altra, contestualizzata nuovamente come elemento persistente – al pari dell'«idea» nel v. 6. La corrispondenza appare suggerita, inoltre, dalla ripetizione dell'espressione «in me», stavolta preceduta (e non seguita, come nell'occorrenza precedente) dal verbo coniugato al passato prossimo.

---

considerazione dell'occorrenza già registrata nel testo precedente dell'utilizzo aggettivale del lemma «odorato» (cf. commento a *Donna conforme e vicaria del male*).

**133** Il termine è connotato in maniera significativa. La questione è approfondita, sul piano della trafia linguistica e della centralità tematica, nel commento a *Dove la notte calza la mattina* a cui si rimanda.

Il passaggio tra i vv. 7-8 assume un valore particolarmente significativo, costituendosi come un momento dichiarativo-poetico tra i più indicativi di *Invettive e licenze*. La constatazione di una *morte della poesia* a fronte della *persistenza della memoria dell'altro da sé* coincide infatti con una dominante estetica della raccolta, nella quale il concetto viene non solo dichiarato, ma tematizzato a più riprese. Quella della *morte* è infatti da intendersi non come il raggiungimento di un grado zero delle possibilità espressive (e, dunque, della cessazione della poiesi verbale-artistica), ma come una consapevolezza di *vanità* delle stesse. A questo proposito, è utile rifarsi alla sistemazione teoretica proposta da Isabella Vincentini in *Dopo lo smembramento di Orfeo*, in cui si legge:

Sono decenni, infatti, che si crede che «lo scrivere cominci con lo sguardo d'Orfeo» come ha affermato Blanchot. In quel voltarsi di Orfeo per cercare con lo sguardo Euridice, c'è tutto il destino di un filone letterario: quello ossessionato da una lontananza inaccessibile, da un immaginario: che si sottrae, quello che si consuma nella tensione verso un altrove irriducibile: ombra e illusione, parola vuota e silenzio. Quello innamorato di un oggetto sempre mancante, della solitudine e della distanza, della perdita e della morte fino ad arrivare a una «scrittura del disastro» e dell'«esaurimento». È una letteratura del dubbio, che dice l'impossibilità e il desiderio, l'assenza e la traccia, il negativo e la sua fascinazione.<sup>134</sup>

Il passaggio, che la studiosa riferisce alla poesia italiana degli anni appena precedenti a IL71 (i «decenni» a cui fa riferimento sono «gli anni 50-60»),<sup>135</sup> offre una contestualizzazione precisa della linea su cui si colloca la dichiarazione poetica di B. in *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. – e, *mutatis mutandis*, la sua prospettiva compositiva in *Invettive e licenze*. Quello della constatazione della «perdita e della morte» come fattori orientativi dell'atto estetico (e, intrinsecamente, come ragioni della *sterilità* dello stesso) è infatti un elemento portante nella poiesi di B., che centra nel suo discorso l'*ossessione* soggettiva per una ferita insanabile – ora di natura sessuale, ora storica, ora affettiva, ora spirituale. Il passaggio assume così un significato emblematico – come testimoniato, inoltre, dalla coincidenza tra l'espressione «la poesia è morta» (vv. 8-9) e il primo dei tre titoli attribuiti da B. alla silloge pubblicata in NA15, un anno prima di NA18: *La morta poesia*.

Oltre che su base formale, la coincidenza con i materiali di NA15 si estende a livello di tematizzazione. In aggiunta a *Eri nudo per me: gli occhi avevano, Cullavo la tua disperazione*; *Al capezzale dei giorni insieme vissuti*, *Già da te mi distacco, inquieto testimone*, *Simile a Giacobbe che lotta* e *Ora che i millenni invano ti sfiorano*, appaiono nella silloge infatti tre testi: *Al Circo Massimo* (NA15 121, ripubblicata nella plaquette *Colosseo* del 1982<sup>136</sup> e poi, con varianti strutturali, nell'*Appendice 1968-1988* di *Li-*

**134** I. Vincentini, *Dopo lo smembramento di Orfeo* in Vincentini 2022, 21. Il saggio, già ripubblicato in Perniola 1995, appare originariamente in «Estetica News», Quadrimestrale di ricerca estetica a cura della Cattedra di Estetica del Dipartimento di Ricerche filosofiche della Università di Roma «Tor Vergata», anno V, nrr. 14-15, maggio-dicembre.

**135** Vincentini 2022, 21.

**136** R. Deidier, *Notizie sui testi* in TP 736.

bro di poesia),<sup>137</sup> *Al portavoce della morte, dolce corpo* (NA15 119) e *Remote stagioni dell'innocenza perduta* (NA15 120). Queste ultime non saranno più accolte in volume e risultano oggi sostanzialmente inedite. A proposito della loro esclusione, è significativo riportare il testo di uno scritto di B. accluso alla plaquette *Colosseo*, poi riprodotto integralmente da Deidier in TP 736, in cui si legge:

ritrovando questo mazzetto di miei versi in un cassetto pieno di polvere – versi che potevano datarsi verso il '68, anno fatidico e perverso quanto mai, e in più, fatemelo sospirare, avevo solo poco più di vent'anni – mi sono chiesto, ripeto, perché non li avessi inclusi nel mio primo libro *Invettive e licenze* che è del 1971: forse mi sembravano troppo “attuali” o “audaci” per i tempi; forse non c'entravano per niente con la struttura interna di quel mio fortunato libretto; o forse allora non mi andavano, mi dispiaceva l'eroticismo affogato, la provocazione a tutti i costi, il “maledettismo” ostentato: erano lì immoti a ricordarmi troppo “vissuto” o troppo “privato” come si direbbe oggi. A rileggerli ora che è passato tanto tempo credo sia giusto pubblicarli (in parte finirono in riviste d'epoca) da “soli”, fuori da qualsiasi libro.

