

Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macorì (Sapienza), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato	7
Introduzione	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
<i>Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth	201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine 243
Emiliano Zanelli – Università di Ginevra

Il contagio della memoria 265

Mondi possibili e mostri autofinzionali in Cronorifugio di Georgi Gospodinov
Luca Diani – Università dell'Aquila

Saggi

La non-fiction metabiografica 287

Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre

Teoria e pratica della traduzione

Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza 309

Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)

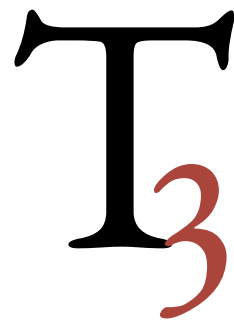
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

Reprints

Lachmann traduttore di Petrarca 335

Su una lettura giovanile dei *Rerum vulgarium fragmenta*

*Karl Lachmann a cura di Alessia Serluca - Università di Trento) traduzione di
Giorgia Voi*



Teoria e pratica
della traduzione

RISONANZE BATAILLIANE NEGLI ESORDI DI DARIO BELLEZZA PROSPETTIVE SULLE TRADUZIONI DI *SIMONA* (1969) E *MADAME EDWARDA* (1972)

STEFANO BOTTERO – *Università Ca' Foscari*

L'articolo propone uno studio delle traduzioni italiane di *Historie de l'œil* e *Madame Edwarda* di Georges Bataille realizzate da Dario Bellezza nel 1969 e nel 1972, e la loro messa in rapporto alle pubblicazioni d'esordio di quest'ultimo – risalenti allo stesso periodo. L'opera di Bataille costituisce infatti, per il 'primo' Bellezza, un termine di raffronto fondamentale nella costituzione della sua poetica e della sua estetica. Nell'ambito dell'analisi testuale, adottando un approccio ermeneutico parimenti filologico e comparativo, tale assunto viene confermato dalla rilevazione di numerosi punti di contatto interdiscorsivo e intertestuale tra i testi dei due autori. Con particolare riferimento al primo romanzo (*L'innocenza*, 1970) e alla prima raccolta poetica (*Invettive e licenze*, 1971) di Bellezza, e ai due volumi da lui tradotti, lo scopo dell'articolo è offrire una ricognizione su tali momenti di relazione, e metterne in luce l'importanza.

The essay proposes a comparative study focused on the Italian translations of *Historie de l'œil* and *Madame Edwarda* by Georges Bataille, made by Dario Bellezza in 1969 and 1972, and his debut works – which date back to the same period. Bataille's literary work represents a crucial point of reference in the formation of Bellezza's poetics and aesthetics. By adopting a hermeneutic approach that is both philological and comparative, this analysis confirms the assumption through the identification of numerous interdiscursive and intertextual points of contact between the texts of the two authors. Focusing on Bellezza's first novel (*L'innocenza*, 1970), his first poetry collection (*Invettive e licenze*, 1971), and the two volumes he translated, the article aims to explore these connections and highlight their significance.

I INTRODUZIONE

Nel riassumere i tratti fondamentali del profilo d'esordio di Dario Bellezza, emerge con chiarezza come esso venga attraversato da una tensione che, all'inizio degli anni Settanta, interessa diversi tra i nuovi protagonisti del campo poetico. Come sottolineato da Enrico Testa, Bellezza fa infatti parte della generazione di «giovani» che pone in atto, nel decennio, un vero e proprio rinnovamento dei processi di rapporto al dato dell'Io nell'ambito della composizione testuale. Per questi poeti, la «questione del soggetto» è quella di un'«entità in bilico tra consistenza e dispersione».¹ Nello specifico del caso letterario di Bellezza, la problematizzazione del concetto di Io, dell'identità sessuale e della fisicità (soggettiva e relazionale) è già rilevata, ad esempio, da Alfonso Berardinelli nel 1975. Tale indicazione è inserita dal critico in una riflessione dedicata al primo anno del decennio dei Settanta, in cui specifica che

Il processo di ristrutturazione e di rilancio del variegato fronte delle autonomie culturali secondo una ritrovata ideologia dello sviluppo

¹ ENRICO TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, p. XIV.

lineare e polimorfico della società è ripreso in forme e con sintomi inequivocabili dal 1971.²

In questo orizzonte, il nome di Bellezza viene accostato da Berardinelli a quelli di Eugenio Montale e Nanni Balestrini, nel merito di una considerazione sulle proposte testuali più significative rispetto alla nuova configurazione del rapporto con l'Io. Si tratta di un fatto notevole, considerato che Bellezza, nel 1971, ha ventisette anni. Fino a quel momento ha pubblicato una sola raccolta di poesie (*Invettive e licenze*, per Garzanti, nel 1971) e un breve romanzo (*L'innocenza*, per De Donato, nel 1970). A questi si aggiungono una serie di sillogi poetiche e di frammenti di prosa su «Nuovi Argomenti» (a partire dal n. 10 del 1968) e su altri periodici letterari (come «Carte segrete» e «Paragone») che determinano, di fatto, il suo esordio vero e proprio.

Lo scarto tra la giovane età, la brevità del cammino letterario e il grande riconoscimento critico di cui gode Bellezza all'inizio degli anni Settanta è ancora più evidente se si considera che l'edizione di *Invettive e licenze* è accompagnata da un'altisonante presentazione pasoliniana: qui il giovane viene indicato come «il miglior poeta della nuova generazione».³ Già nel dicembre del 1969, in un intervento della rubrica *Il caos*, Pasolini aveva d'altronde dichiarato che uno degli unici nuovi «scrittori di versi "scoperti"» da lui negli ultimi «dieci anni» fosse proprio Dario Bellezza (l'altra: Amelia Rosselli).⁴

Tale contesto di riconoscimento critico nella prima fase della sua produzione è motivato in larga parte dalla «estrema coerenza»⁵ estetica e stilistica presente in essa (oltre che dalla peculiarità linguistico-espressiva). La cospicua attenzione da lui riservata in sede compositiva alla trattazione della soggettività (fatto che viene rilevato sia da critici del decennio, come Berardinelli, sia d'oggi, come Testa) costituisce presto un punto di interesse critico. È infatti nella specificità dello spazio soggettivo che Bellezza identifica l'intersezione delle coordinate estetiche fondanti la propria operazione creativa. In quello che Guido Mazzoni definisce come «il verso più famoso»⁶ di *Invettive e licenze*, il poeta dichiara infatti: «Il mare di soggettività sto perlustrando».⁷ A lui, così,

² ALFONSO BERARDINELLI, *Effetti di deriva* in ID., FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici 1975, p. 51.

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Presentazione (Risvolto di copertina)* in DARIO BELLEZZA, *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti 1971.

⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Undici poesie* ID., *I dialoghi*, a cura di GIOVANNI FALASCHI, Roma, Editori Riuniti 1992, p. 736.

⁵ ENRICO GHIDETTI e GIORGIO LUTI (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 1997, p. 59.

⁶ GUIDO MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana* in «Ticentre», 8 (2017), p. 6.

⁷ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 103.

[...] non interessano né la tradizione, né la totalità. Per dirla con una formula che pochi anni dopo sarebbe diventata di uso comune presso il movimento femminista, Bellezza parte da se stesso.⁸

In breve tempo, la sua opera (che localizza il fulcro compositivo nella descrizione dei processi e dei contesti della soggettività – identitaria, corporale e prospettica) si pone dunque al centro del dibattito sulla ‘nuova’ poesia degli anni Settanta.

Nell’ambito dell’analisi della sua produzione d’esordio, inoltre, grande interesse è riservato dai critici al carattere ideologico-declaratorio presente in essa – data la centralità della trattazione della propria identità omosessuale. A questo proposito, la prima produzione di Bellezza reitera infatti l’unione tra una tensione verbale mimetica del parlato (con forti tinte scurrili) e l’inquadramento narrativo ed estetico di situazioni relazionali (sessualizzate e non) tra persone di genere maschile. Nel contesto degli anni Settanta, questa scelta artistica è carica di un valore ideologico e politico⁹ – in linea con la lezione pasoliniana, che costituisce per il giovane un importante riferimento.¹⁰

Nell’ambito specifico dello studio della sua poetica, la disponibilità a una tematizzazione non sublimata di orizzonti come quello erotico-omosessuale viene quindi generalmente ricondotta a prospettive di genere morale. Adottando una chiave di lettura più strettamente critica, nella considerazione dei fenomeni descritti fino a questo punto emerge, tuttavia, un dato interessante a proposito del rapporto con un’altra figura del canone letterario contemporaneo: quella di Georges Bataille.

Il nome di quest’ultimo è legato a quello di Bellezza fino dai primi momenti della sua attività letteraria. Nello stesso anno in cui Pasolini lo presenta nell’articolo su *Il caos* (che precede di due anni l’introduzione di *Invettive e licenze*) esce infatti per i tipi dell’Editrice L’Airone la prima traduzione italiana del romanzo batailliano *Histoire de l’oeil*, a cura di Bellezza. Nell’ambito dell’analisi sui rapporti tra i due autori, il fatto acquista una forte rilevanza, perché costituisce la prima indicazione di uno studio attivo, da parte del gio-

⁸ G. MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana*, cit. p. 6.

⁹ A fronte di una partecipazione attiva di Bellezza nel contesto omosessuale militante degli anni Settanta (sia in sede pubblicistica, sia critica), la sua figura resta, in definitiva, marginale in tale frangente. La sua posizione non è infatti quella di un intellettuale integrato al discorso ideologico e politico promosso dagli attivisti omosessuali a lui prossimi. Nella sua prospettiva identitaria, la radice poetica è infatti preminente rispetto a quella di genere e di orientamento sessuale. Dichiarò, a questo proposito: «so di non essere un poeta omosessuale. Al limite sarei un omosessuale poeta» (DARIO BELLEZZA in MAURIZIO GREGORINI, *Il male di Dario Bellezza*, Viterbo, Nuovi Equilibri 2006, p. 57). Lo stesso scollamento emerge analizzando le testimonianze offerte dalla controparte militante. In un’intervista del 1982, ad esempio, Mario Mieli: «Neanche Bellezza secondo me riusciva a dire che è gay...» [intervistatore] «Sì, l’ha detto...» [M. M.] «Sì lo dice, però Bellezza è una persona molto colpevolizzata [...] Cioè ci vogliono delle persone che sappiano comportarsi, delle persone che siano un esempio di vitalità e dignità e che al tempo stesso dicano io lo prendo in culo, cosa c’è? È una delle cose più belle della vita» (MARIO MIELI, *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti 1972-1983*, a cura di PAOLA MIELI e MASSIMO PREARO, Venezia, Marsilio 2019, p. 319).

¹⁰ A proposito delle questioni di aderenza e separazione dal modello pasoliniano, si rimanda a STEFANO BOTTERO, «La mia rovina, il suo sfacelo»: crisi e sublimazione pasoliniana nell’opera di Dario Bellezza in «L’Ulisse», 1, speciale (2024), pp. 155-161.

vane poeta, dell'opera letteraria di Bataille. È infatti possibile identificare dei significativi punti di contatto tra i due, sulla base di un'afferenza di stampo 'formativo' da parte di Bellezza – che, come si è detto, presenta già nella prima fase della sua produzione una poetica e un'estetica estremamente coerenti.