L'estratto risulta prezioso per due diverse ragioni. La prima è relativa alla dichiarazione conclusiva, in cui B. verbalizza il desiderio di mantenere i testi contenuti nella plaquette ‘al di fuori’ delle sue pubblicazioni librarie. Considerata la presenza di *Al Circo Massimo* nell'*Appendice di Serpente*, che il poeta avrebbe poi pubblicato cinque anni dopo, è possibile registrare una contraddizione delle sue intenzioni iniziali – mutate, evidentemente, all'altezza della compilazione dell'*Appendice* proprio come raccogliatore miscelaneo di materiali rimasti al margine delle raccolte in volume. La seconda ragione ha invece a che vedere con l'assenza dalla plaquette dei due testi di *Al portavoce della morte, dolce corpo* e *Remote stagioni dell'innocenza perduta*. A proposito dei motivi dell'esclusione, è possibile a questa altezza avanzare due ipotesi: a) che B. non abbia, semplicemente, rinvenuto le due poesie tra quelle del «mazzetto» ritrovato, finendo per obliarle; b) che, a fronte del ritrovamento, abbia nuovamente deciso per lo scarto. Delle due, la prima ipotesi appare facilmente confutabile: specificando «in parte finirono in riviste d'epoca», B. rivela di essere cosciente delle sedi di destinazione originale. Se anche i testi fossero stati assenti da quelli ‘ritrovati’, il loro reperimento non sarebbe stato per lui problematico, avendo facilmente a disposizione i numeri passati di *Nuovi Argomenti* (di cui era redattore). Più plausibile è che non sia avvenuto, nei fatti, alcun ritrovamento, o che comunque il poeta abbia composto la plaquette sulla base di un preciso ragionamento critico – escludendo nuovamente alcune poesie, tra cui *Al portavoce della morte, dolce corpo* e *Remote stagioni dell'innocenza perduta*. Ragionamento che, di fatto, lui stesso verbalizza nel testo, mistificandolo nei termini di un'ipotesi sulle ragioni dell'esclusione operata vent'anni prima, all'altezza dell'uscita di IL71.

La questione è resa particolarmente interessante, inoltre, dalla lettura di *Al portavoce della morte, dolce corpo*, che presenta una forte coincidenza ispirativa con la dichiarazione formalizzata dal titolo della silloge (come si è detto: *La morta poesia*)

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

e, quindi, con i vv. 8-9 di *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera* («La poesia è morta»). Il testo, riprodotto qui interamente, recita:

Al portavoce della morte, dolce corpo,  
il tempo e la natura affidavo,  
se lo stringevo al mio cuore tenero e violato;  
l'amorosa stagione mi straniava  
della morte alle gesta  
e tutto ciò che era umano  
e cristiano assaporavo come una disperata  
difesa.

Ora la grave soma del dolore  
mi spinge alle porte più assurde, giorni  
infiniti mi languiscono dentro,  
la pazzia somma mi spinge  
ad altra meta.

Torno, da me, a bocca incerta.

Le coordinate compositive della poesia appaiono già in linea con la poetica di *Invettive e licenze* – e, in particolare, con il *modus* adottato nella terza sezione. A fronte di un'attenuazione del dato invettivale, la poesia mostra una coincidenza sostanziale con l'impostazione da «scrittura del disastro» di *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*. (nei termini di Vincentini: impostazione di un io poetico «innamorato di un oggetto sempre mancante, della solitudine e della distanza, della perdita e della morte» [Vincentini 2022, 21]). La tensione emotivo-sofferenziale suscitata dalla «morte» (allegoria dell'assenza del «dolce corpo») è tematizzata come ragione che spinge il soggetto ad adottare «come una disperata difesa» il comportamento autodistruttivo e, in ultima battuta, alla «pazzia». Oltre che sul piano della ricorrenza terminologica, si osserva una convergenza dei due testi come parte di una fenomenologia di *morte della poesia* – o, meglio, di *poesia morta*. Come si è detto, l'indicazione conoscitiva non ha a che vedere con l'esaurimento delle possibilità di formalizzare un 'atto poetico', e dunque di comporre un oggetto che sia, effettivamente, poetico. Al contrario, con la dichiarazione B. fornisce le coordinate per interpretare la sua concezione di poesia, attribuendo a essa un disperato carattere di *vanità* – lo stesso delle inutili «parole di commiato» (v. 8). Il dolore, in altre parole, non è sanabile: la composizione dei versi è spogliata di un significato salvifico e non permette di riscattare la sofferenza esperita a causa del distacco. L'altro da sé, desiderato, resta vivo in lui (v. 9).

Negli ultimi tre versi, uniti in un unico periodo, il discorso poetico assume una sfumatura testimoniale. Il soggetto, che si esprime al passato, dichiara il proprio coinvolgimento emotivo rispetto alla persona di Rosselli utilizzando una formula sinestetica (l'olfatto in vece dell'udito), inquadrata in una scansione sintattica anastrofica. La dislocazione della congiunzione coordinante all'inizio del v. 11 genera una coincidenza

con i primi due versi del testo, ugualmente formulati come espressioni assertive<sup>138</sup> e non spezzati da *enjambement* finale (stilema invece adottato a cavallo dei vv. 3-4, vv. 5-6, vv. 7-8, vv. 8-9 e vv. 11-12). La cassatura del verso presente come undicesimo in C2D65v appare rispondere alla medesima ragione formale. Con l'esclusione dalla lezione definitiva dell'ulteriore *enjambement*, determinato dal posizionamento in fine di verso della «e» (seguito da nuova interruzione strofica), e della rima baciata «odore»: «ardore», il poeta scarta infatti due dispositivi – sintattico l'uno e fonetico l'altro – che avrebbero agito a ridimensionare il v. 10 come parte discorsiva meno connotata in senso perentorio.