Alla luce di quanto detto (in riassunto) a proposito della centralità del processo di individuazione soggettiva, per Bellezza, nell'atto compositivo, e delle declinazioni di quest'ultimo in senso corporale e identitario-sessuale, il rapporto con un autore come Bataille appare estremamente rilevante. Nell'analisi comparativa che si propone di seguito, si intende approfondire questa asserzione tramite un'analisi rivolta allo specifico testuale de *L'innocenza*, di *Invettive e licenze* e dei materiali precedentemente pubblicati in rivista dal poeta.

2 PRIMA RICOGNIZIONE: *HISTOIRE DE L'OEIL*

Un primo punto d'interesse a proposito del rapporto tra Bellezza (traduttore) e Bataille (tradotto) è offerto dalla prefazione di Alberto Moravia che accompagna l'edizione dell'*Histoire de l'oeil* – intitolata in italiano *Simona*.¹¹ Il discorso è aperto in questi termini:

L'erotismo sembra essere una forma di conoscenza che nel momento stesso che scopre la realtà, la distrugge. In altri termini si può conoscere il reale per mezzo dell'erotismo; ma al prezzo della distruzione completa e irreparabile del reale medesimo. In questo senso l'esperienza erotica si apparenta a quella mistica: ambedue sono senza ritorni, i ponti sono bruciati, il mondo reale è perduto per sempre.¹²

La questione della scoperta 'distruttiva' della realtà da parte dell'Io costituisce un punto centrale del romanzo. In questo si osserva infatti un progressivo allargamento delle prospettive agentive del soggetto scrivente (narratore e protagonista della vicenda) che culminano nella proiezione dei futuri movimenti esperienziali in un orizzonte, infine, vastissimo e transoceanico. In conclusione, si legge: «Il quarto giorno l'inglese comprò uno yacht a Gibilterra». ¹³ L'arco narrativo è così intrecciato a un graduale slargamento delle coordinate di rapporto tra l'Io e l'orizzonte empirico-razionale, che viene progressivamente trasceso in concomitanza dell'acuirsi della tensione erotica e sanguinaria. Come sottolinea Moravia, in altre parole, il processo di distorsione dei nessi di abitazione razionale della realtà sociale viene posto in atto dall'autore in concomitanza del suo addentrarsi nella pratica erotica.

L'osservazione di questo aspetto permette di rilevare un primo punto di contatto con la scrittura bellezziana – a proposto, in particolare, del romanzo

¹¹ Il titolo italiano viene impiegato di seguito in specifico riferimento all'edizione del 1969 – dunque: al testo nella sua versione tradotta.

¹² ALBERTO MORAVIA, *Introduzione* in GEORGES BATAILLE, *Histoire de l'oeil*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, trad. it. DARIO BELLEZZA, *Simona*, Roma, L'Airone Editrice 1969, p. 8.

¹³ G. BATAILLE, *Simona*, cit., p. 125.

L'innocenza, dove viene adottata la medesima soluzione costruttivo-diegetica. Al pari dell'io narrante di *Simona*, il protagonista (che costituisce un *alter ego* di Bellezza come, tra gli altri,¹⁴ lui stesso specifica in un intervento del 1989 in cui definisce il romanzo: «una metafora della sua [propria] diversità»)¹⁵ esperisce una progressiva compromissione dei rapporti con il reale. Rapporti che, alla fine, risulteranno minati del tutto. Tale progressione è orientata dalla scoperta e dalle manifestazioni della propria dimensione identitaria (omo)sessuale, che si declina in situazioni grottesche e dalle tinte angosciose.

Relativamente a questi aspetti diegetici ed estetici, la radice batailliana funge da basso continuo sottotestuale. Ciò avviene, anche quando la declinazione bellezziana muove in una direzione opposta a quella dell'antecedente. Laddove *Simona* si conclude, come si è detto, con un allargamento esponenziale della prospettiva (parimenti esistenziale e spaziale), *L'innocenza* termina infatti in un contesto di reclusione (identicamente scandito sui due piani, congiunti dalla simbologia manicomiale). A seguito del ritrovamento delle «amatissime zie»¹⁶ – la cui assenza determina, all'inizio del romanzo, la messa in moto della diegesi – il protagonista esprime la seguente considerazione:

Anche se pazze, meglio che niente, le aveva ritrovate. E dunque doveva rimanere lì, in quel manicomio a vegliarle? [...] Altrimenti, andando via di lì, avrebbe dovuto rinunciare all'idea che si era fatto di sé; che, cioè, tutti i mali, per lui, venissero dalla sua fantasia malata. E ammettere a sé stesso che le tre zie non erano che una invenzione necessaria, carceraria, per continuare a illudere la sua vita. Meglio entrare nel manicomio da sano che da matto. Meglio rimanere lì.¹⁷

La convergenza tra le coordinate compositive di *Simona* e *L'innocenza*, così rilevata, poggia peraltro su un più generale orizzonte di coincidenze formali ed estetiche. A proposito del passaggio citato, basti osservare ad esempio come lo spazio del manicomio e il dato della follia siano già centrali nel testo di Bataille – nello specifico: a proposito del personaggio di Marcella, che esperisce la condizione di «infelice prigioniera»¹⁸ in una «casa di cura»,¹⁹ prima di suicidarsi a causa della fragilità psichica.

Osservando questo contesto di risonanze, come si è detto, è possibile identificare una diversa funzionalizzazione della medesima radice prospettico-filosofica. Nel romanzo batailliano, come posto in luce da Moravia, la compromissione del rapporto razionale con il reale – determinata dall'effetto distruttivo della pratica erotica – conduce il protagonista alla moltiplicazione infini-

¹⁴ Primo tra tutti a rilevare la questione è Moravia, nella prefazione stessa del volume – in: DARIO BELLEZZA, *L'innocenza*, Roma, De Donato 1970, pp. 7-11.

¹⁵ DARIO BELLEZZA, *Bellezza Dario* in FELICE PIEMONTESE, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo 1989, p. 47.

¹⁶ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 13.

¹⁷ Ivi, p. 106.

¹⁸ G. BATAILLE, *Simona*, cit., p. 62.

¹⁹ Ivi, p. 61.

ta delle manifestazioni della propria sessualità (e della propria violenza); al contrario, ne *L'innocenza* tale progressione porta al restringimento degli spazi e delle occasioni disponibili. A fronte di una cospicua ripresa da parte di Bellezza del paradigma narrativo e filosofico tracciato da Bataille, quindi, questo viene riorientato: si passa dall'apertura alla chiusura.

L'osservazione di tale aspetto è utile per sottolineare un dato preliminare: l'attraversamento da parte di Bellezza dell'autore francese muove in due direzioni. La prima è relativa all'eredità delle coordinate figurative, e ai modi di rappresentazione della pratica erotica (particolarmente triviali e aderenti al modello batailliano, inoltre, in sede poetica); la seconda, alla rielaborazione delle stesse, in direzione di un più elevato grado di negatività esistenziale.

A proposito di quest'ultimo aspetto, si identifica un punto di rilievo nella comparazione di due passaggi narrativi accomunati dall'impiego del sostantivo «incubo» – che costituisce una tessera lessicale rilevata dalla rarità delle occorrenze in entrambi i testi.²⁰ Nel primo frammento, batailliano, si legge:

Quel giorno, nella tempesta senza pioggia, attraverso l'oscurità ostile, dovemmo fuggire dal castello [...]. Mi tenevo a malapena in piedi, come disperando di vedere la fine di questa corsa ininterrotta nell'impossibile. Il tempo in cui avevamo lasciato il mondo reale, abitato da persone vestite, era così lontano che sembrava fuori portata. Questa allucinazione personale si sviluppava con la stessa assenza di limiti dell'incubo globale della società umana con terra, atmosfera e cielo.²¹

Nel contesto esperienziale di una fuga, condivisa con un altro da sé (il personaggio di Simona), l'Io narrante scandaglia il proprio distanziamento dal «mondo reale». Assecondando lo slancio vitalistico-erotico, egli constata la dilatazione del contesto allucinatorio fino a un assoluto geografico: la trasfigurazione esistenziale interessa «terra, atmosfera e cielo». Laddove il termine «incubo» è impiegato da Bataille per descrivere il contesto sociale (razionale), in Bellezza accade l'opposto: l'«incubo» è lo spazio in cui l'Io, solo, accede.

Non all'indietro, nel tempo fuggito via inesorabile e non in avanti, nel peccato funesto contro la speranza. Nell'incubo del tempo destinato a rimanere fuori di tutto, forse anche di sé: come fosse un escluso! Senza più [...] avere qualcuno a cui telefonare, per avvisarlo che non si preoccupasse, che il ritardo era giustificato, no? che cominciassero pure tutti, madre padre, fratello, a cenare, proprio come aveva sentito dire amorosamente da un suo quasi coetaneo, nel tempo delle perdizioni per pochi spiccioli, delle deflorazioni intriganti.²²

²⁰ Il lemma assume in *Simona* lo statuto di *hapax*, e presenta due sole occorrenze in *L'innocenza*. In originale, il sostantivo di riferimento è: «cauchemar» (GEORGES BATAILLE, *Oeuvres Complètes*, vol. 1, *Premiers Écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard 1970, p. 33).

²¹ G. BATAILLE, *Simona*, cit., pp. 62-64.

²² D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 63.

Oltre all'osservazione della coincidenza dell'impiego, in entrambi i passaggi, del lemma «tempo» e del riferimento al fuggire,²³ il confronto mostra una diversa elaborazione del medesimo frangente esistenziale. Il tragitto che allontana l'Io dall'ordine costituito della relazionalità sociale (innescato dalla scoperta sessuale) non comporta tuttavia in Bellezza alcuno sconfinamento vitalistico: determina in lui, invece, un senso di esclusione e di solitudine.

Nella sede batailliana, inoltre, la «corsa ininterrotta nell'impossibile» è connotata da un impeto di rivoluzione esistenziale, che viene trasposto da Bellezza in un contesto di disperazione. Nell'incipit de *L'innocenza* si legge: «Eccolo finalmente arrivato a casa, Nino. Dopo una di quelle corse a perdersi, che lacerano i polmoni e ingrossano i muscoli fino a farli dolorare».²⁴ Laddove la destinazione della prima corsa è uno spazio allargato, la seconda conduce a un luogo architettonicamente concluso – e spogliato di valenza positiva. La dimora verso cui corre il soggetto protagonista, in cerca di ristoro, è infatti vuota, abbandonata. Ancora, tale figurazione si oppone specularmente²⁵ a un altro passaggio del romanzo francese – nel cui segmento iniziale già si legge: «Dí corsa, di notte, rientrai a casa: avido di rinnovate masturbazioni».²⁶

È quindi possibile notare come l'orizzonte di coincidenze tra i due testi sia esteso. Un ulteriore esempio in questo senso è dettato da un comune particolare figurativo – osservabile, in entrambi i romanzi, a proposito della prima descrizione di un'alterità corporale. Sia in *Simona* che ne *L'innocenza*, il primo altro da sé incontrato nella diegesi è descritto in stato di accovacciamento. Mentre nel caso di Bataille si tratta di una persona femminile, con cui l'incontro avviene in un momento relazionale di natura erotica,²⁷ in Bellezza l'altro è maschile, e il suo incontro rimarca il senso di smarrimento e separazione del protagonista.