Nei vv. 11-12, che concludono il testo, alla dichiarazione sul dolore esperito segue una considerazione relativa alla dimensione identitaria dell'io scrivente. Questo si ritrae in un metaforico atto di preghiera riferito all'«essere sempre così» – dunque, al non esperire alcuna divergenza dalla propria omosessualità (tema implicato dall'avverbio seguente alla congiunzione). A tale *status* identitario e ontologico è associata dal poeta una condizione di *castrazione*: tema affrontato a più riprese in funzione della sua evocazione in rapporto all'alterità femminile. Come già in *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette e Perché non s'accende la mia carne*. (ad es.), il poeta colloca la propria persona in una posizione di incapacità di soddisfazione dell'istinto sessuale dell'altra – ragione a cui, in definitiva, attribuisce la responsabilità del distacco.<sup>139</sup> L'espressione di una precisa volontà di persistenza in tale condizione di impossibilità di corrispondenza, sessuale ed emotiva, fornisce alla conclusione del testo una coloritura tragica. Anche a fronte della *morte della poesia*, come già osservato, e della mancanza insanabile di un altro da sé femminile – nei confronti di cui il ricongiungimento è impedito da motivazioni viscerali, identitarie – il poeta dichiara di voler *rimanere* esattamente «così»: di desiderare la persistenza nella condizione disperata del «castrato amante» che compone, senza speranza, «vane parole».

**138** La sussistenza di un'intenzionalità autoriale a proposito dell'implicazione, nei primi due versi, di un carattere dichiarativo–perentorio, è inoltre testimoniata dalla correzione a penna apportata sul testo in C2D65v. Come registrato in apparato, all'utilizzo iniziale delle minuscole, il poeta sostituisce due vocali maiuscole – poi impiegate in tutte le successive edizioni a stampa. Così facendo, risulta implementato il senso grafico e sintattico dei due versi come espressioni 'chiuse', formulate in un contesto assertivo e separate dalla consequenzialità discorsiva a cui, al contrario, contribuisce la frammentarietà generata dai numerosi *enjambement*.

**139** Cf. ad es.: *Spiavi i sonni e le marchette*: «Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi | la mia mano. E poi volevi quello che non ti | davo.».



Dov'è la sterilità che t'accompagna  
e trattiene i sorrisi ai fecondatori  
che non riescono a fecondarti

perché sei sterile e l'alleanza  
con la fanciullezza è  
una primavera piena di morte. 5

Spendi il tuo corpo santo dietro  
le siepi. Ti possiedono ragazzi  
nutriti di pane. C'è  
da piangere per tutti. Per te 10  
che in un prato ti concedi  
fra le ortiche. Per me  
che daccapo vado in cerca  
di parole per rievocare il sole  
del tuo corpo. 15

IL71, IL91, TP 62

Documento: C3D12

Datazione: 1970

Dedica: >Ad< A Marion

Alla prima strofa della poesia è aggiunto di un verso assente dalla lezione di IL71 e seguenti: «† senza mestruazioni». A latere dell'inizio della terza strofa è annotato: «5».

1. Dov'è la sterilità che ] per una sterilità 12-14. ortiche. Per me | che daccapo vado in cerca | di parole ] ortiche, per me che | daccapo vado in cerca di | parole

Poesia di quindici versi ripartiti in tre strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 9. Scansione: 12 12 9 - 10 7 11 - 9 11 7 9 8 6 8 11 4. Il testo, penultimo della sezione, è frapposto in una sequenza di tre poesie già pubblicate in NA18 – due lo precedono e una, conclusiva, lo segue. Come anche *Tu sei il sonno. E quando arrivi* (manoscritta anch'essa in C3D12 e ugualmente datata «1970»), *Dov'è la sterilità che t'accompagna* non compare in rivista prima di IL71. È tuttavia possibile identificare un'intenzionalità referenziale verso la persona di Amelia Rosselli già all'altezza della composizione, dunque un anno prima della compilazione della raccolta e della realizzazione della terza sezione di quest'ultima come interamente dedicata al rapporto con l'autrice. L'intestazione titolare presente nel manoscritto, poi scartata – come anche quella di *Tu sei il sonno. E quando arrivi*<sup>140</sup> – recita infatti «A Marion». Il nome afferisce direttamente alla

**140** Cf. apparato di *Tu sei il sonno. E quando arrivi*.

persona di Rosselli da parte materna: Marion Cave è la moglie di Carlo Rosselli e madre di Amelia, deceduta nel 1949.<sup>141</sup> Considerare la data della sua scomparsa è utile per sottolineare l'impossibilità di un rapporto diretto tra B. e «Marion», e dunque per identificare l'utilizzo del nome come pseudonimo atto a indicare, proprio, Amelia Rosselli. Lei stessa, d'altronde, «si firmava con il nome della madre Marion» in diverse sedi e occasioni «tra il 1946 e il 1956» (Carpita 2019, 79). L'ipotesi del riferimento alla sua persona è ulteriormente avvalorata dalla cassatura della preposizione «Ad»: quest'ultima non sarebbe stata infatti associabile al nome di «Marion». Al contrario, il nome di «Amelia» risulta compatibile con la [d] eufonica (utilizzata, tra l'altro, sia nella dedica *Ad A. R.* apposta come titolo di «*Sono una iena che ha denunziato il suo rivale.*», che nella dedica, eliminata nella versione a stampa, attribuita a *Finché cadrà la parola odio nasconderai* in C8D38: «Ad A. R.», poi cassato e corretto in «Ad A.»).