In quest'ultimo passaggio, a fronte della specificazione: «Solo a questo ragazzetto avrebbe potuto chiedere qualche informazione»²⁸ (che evidenzia la solitudine del protagonista), Bellezza attribuisce al proprio *alter ego* soggettivo un carattere di afasia. Il protagonista non è più in grado di comunicare con l'altro: «Ora non era più capace di rispondere».²⁹ La possibilità di un orizzonte relazionale positivo è totalmente smarrita – in totale contraddizione con Bataille, che apre il testo proprio sulla relazione.

La traduzione dell'*Histoire de l'oeil* risulta dunque un passaggio importante per la formazione del giovane Bellezza, nello specifico delle prospettive sulla presa di coscienza identitario-sessuale. Al contrario di quanto accade per

²³ Poco prima, inoltre, si legge: «Non fuga, ma partenza! Fuga? Come mai gli era venuta in mente questa parola? Era stata veramente una fuga? O era stato espulso? Mandato via per chissà quali infrazioni al severo regolamento o per orribili peccati di cui si era macchiato?» (Ivi, p. 62).

²⁴ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 13.

²⁵ Grado positivo in Bataille | grado negativo in Bellezza.

²⁶ G. BATAILLE, *Simona*, cit., p. 26.

²⁷ Ivi, pp. 24-26.

²⁸ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 13.

²⁹ Ivi, p. 15.

Bataille, tuttavia, la rivoluzione che tale presa di coscienza comporta per l'*alter ego* autoriale in *L'innocenza* è polarizzata da una forte negatività, che si declina nelle sensazioni della diversità, di isolamento e di perdita.

Questo fattore di allontanamento dal modello originale ha a che vedere con un tratto specifico della poetica bellezziana.³⁰ Il senso di diversità esistenziale e di incomunicabilità è infatti centrale per il primo Bellezza, che lo tematizza con attitudine monomaniacale sia in prosa, sia in poesia. Guardando, ad esempio, al testo di apertura della prima silloge poetica pubblicata su «Nuovi Argomenti» (intitolata: *La vita idiota*) nel 1968, la questione emerge già con chiarezza:

Se non avesti mai l'amore che volevi, non era colpa mia
se non l'avesti mai ma era la colpa di nessuno che
diveniva di tutti colpa e compassione per chi finì
Sottoterra.³¹

La presentazione di sé come persona immersa in un contesto di impossibilità relazionale, generato dalla propria diversità identitaria e sessuale, è al centro del discorso poetico. Tre anni dopo, nella terza sezione della raccolta d'esordio, il tema arriva ad occupare uno spazio capitale, come fattore che incrina i rapporti con la dedicataria femminile dei testi (identificabile in Amelia Rosselli).³² Qui, ad esempio, scrive: «Mi mettevi la mano addosso. Carezzavi | la mia mano. E poi volevi quello che non ti | davo»;³³ e ancora:

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.³⁴

Nel confronto con il testo de *La vita idiota*, poi non accolto in volume, si osserva in *Perché non s'accende la mia carne* un maggiore grado di immediatezza espressiva. La sublimazione letteraria originale, di ispirazione arcaizzante, è sostituita da un'opzione linguistica vicina al parlato – non priva di inserti lessicali alieni al registro poetico tradizionale, come il lemma «mutande» (in

³⁰ Come si è detto: fino dalle sue prime fasi, questa si mostra estremamente compatta nella tematizzazione dell'omosessualità come radice sia identitaria, sia relazionale.

³¹ DARIO BELLEZZA, *La vita idiota* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 12 (1968), p. 20.

³² L'analisi della sezione mostra un assetto referenziale compatto. Limitando il campo alla componente testuale (a cui, pure, si aggiungono le numerose informazioni tratte dall'analisi dei paratesti), tale assetto è testimoniato dal costante impiego del femminile in riferimento all'altro da sé, e dalla forte coerenza tematica e diegetica delle coordinate compositive.

³³ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 47.

³⁴ Ivi, p. 49.

linea con una tendenza generale del periodo³⁵). La differenza tra i registri, ad ogni modo, non modifica l'impianto discorsivo e figurativo. La presa di coscienza della propria identità omosessuale relega il soggetto in una condizione di difficoltà relazionale – allo stesso modo di quanto accade al protagonista di *L'innocenza*, incapace di corrispondere verbalmente il suo interlocutore.

L'opzione di un registro atto a rendere in maniera più diretta questo contesto di incapacità, ad ogni modo, è già osservabile nella silloge successiva a *La vita idiota: Poesie per un giovane amico morto e vivo*, pubblicata ancora su «Nuovi Argomenti» nel 1969. Qui il fenomeno interessa espressioni di ordine sia metaforico (come: «rapito ad altri accessi, altri paradisi | che la mia intelligenza o il mio sesso»),³⁶ sia mimetico-fatico (come: «“Faccia da porco, stronzo bocchinaro” | è la puzza del mio alito a tradirmi»³⁷).

A proposito di questo contesto di progressivo mutamento di registro, è interessante notare la coincidenza con l'anno di pubblicazione di *Simona*. L'operazione traduttiva affianca cronologicamente quella della composizione poetica e delle relative uscite in rivista sfociate, poi, nell'edizione di *Invettive e licenze* (che contiene novantasei poesie di cui sessanta già edite). Considerato quanto detto a proposito della comunanza prospettica nella trattazione dei fenomeni identitari e di rapporto al reale nei due romanzi presi in esame, la questione dei cambiamenti nel registro linguistico assume quindi l'aspetto di un ulteriore punto di rapporto con l'opera di Bataille. Il *modus* dell'immediatezza è infatti già al centro della pratica compositiva di quest'ultimo – che, ne *l'Histoire de l'oeil*, non impiega dispositivi di mediazione retorica anche laddove il discorso verte su circostanze scabrose o perverse.

La coincidenza tra questa modalità e quella adottata da Bellezza (che, come si è detto, tende tra il 1968 e il 1971 alla graduale riduzione dei filtri figurativi) è testimoniata inoltre dalla coincidenza tra i termini da lui impiegati in sede traduttiva e compositivo-poetica. A questo proposito, un caso rilevante è offerto dalla registrazione delle occorrenze del sostantivo «sesso», che appare utilizzato in *Simona* in ventiquattro casi, e in ventitré in *Invettive e licenze*.³⁸ Tale cifra supera di molto quella relativa a *L'innocenza* – dove, al contrario, il sostantivo è impiegato in sole sette sedi.

3 PANORAMICA CRITICA E DIALETTICA DI RAPPORTO

Il contesto di corrispondenze riassunto fino a questo punto si compone di alcuni esempi utili a mostrare la sussistenza di un'eredità batailliana nel primo Bellezza, nello specifico di *Histoire de l'oeil*. Come si è visto, tale eredità è radicata nel merito delle scelte di registro espressivo, e della problematizzazione dei fenomeni relativi all'individuazione soggettivo-identitaria in sede compositiva.

³⁵ E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., pp. VI-VIII.

³⁶ DARIO BELLEZZA, *Poesie per un giovane amico morto e vivo* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 14 (1969), p. 65; poi in Id., *Invettive e licenze*, cit., p. 68.

³⁷ D. BELLEZZA, *Poesie per un giovane amico morto e vivo*, cit., p. 70; poi in ID., *Invettive e licenze*, cit., p. 14 (con una variante riportata nella Nota n. 96).

³⁸ Il conto include il titolo della poesia: *Con quale sesso mi verrai incontro?*.

Nel frangente della formazione della poetica bellezziana, la lezione di Bataille acquista così un'importanza particolare, offrendo oggi un caso di ricerca significativo, data la sua dimensione sostanzialmente inedita. Nel contesto degli studi su Bellezza, risulta infatti privilegiata dal discorso critico la comparazione con un secondo autore da lui tradotto nel corso anni Settanta: Arthur Rimbaud, di cui nel 1977 realizza (per Garzanti) una versione dell'opera poetica completa.

Il poeta maledetto, pure, costituisce un termine di paragone e di riferimento estremamente florido nell'analisi della poesia del primo Bellezza. Nonostante l'edizione sia lavorata nella seconda metà del decennio, è possibile contestualizzare la sussistenza di un fitto rapporto intertestuale tra le opere dei due autori già a ridosso della composizione di *Invettive e licenze*. L'analisi della raccolta mostra infatti una serie cospicua di punti di contatto,³⁹ a cui si aggiungono i dati tratti dalla ricognizione dei materiali extratestuali.

Tra questi spicca una lettera indirizzata da Pasolini a Renzo Paris nel 1970, in cui già il poeta di Casarsa dichiara: «Tradurre [...] Rimbaud mi pare un'ottima cosa. L'ho detto anche a Dario».⁴⁰ Ancora nel senso della contestualizzazione cronologica, un dato significativo emerge dallo spoglio dei volumi posseduti da Bellezza:⁴¹ nella sua biblioteca è presente un'edizione de *Le illuminazioni e una stagione all'inferno* (nella traduzione di Anna Luisa Zazo pubblicata da Rizzoli nel 1961) firmata e datata: «1963».

Considerare questi elementi di rapporto con l'opera rimbaudiana è utile per due ragioni: la prima è relativa al mostrare come, negli anni della formazione di Bellezza, il quadro delle derivazioni e dei rapporti inter-autoriali sia per lui molto ricco – e dunque permette di contestualizzare il caso di Bataille come parte di una cornice composita. La seconda ragione ha a che vedere con il cominciamento, negli stessi anni, di una sua riflessione teoretica sulla pratica traduttiva. Questa porta alla redazione di un contributo critico – pubblicato ancora su «Nuovi Argomenti» – in cui tematizza gli aspetti di intraducibilità della poesia come genere, e dunque la natura fallimentare della propria operazione.

Tradurre Rimbaud non si può. Se si potesse non sarebbe un grande poeta. I grandi poeti non si possono tradurre. La poesia è intraducibile. [...] Tutto quello che si può fare, lasciandosi invadere dalla poesia, dalla musica, dalla metrica, dal ritmo segreto del poeta è restituire, come nel sogno, sognando, nell'incubo della diversa lingua, nell'altro esterno

³⁹ Oltre che a livello estetico e di poetica, tale contesto di derivazione è testimoniato dai diffusi richiami testuali osservabili in sede poetica. Un esempio emblematico, in questo senso, è offerto dalla poesia dedicata in *Invettive e licenze* a Pasolini, nel cui nono verso si legge: «Ignoro il corso della storia» (D. Bellezza, *Invettive e licenze*, cit., p. 88). La dichiarazione risulta come una ripresa dalla rimbaudiana *Nuit de l'enfer*: «[non ho] più nessuna fiducia nella storia» (ARTHUR RIMBAUD, *Opere in versi e in prosa*, trad. it. DARIO BELLEZZA, Milano, Garzanti 2016, p. 253).