Il testo riprende i temi della *vanità* e della *castrazione* già evocati nella poesia antecedente.<sup>142</sup> La trattazione, dapprima riferita a una dinamica emotivo-esistenziale singolare, appare tuttavia estesa a una soggettività plurale, spogliata del precedente carattere intimistico. Protagonisti della prima strofa sono infatti la «sterilità» e i «fecondatori». All'altro da sé il poeta si rivolge solo nel v. 4, citando il suo essere «sterile» come ragione del fallimento di questi ultimi – che assumono un ruolo rilevante a livello estetico. Il lemma, che costituisce una tessera lessicale arcaizzante<sup>143</sup> (impiegata in linea con l'elisione della vocale «t[i]» nel v. 1), introduce nel contesto diegetico una componente surreale. L'altro da sé è presentato come oggetto dell'azione di un gruppo, di estensione imprecisata, di figure deumanizzate e ridotte alla pura funzione sessuale della *fecondazione*. La specificazione relativa al *trattenere* «i sorrisi» aggiunge all'assurdità del contesto una sfumatura grottesca, che interviene a corroborare il senso invettivale della poesia. Un'ulteriore indicazione sulla traccia referenziale *rosselliana*, a questo proposito, è rintracciabile confrontando il testo con quello di *Infra le fatiche de la mia giornata, s'arrovellavano*<sup>144</sup> (già ripresa da B. in *Cullavo la tua disperazione: e Le pazzie dei disadattati sanno l'odore*)<sup>145</sup> pubblicato in *Variazioni Belliche*. La lettura comparativa permette infatti di sottolineare una pluralità di punti di contatto tematico e terminologico – tra cui:

- [a proposito della *componente giovanile*] v. 2: «le fatiche della mia gioventù»; v. 5: «canile della mia gioventù»; v. 6: «lo squadrarsi dei giovinotti»; vv. 7-8: «si faceva un barlume la | mia gioventù».

**141** S. Giovannuzzi, *Cronologia* in Rosselli 2012, LIX: «Il 14 ottobre [1949] la Corte d'Assise di Perugia assolve in via definitiva Anfuso e gli altri responsabili dell'assassinio Rosselli ancora sotto processo. Il giorno prima, a Londra, è morta Marion».

**142** Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una squattera*.

**143** Tra le varie occorrenze del termine, particolare rilievo acquistano quelle registrate nel libretto dell'*Aida* – a. o.: Atto I, seconda scena: «[Sacerdotesse] Immenso Fthà, del mondo | Spirto fecondator, | noi t'invochiamo!» (Ghislanzoni 1879-90, 16). L'interesse è suscitato dalla ricorrenza intertestuale con materiali lirici di area operistica – già osservata al termine di *Simile a Giacobbe che lotta* (cf. commento al testo).

**144** Rosselli 2012, 93.

**145** Cf. commento a *Cullavo la tua disperazione*.

- [a proposito della *corporalità*] v. 12: «dalle narici semi aperte»; vv. 14-15 «la tua | crudele carcassa»; v. 15: «il tuo occhio da pescatore»; vv. 16-17: «saperti vicino vinceva ogni mia | passione»; v. 18: «saperti lontano prendeva il mio posto».
- [a proposito del *nutrimento*] vv. 11-12: «intra il masticare | fumo».
- [a proposito della *sterilità*] vv. 10-11: «il tuo, il mio, il nostro, amore proverbiale | divenuta secca colonna di troia»; v. 17: «la sterilità e l'obbrobrio».
- [a proposito della *sessualità*] v. 4: «la sua corsa alla sottana».

Alla convergenza ispirativa registrata, è da aggiungersi un'ulteriore significativo punto di contatto tra i due testi, costituito dal sintagma «giovinnotti massacratori» utilizzato da Rosselli tra i vv. 6-7. Questo risulta infatti un indicatore semantico rilevante, costituendosi come il probabile termine d'ispirazione per l'utilizzo, da parte di B., del lemma inconsueto (e, come si è detto, arcaizzante) «fecondatori». La sussistenza della connessione è avvalorata dall'identificazione del sintagma *rosselliano* come un punto di probabile interesse per lo stesso B. – che nella sola *Invettive e licenze* impiega tre volte il verbo *massacrare*<sup>146</sup> e dodici volte il sostantivo «tempo».<sup>147</sup> Dai *massacratori*, dunque, ai *fecondatori*, come proiezione grottesca atta a rendere conto, indirettamente, della condizione di dolore dell'altro da sé – oggetto dei due gruppi di agenti.

La seconda strofa, nuovamente composta da tre versi, porta a conclusione il periodo sintattico formalizzando una nuova specificazione a proposito della *sterilità*. Questa è dichiarata nel v. 4 nella modalità del discorso diretto («sei sterile»), ed è ribadita nei due versi successivi con una perifrasi in cui il poeta accosta, al frangente della «fanciullezza» (sinonimo figurato della *fertilità*), l'immagine tematicamente ossimorica della «primavera piena di morte», di derivazione montaliana.<sup>148</sup> L'accostamento è mediato dal termine biblico «alleanza», che assume una connotazione dissacrante e, ancora, ossimorica rispetto alla valenza positiva assunta nella narrazione veterotestamentaria. L'intento di risemantizzazione per dissacrazione dei termini biblici è identificabile anche nel v. 7, in apertura della strofa successiva, dove il «corpo santo»<sup>149</sup> appare *speso* «dietro le siepi» e, dunque, collocato allusivamente nel frangente dell'attività sessuale. Quest'ultima è nuovamente presentata come un atto che coinvolge un gruppo maschile – adesso identificato nei «ragazzi nutriti di pane» (di nuovo in riferimento alla simbologia cristiana) – e viene collocata in uno spazio aperto (segue nei vv. 11-12 la specificazione: «in un prato ti concedi | fra le ortiche»).

Tra i vv. 10-11 appare, spezzata dall'*enjambement*, una proposizione di stampo dichiarativo che interviene a connotare il discorso in maniera tragica. Assumendo un

<sup>146</sup> Cf. *Perpetravi silenzi*; *A Braibanti uscito di prigione*; *È notte nel cuore e il viaggio all'Inferno*.

<sup>147</sup> Cf. *Se penetravo il ragazzo ribelle*; *Già da te mi distacco, inquieto testimone*; *Quando mi alzo alzo lo sguardo*; *Se il Tempo non è più oscurato dalla tua luce*; *Monumentale bric-a-brac, mia parte*; *Dove la notte calza la mattina*; *Sicario che rintocchi i dolci baci*; *All'Ambra Jovinelli* (tre occorrenze); *M'è rimasto poco tempo*; *Tutto rifiuto. Niente ho visitato*.

<sup>148</sup> Una connessione tra la composizione di B. e *La primavera hitleriana*, a cui qui si fa riferimento, è già osservabile in *Spavi i sonni* e *le marchette, le stente lirette*, posizionata nella stessa terza sezione e ancora dedicata al rapporto con Rosselli – cf. commento al testo.

<sup>149</sup> A proposito della locuzione è offerto un approfondimento nel commento a *È il tuo corpo santo che m'illude* – a cui si rimanda.

tono assertivo, il poeta 'proclama' lo stato delle cose come totalmente drammatico, facendo nuovamente riferimento a una dimensione plurale. Nei sei versi successivi, divisi in due periodi sintattici (rispettivamente vv. 10-12 e vv. 12-15), quest'ultima è infatti declinata nei termini binari dell'opposizione *sé : altro da sé*. Alla persona altra, inquadrata nell'amplesso *sterile* e consumato all'aperto, il poeta *si* contrappone come «in cerca di parole», riprendendo così il tema affrontato nella poesia precedente di un suo (*vano*)<sup>150</sup> tentativo di composizione. Questo coincide con una «rievocazione», dunque con una poiesi verbale riferita a un tempo passato. Il «corpo» dell'altro da sé, su cui il testo si conclude, è un elemento da cui il poeta risulta separato, nel momento presente e nell'atto di scrittura. Nella sua tragica situazione di separazione, i plurimi amplessi con i *ragazzi fecondatori* appaiono così come un implicito termine di paragone: a un passato relazionale positivo (il poeta ritorna con la memoria a un metaforico «sole» del «corpo») si oppone nel presente un tempo orgiastico e bestiale.

**150** Cf. commento a *Il vento t'abbassò al rango d'una sgattera*.

Finché cadrà la parola odio nasconderai  
le spade insanguinate dal mio sangue  
birbante di te pazza cattiva che maledico,

di te spia senza tregua e così fuori  
del comune, della regola che vivi  
in un vuoto pneumatico di bassezza e di ricatto 5

e perseguiti tu diversa i diversi  
figlia del cielo ti perdono, o figlia della terra!

Sospira la mia mancanza e la gelosia  
ti fiacchi fino a stremarti di sillabe peste  
e botte e calci alle gatte credute spie  
della CIA mentre tutti sono zie (per te) 10

e la mia è un'invettiva sconclusionata,  
maledizione ingiallita su un pezzo di carta  
che doveva essere una lettera d'amore. 15

NA18 92 / IL71, IL91, TP 63

Documento: C3D86, C8D38

Datazione: 20 gennaio 1970

Dedica: >Ad A. R.< Ad A.

In C8D38 la specificazione di giorno e mese appare aggiunta in un secondo momento, con una penna di colore blu chiaro (a differenza del resto del testo, manoscritto a penna nera); la stessa viene utilizzata per aggiungere «nasconderai», di seguito a «odio», nel v. 1 (fenomeno riportato in apparato come variante). La cassatura e la riscrittura del titolo, così come l'intervento di sovrascrittura nel v. 2 e l'aggiunta delle parentesi nel v. 7, sono realizzati con una penna ancora diversa, di colore nero. La lezione presente in C3D86 è priva di varianti rispetto a NA18 e seguenti, e risulta dunque come una riscrittura [dat.] del testo, basata sulle correzioni apportate a mano in C8D38.

C8D38 1-3. parola odio nasconderai | le spade insanguinate dal mio sangue | birbante di | parola odio | le spade insanguinate dal mio tuo (*in interlinea*: «mio») sangue | >†< birbante di 4. così fuori | ] così poco fuori 6. un vuoto pneumatico ] in >stato< (*in interlinea*: «un vuoto») pneumatico 7. tu diversa ] tu (non) diversa 8. perdono, o figlia ] perdono, (*in interlinea*: «o») figlia 14. un pezzo di ] un >foglio< (*in interlinea*: «pezzo») di

Poesia di quindici versi ripartiti in cinque strofe secondo lo schema: 3 / 3 / 2 / 4 / 3.  
Scansione: 15 [10+5] 11 15 [10+5] - 11 12 16 [8+8] - 12 [6+6] 16 [9+7] - 14 [8+6] 13 [7+6] 13 [8+5] 14 [12+2] - 12 14 [8+6] 14 [6+8]. Il suo posizionamento a conclusione della sezione,

dedicata al rapporto con Amelia Rosselli, fornisce un'indicazione contestuale sull'identità dell'altro da sé a cui l'io scrivente si rivolge nei versi. A tale indicatore si aggiungono la registrazione della dedica in C8D38 (poi scartata in NA18) e la lettura di Paris, che commenta il v. 11 – integrandolo erroneamente in una citazione da *Dov'è la sterilità che t'accompagna* – fornendo un contesto memoriale: «Aveva visto come maltrattava i gatti quando la sua malattia l'avvicinava al ricovero» (Paris 2020, 146). Un altro riferimento utile per l'analisi del testo è offerto da Adele Cambria nel breve scritto testimoniale *I buoni consigli*, in cui si legge:

Che poi Dario fosse un omosessuale io allora<sup>151</sup> non lo sapevo chiaramente [...]; anzi, per un certo tempo credetti, (o credetti di credere?), che Dario e Amelia fossero amanti. Più tardi lui mi disse che nella sua vita si era innamorato, in realtà, soltanto di donne, citandomi Elsa Morante ed appunto Amelia, disse che quelli erano stati i suoi veri grandi amori, ma che non aveva mai potuto amarne nessuna. (Quanto ad Amelia, continuo ad essere persuasa che lei in quegli anni lo amasse).<sup>152</sup>

Il passaggio si focalizza su un punto chiave nella trattazione del rapporto interpersonale tra i due poeti – vale a dire: sulla sussistenza di un effettivo coinvolgimento sentimentale di ordine romantico. La speculazione conclusiva (che appare in linea con quanto tematizzato dallo stesso B. in più sedi poetiche)<sup>153</sup> appare infatti formulata non solo in senso astrattivo, ma come valutazione basata su un'effettiva testimonianza del poeta sul suo *aver amato*, senza 'successo', solo poche figure femminili, tra cui Rosselli. La dinamica appare così in linea con i versi conclusivi della poesia, che acquistano un valore emblematico rispetto a tutta la sezione. Ciò che si legge (che si è letto fino a questo punto) è un'«invettiva» che tradisce il senso di ciò che il loro rapporto *avrebbe dovuto* essere: un rapporto «d'amore».

Il primo periodo sintattico è esteso per le tre strofe iniziali e termina in coincidenza della loro conclusione. Il successivo, specularmente, occupa lo spazio delle due strofe rimanenti. Il testo risulta così diviso in due segmenti discorsivi asimmetrici. Il v. 1 presenta i termini entro cui si stabilisce la dialettica di relazione tra il soggetto scrivente e l'altro da sé femminile. Questa è connotata dal *cadere* della «parola odio»: perifrasi atta a definire un contesto di reciproca acredine e aggressività, entro cui avviene l'*insanguinamento* delle «spade» dell'una con il sangue dell'altro. La connessione tra il *cadere* dell'«odio» e delle *lame* è suggerita, oltre che dal comune inquadramento in una struttura espressiva metaforico-perifrastica, dalla lettura della lezione di C8D38, in cui l'aggiunta in un secondo momento del verbo «nasconderai» permette di rilevare l'originale intenzione enumerativa del poeta rispetto ai due elementi. Le «spade insanguinate dal mio sangue» (inquadrate in una figura etimologica) appaiono così come il frutto di un *cadere* reiterato dell'atteggiamento di livore – descritto

**151** Riferimento ai tardi anni Sessanta. In apertura dello scritto, l'autrice fornisce una contestualizzazione vaga in tal senso: «Doveva essere il 1967 o il '68, non se Dario avesse già pubblicato qualche poesia su Nuovi Argomenti» (A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 80).

**152** A. Cambria, *I buoni consigli* in AAC96 81.

**153** Cf. ad. es: *Se per i ricordi l'anima trasalisce; Perché non s'accende la mia carne.*

poi a partire dal v. 3, in cui il poeta dichiara la sua azione di *maledizione*. Questa è osservabile nel verso stesso, in cui al pronome di seconda persona appaiono associati, in endiadi, i due aggettivi «pazza» e «cattiva» in senso denigratorio. A questi si contrappone il «birbante» iniziale – separato tramite *enjambement* dal sostantivo «sangue» – che viene similmente utilizzato in maniera auto-dispregiativa, formalizzando tuttavia un'invettiva meno carica dal punto di vista infamatorio. Il grado dell'aggettivo appare infatti minore, in questo senso, rispetto a quelli impiegati nella *maledizione*, che prosegue nel v. 4 con la ripetizione della formula «di te» a cui segue, nuovamente, una duplice connotazione. È così determinata un'associazione tra il lemma «spia» e il precedente «pazza» – impiegati entrambi in senso descrittivo-invettivale. Il tema dello *spionaggio* acquista tuttavia una centralità diversa all'interno del testo, incontrando una ripetizione nei vv. 10-11. Laddove in questi ultimi viene associato a un atteggiamento proiettivo-paranoico di Rosselli, nel v. 4 il tema è impiegato in riferimento alla minaccia di una *denuncia* da parte di lei (questione tematizzata a più riprese nel corso della sezione).<sup>154</sup>

Ancora nel v. 4, lo scarto dell'avverbio «poco» nel passaggio da C8D38 a C3D86 e seguenti risponde nuovamente a una ragione invettivale. Così facendo, il poeta elimina infatti dalla formula una possibile attenuazione – determinandola, in ultima battuta, come un'ulteriore espressione insultante. Contribuisce, a questo scopo, la separazione tramite *enjambement* del sintagma «dal comune», dislocato in apertura del verso successivo, che porta il «così fuori» ad assumere una sfumatura insultante – di ordine semantico colloquiale e ancora afferente al tema della *pazzia*. Quest'ultima è equiparata, nel v. 5, a una «regola», dunque a un sistema *di vita* («che vivi») esperito in senso normativo. Come già nel testo precedente, si osserva un intento di risemantizzazione ossimorica del lessico appartenente alla tradizione cattolica: la «regola» è infatti *vissuta* dall'altro da sé nella «bassezza» e nel «ricatto» (posizionati in una nuova diade enumerativa). Tali elementi fondano un contesto esperienziale paragonato, metaforicamente, a un «vuoto pneumatico» – espressione formulata a seguito della cassatura dell'originale «stato pneumatico» in virtù di una ragione, ancora, di aumento della tensione invettivale. Questa è identificabile anche nell'intervento testuale registrato nel v. 7, e appare dunque come una ragione di approccio generale al testo che risulta, nella sua forma definitiva, maggiormente orientato come *invettiva*. Come si osserva, infatti, in tutti e tre i casi citati il grado di intensità espressiva risulta aumentato in tal senso:

- v. 4: «così poco fuori» < «così fuori»
- v. 6: «stato pneumatico» < «vuoto pneumatico»
- v. 7: «tu (non) diversa» < «tu diversa»

Il caso del v. 7, in particolare, appare come un punto di interesse. Con l'eliminazione della negazione già iscritta tra parentesi, il poeta posiziona l'altro da sé femminile nel contesto della *diversità* – lo stesso che, come dichiarato a più riprese nella raccolta, connota la sua esperienza identitaria. Il posizionamento assume tuttavia un senso di biasimo: alla luce del suo essere «diversa», l'azione di *persecuzione* dei «diversi» (tra

**154** Cf. *Monumentale bric-a-brac, mia parte; Ad A. R; Donna conforme e vicaria del male*.

cui lo stesso B. si colloca implicitamente) risulta ancora più grave. Assumendo una sfumatura ironica, tuttavia, il poeta esprime un «perdono» nei confronti di tale atteggiamento e definisce Rosselli – tramite una nuova associazione duale – «figlia del cielo» e «figlia della terra». Il verso appare come una ripresa dissacrante del celebre passo di Mt, 11, 25: «Ti benedico, o Padre, Signore del cielo e della terra». L'intento di inversione denigratoria, che determina la sostituzione della figura patriarcale con quella della «figlia», è inoltre già suggerito dalla presenza nel v. 3 del corrispondente verbale negativo del *benedire* evangelico («[ti] maledico»), e del verbo «perdono» – ugualmente afferente alla sfera semantica cristiana.

In apertura del v. 10, l'espressione «sospira la mia mancanza» offre un ulteriore punto di interesse critico. Il verbo risulta infatti una tessera lessicale particolarmente connotata in senso letterario e culturale. L'archetipo di riferimento per B. è identificabile nel testo di *Tanto gentile e tanto onesta pare* – a cui B. pare riferirsi già in *Perché non s'accende la mia carne* e *Dove la notte calza la mattina*.<sup>155</sup> Il verbo, localizzato nel sonetto in *positio* conclusiva, appare infatti coniugato in maniera identica: «che va dicendo a l'anima: sospira».<sup>156</sup> In senso allargato, il lemma costituisce un punto focale della versificazione dantesca nella *Vita Nova*,<sup>157</sup> dove si registrano quindici occorrenze in dodici diversi componimenti.<sup>158</sup> La centralità dell'elemento del *sospiro* nell'opera di Dante risulta, inoltre, uno snodo fondante nel canone poetico italiano, assumendo un valore paradigmatico rispetto alle opere di poeti tra cui quelli della linea post-petrarchesca di Leopardi, D'Annunzio e Gozzano,<sup>159</sup> a cui B. guarda come

**155** Cf. commenti ai testi.

**156** D. Alighieri, *Vita Nova* in Alighieri 2011, 976.

**157** In relazione al tema, si segnalano (ad es.) l'approfondimento offerto in: Levy 1974, 53-62.

**158** Cf. D. Alighieri, *Cavalcando l'altrier per un cammino* in Alighieri 2011, 848: «e sospirando pensoso venia,»; D. Alighieri, *Negli occhi porta la mia donna Amore*, in Alighieri 2011, 922: «e d'ogni suo difetto allor sospira,»; D. Alighieri, *Donna pietosa, e di novella etate*, in Alighieri 2011, 948: «che sospirando dicea nel pensiero,»; D. Alighieri, *Vede perfettamente ogni salute* in Alighieri 2011, 980: «che non sospiri in dolcezza d'amore»; D. Alighieri, *Si lungiamente m'ha tenuto Amore* in Alighieri 2011, 984: «che fa li miei sospiri gir parlando,»; D. Alighieri, *Gli occhi dolenti per pietà del core* in Alighieri 2011, 1002: «di sospirare e di morir di pianto,»; Alighieri 2011: «Dannomi angoscia li sospiri forte»; Alighieri 2011, 1004: «Pianger di doglia e sospirar d'angoscia»; D. Alighieri, *Venite a 'ntender li sospiri miei* in Alighieri 2011, 1008; D. Alighieri, *Quante volte, lasso, mi rimembra* in Alighieri 2011, 1012: «E' si raccoglie nelli miei sospiri»; D. Alighieri, *Era venuta nella mente mia* in Alighieri 2011, 1018: «e dicea a' sospiri: "Andate fore!"»; D. Alighieri, *L'amaro lagrimar che voi faceste*, in Alighieri 2011, 1034: «Così dice 'l meo core, e poi sospira»; D. Alighieri, *Lasso, per forza di molti sospiri*, in Alighieri 2011, 1046; Alighieri 2011: «Questi pensieri, e li sospir' ch'io gitto,»; D. Alighieri, *Deh, peregrini, che pensosi andate* in Alighieri 2011, 1052: «certo lo cor d'i sospiri mi dice»; D. Alighieri, *Oltre la sfera che più larga gira* in Alighieri 2011, 1058: «passa 'l sospiro ch' esce del mio core:».