⁴⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Lettera a Renzo Paris*, primavera 1970, in ID., *Lettere 1955-1975*, a cura di NICO NALDINI, Torino, Einaudi 1988, p. 672.

⁴¹ Lo spoglio dei volumi è stato condotto nell'ambito di una ricerca dottorale dedicata al poeta, ed è stato reso possibile dalla gentile disponibilità della famiglia Bellezza – che si ringrazia. Il dato riportato di seguito è stato registrato nel contesto di tale ricerca, che ha portato alla redazione di un indice bibliografico complessivo.

linguaggio contrario o simile nello spirito che appartiene al traduttore-poeta (unico che possa riuscire nell'impresa, fallendo) [...].⁴²

È interessante notare come, a fronte di una simile dichiarazione teorica, non segua nel saggio alcun riferimento al precedente lavoro traduttivo dedicato a Bataille. Tale assenza risalta particolarmente quando il poeta dichiara: «Ci dispiace però, essendo allievi di Rimbaud e di Leopardi (mi si passi questa confessione!) di non essere ottimisti ad oltranza, e di continuare a ripetere le stesse cose da loro urlate»; e ancora: «Rimbaud unico maestro dunque, con Baudelaire e Leopardi».⁴³

Tali specificazioni rispondono a un intento autopresentativo: associandosi ai nomi dei poeti citati, Bellezza traccia un legame di parentela estetica e riduce l'orizzonte dei propri 'maestri' a un'unicità inverosimile. In considerazione di quanto presentato nel paragrafo precedente, e guardando al contesto critico-traduttivo in cui la dichiarazione di cui sopra avviene, l'assenza del nome di Bataille risulta notevole, e motivata dallo stesso intento di auto-presentazione che orienta la selezione dei padri dichiarati. Il caso di *Tradurre Rimbaud* è quindi emblematico, in quanto mostra come lo stabilirsi del pregiudizio critico che vede in Bellezza un autore primariamente rimbaudiano derivi (anche) da un suo stesso intento.

Allargando la prospettiva di analisi, l'esclusione di Bataille dal 'microcanone' personale proposto da Bellezza si ripete nel corso degli anni – sia in sede critica, sia narrativa, sia in versi. A questo riguardo, significativo è il caso della strofa di apertura della poesia *Congedo*, in conclusione della raccolta *Libro di poesia*:

Pasolini Ginsberg Sandro Penna
e quanti altri mai ebbi maestri
Kavafis Leopardi Baudelaire
ecco mi a voi ignaro e deluso
affondare il bisturi della poesia
sopra il mio corpo lasso:⁴⁴

Anche a fronte di un allargamento del contesto degli autori citati, come si osserva, Bataille resta assente. Tra i diversi esempi possibili, l'omissione del suo nome in *Congedo* è rilevata in modo singolare (come anche nella sede critica di *Tradurre Rimbaud*). La traslazione del discorso declaratorio in sede poetica pone infatti in particolare risalto l'intenzionalità autorappresentativa dell'autore – che, in aggiunta, recupera nei versi un *modus* (quello del congedo come veicolo dichiarativo) già penniano. Nella poesia *C'è ora nel mio cuore convalescente*, tra le giovanili di Sandro Penna, si legge infatti: «Addio Baudelaire, lascio i tuoi oscuri turiboli | e in parte più non t'amo | se torno al

⁴² DARIO BELLEZZA, *Tradurre Rimbaud* (*Appunti per una introduzione a Rimbaud*) in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, n. 57 (1978), p. 251.

⁴³ Ivi, rispettivamente p. 254, 255.

⁴⁴ DARIO BELLEZZA, *Libro di poesia* in ID., *Tutte le poesie*, a cura di ROBERTO DEIDIER, Milano, Mondadori 2015, p. 544.

mio caro D'Annunzio adolescente». ⁴⁵ Il passaggio del *Congedo* di Bellezza risulta quindi, a livello di derivazione, particolarmente stratificato, e acquista un interesse specifico a proposito non solo dei nomi citati, ma di quelli omissi. ⁴⁶

È inoltre interessante notare come la mancata messa in relazione del nome di Bataille a quello di Bellezza avvenga già nella sede dell'introduzione de *L'innocenza*, firmata ancora da Moravia. ⁴⁷ Nel testo, quest'ultimo cita il nome di un solo altro autore come termine di paragone stilistico ed estetico per il romanzo:

A quanto pare, nel convento Nino ha dovuto soggiacere alle voglie di una combriccola di frati la cui sfrenatezza e il cui cinismo ricordano assai analoghi personaggi usciti due secoli fa dalla penna di De Sade. ⁴⁸

Si tratta di un punto di rilievo, in quanto nell'introduzione a *Simona* Moravia stabiliva già un'approfondita riflessione comparativa con l'opera del «Divino Marchese»:

De Sade è un ideologo razionalista e illuminista, il quale descrive e rappresenta per dimostrare, divulgare, discutere, negare; Bataille è invece un irrazionalista decadente le cui descrizioni e rappresentazioni hanno l'autosufficienza e il disinteresse che è proprio della poesia. Là dove De Sade ci presenta, in fondo, degli esempi, Bataille invece ci fornisce dei simboli. ⁴⁹

La rilevanza del rapporto con la prosa di De Sade è registrata in entrambe le sedi; nella presentazione de *L'innocenza*, tuttavia, questa sostituisce del tutto il riferimento a Bataille. L'assenza della citazione del suo nome nell'introduzione al romanzo è quindi rimpiazzata dal termine di paragone a lui stesso affiancato nella sede precedente – in cui, in aggiunta, all'opera di Bataille veniva attribuita una radice «propria della poesia».