**159** Nel *Canzoniere*, la centralità dell'elemento del *sospiro*, declinato in forma sostantivale e verbale, comporta una proliferazione delle occorrenze che risultano superare le centoventi unità. Lo stesso si osserva a proposito dell'opera dannunziana: consultando i dati IntraText (basati, come già riportato, su un corpus comprensivo di sole quindici opere pubblicate tra il 1886 e il 1914) le occorrenze superano la soglia delle duecento. Relativamente a Leopardi, si segnala una consistente attestata nei *Canti* (in venti occorrenze) dove cui, inoltre, per il testo della *Palinodia* viene inserita un'epigrafe petrarchesca dedicata proprio al tema del *sospiro*: «Il sempre sospirar nulla rileva» (tratta da F. Petrarca, *Mai non vo' più cantare com'io solea* in Petrarca 2008, 178;



orizzonte diacronico intertestuale di riferimento nella formazione della sua concezione poetica ed estetica.<sup>160</sup> Alla rete intertestuale si aggiunge, inoltre, la mediazione poetica pasoliniana che inquadra il tema del *sospiro* già nella prima fase di produzione, con *Suspir di me mari ta na rosa* (*Sospiro di mia madre su una rosa*) che appare in *Poesie a Casarsa* nel 1942.<sup>161</sup> Oltre alle occorrenze in testi appartenenti a fasi successive, è interessante notare come il lemma *sospiro* fornisca, ancora all'altezza della prima metà degli anni Quaranta, il titolo per un altro componimento – per l'appunto, *Suspir* (Pasolini 2009, 210) – escluso sia da *Poesie a Casarsa* sia, dodici anni dopo, dall'antologizzazione in *La meglio gioventù*, è pubblicato per la prima volta in *Poesie dimenticate* nel 1965 per la Società Filologica Friulana.<sup>162</sup> Il nesso di convergenza tra la ripresa del termine operata da Pasolini e da B. è tuttavia identificabile nel testo di *Sì, certo, era un Dio... e altri meno pazzi* (da *La religione del mio tempo*), dove l'aggettivo «sospirate» appare associato al sostantivo «lire», anticipando così l'espressione «stente lirette» impiegata nel v. 1 di *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*<sup>163</sup> – che, pure, appare pubblicata per la prima volta nella stessa silloge di *Finché cadrà la parola odio nasconderai*, in NA18.

Di seguito al verbo, nel v. 9 il poeta enumera due elementi afferenti al proprio stato emotivo: la «mancanza» (connotata come *propria* dall'aggettivo possessivo) e la «gelosia». Questi costituiscono i poli della dialettica di relazione stabilita nel presente con l'altro da sé. Prosegue così la sua *maledizione* (cf. v. 3), augurando a esso uno *sfinimento* dettato dalle «sillabe peste» e, nel verso successivo, dalle «botte». Il dato verbale e quello corporale appaiono così accomunati in un unico frangente descrittivo-enumerativo – in cui pure trova posto, nei vv. 11-12, la specificazione relativa agli oggetti stessi botte: le «gatte», materia di un delirio proiettivo. Come già nei vv. 3-4, il termine dello *spionaggio* è infatti connesso al tema della *pazzia*. Il sostantivo «spie», tuttavia, viene posizionato a formare una rima con «zie», coincidenza fonica che determina un nesso ossimorico:

- v. 11: [grado negativo] «spie» - prodotti del delirio soggettivo
- v. 12: [grado positivo] «zie» - realtà effettiva offuscata dal delirio

consultata in Leopardi 1993, 255). In linea con un impianto compositivo teso alla riduzione della pressione lirico-linguistica nella sede poetica, ne *I colloqui* di Gozzano il termine appare invece attestarsi in misura minore, in quattro occorrenze (cf. G. Gozzano, *L'amica di Nonna speranza* in Gozzano 1917, 91: «sospira ognor»; G. Gozzano, *In casa del sopravvissuto* in Gozzano 1917, 145: «sospira un po'... Ravviva dalla brace»; Gozzano 1917, 146: «"Mah!..." – "Che sospiri amari! Che rammenti?"»; G. Gozzano, *I colloqui* in Gozzano 1917, 155: «che sospirava al raggio delle stelle»). Su questa stessa linea compositiva si colloca l'approccio di B. all'impiego del termine, che appare utilizzato in sole altre due sedi in *Invettive e licenze*: *Se penetravo il ragazzo ribelle e È il tuo corpo santo che m'illude*.

**160** Il tema è affrontato e approfondito (a. o.) nei commenti ad *Ascoltavo la morte nel mio sogno* e *Donna conforme e vicaria del male*, a cui si rimanda per approfondimento.

**161** La raccolta è pubblicata a Bologna nel 1942 per i tipi della Libreria Antiquaria Mario Landi, e confluisce poi in *La meglio gioventù* (Pasolini 2009, 89).

**162** La sezione di testi è consultabile oggi nelle *Appendici a La meglio gioventù* in Pasolini 2009, 198-243.

**163** Cf. commento a *Spiavi i sonni e le marchette, le stente lirette*.

La strofa successiva, aperta dalla congiunzione coordinante, interrompe l'orientamento enumerativo del discorso, che assume una prospettiva valutativa metatestuale: la poesia stessa è definita nei termini di una «invettiva sconclusionata». All'espressione, già di per sé rivelatrice della direzione aggressiva attribuita dal poeta al suo stesso testo, è associata un'ulteriore specificazione presentativa nel v. 14. Qui viene metaforicamente definito come una «maledizione ingiallita»: nesso che esprime un nuovo riferimento all'azione del *maledire* introdotta nel v. 3, e formalizza una sineddoche associando il colore del «pezzo di carta» al contenuto sovrascritto. Il dispositivo retorico è utilizzato da B. per instaurare un parallelismo con la circostanza descritta nell'ultimo verso, a cui il fenomeno dell'*ingiallimento* risulta correlato. Il parallelo tra il «pezzo di carta» e la «lettera d'amore» (posizionati entrambi a concludere gli ultimi due versi) è infatti stabilito sulla base di ciò «che doveva essere» – dunque: sulla degradazione di un'aspettativa di felicità che assume, nel momento presente, i caratteri di un contrasto irrisolto.