Si tratta quindi di un ulteriore punto di rilievo: laddove nel 1969 Moravia sottolinea l'aspetto poetico del romanzo di Bataille, tradotto da un giovane poeta, nel 1970, introducendo il romanzo di quest'ultimo, stabilisce invece un paragone tra la sua scrittura e quella di un autore (secondo il suo ragionamento in *Simona*) non-poetico, che «rappresenta per dimostrare». Lo scarto di prospettiva è reso ancora più evidente dalle coincidenze terminolo-

⁴⁵ SANDRO PENNA, *Confuso sogno*, Milano, Garzanti 1980, p. 118.

⁴⁶ Allo stesso insieme di mancanti, ad esempio, si aggiunge André Gide, la cui opera costituisce per il primo Bellezza un riferimento chiave – come lui stesso dichiara nel 1996, quando definisce lo scrittore come uno «dei maestri di allora» (DARIO BELLEZZA, *Il poeta assassinato*, Venezia, Marsilio 1996, p. 88) in riferimento agli anni di *Invettive e licenze*.

⁴⁷ Allo scrittore, inoltre, Bellezza ha già dedicato il poemetto *Colosseo* nel n. 13 di «Nuovi Argomenti», uscito nel 1969.

⁴⁸ ALBERTO MORAVIA, *Presentazione* in D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 8.

⁴⁹ ID., *Introduzione*, cit., p. 11.

giche presenti nelle due prefazioni – che convergono, ad esempio, nell’indicazione di centralità dell’elemento del «delirio».⁵⁰

Tenendo conto dei plurimi (e sostanziali) elementi di convergenza lessicali, estetici e tematici registrati, i quali mostrano la sussistenza effettiva di un nesso tra l’esperienza creativa di Bataille e quella di Bellezza, è possibile escludere l’ipotesi di uno scarto moraviano motivato dalla ‘non-rilevanza’ di tale nesso. In altre parole, i dati si pongono, al contrario, a suffragio della lettura dell’omissione del nome di Bataille, da parte di Moravia, come un atto intenzionale. Il fine dello scrittore è probabilmente quello di evitare un’associazione eccessivamente ingombrante – salvaguardando così la singolarità stilistica della prosa di Bellezza dalla comparazione con l’autore da lui appena tradotto.

L’osservazione di questo aspetto permette di operare due considerazioni – la prima delle quali è relativa, ancora, al caso rimbaudiano. Come già osservato, nell’ambito di quest’ultimo si assiste a una proposta auto-associativa messa in atto da Bellezza, che dichiara a più riprese la propria afferenza al modello del poeta francese. Ciò avviene a fronte del rischio di un appiattimento delle prospettive critiche sulla sua stessa opera⁵¹ (cosa che, almeno parzialmente, avviene), dove al contrario si coagulano derivazioni letterarie ben più articolate del binomio unico Rimbaud-Leopardi. Interpretando la palese omissione di Moravia come frutto di una cautela, colpisce dunque l’assunzione, da parte di Bellezza, di un atteggiamento opposto: l’iper-esposizione della propria ascendenza autoriale (escludendo, come si è visto, Bataille).

La seconda considerazione, ancora a proposito dei motivi dello scarto moraviano, è basata su un dato relativo alla prosecuzione del rapporto traduttivo con Bataille, che muove un secondo passo nel 1972. Segue infatti alla traduzione dell’*Histoire de l’œil* quella di un secondo romanzo: *Madame Edwarda*, che Bellezza licenzia nel 1972 per l’Editrice L’Airone (senza modificarne il titolo, come accaduto nel primo caso). La tempistica ravvicinata delle uscite editoriali porta a ipotizzare che, all’altezza della pubblicazione de *L’innocenza*, il lavoro sull’autore fosse già in fase di prosecuzione – e che, dato lo stretto rapporto affettivo tra Bellezza e Moravia, quest’ultimo ne fosse a conoscenza.

Tenendo presente questo elemento, la cautela moraviana risulta motivata da un allargamento della rete di rapporto tra i due autori – già testimoniata dai riscontri testuali in sede sia poetica sia narrativa. Se anche l’uscita di *Madame Edwarda* segue a quella de *L’innocenza*, è infatti possibile identificare tra il testo di Bataille (pubblicato originariamente sotto pseudonimo)⁵² e la

⁵⁰ Considerando anche le sole occorrenze del lemma, queste mostrano un totale di sei casi nelle cinque pagine della prefazione a *L’innocenza*, e di sedici casi nelle undici pagine della prefazione a *Simona*.

⁵¹ Emblematico in questo senso è un esempio offerto da una lettera di Barbara Alberti, che ricorda come al poeta venisse attribuito l’appellativo di «Rimbaud de Monteverde» (MAURIZIO GREGORINI, *Il male di Dario Bellezza*, cit., p. 184).

⁵² A proposito della trafila editoriale e delle motivazioni autoriali, la *Nota dell’editore* annessa all’edizione italiana riporta: «Fu sotto lo pseudonimo di Pierre Angélique che Georges Bataille pubblicò MADAME EDWARDA nel 1941 e nel 1945, in edizioni clandestine, ognuna d’una tiratura di una cinquantina di copie. È sotto lo stesso pseudonimo che affidò a J-J Pauvert, nel 1956, la prima edizione in libreria acconsentendo a firmare col suo nome solo la prefazione. Georges Bataille era all’epoca ancora custode della Biblioteca di Orléans, ed il suo regolamento di funzionario gli sembrava, a ragion veduta, poco compatibile con eventuali azioni legali per “oltraggio al buon costume per mezzo del libro”» (G. BATAILLE, *Simona*, cit., p. 8).

prima produzione di Bellezza (*Invettive e licenze* compresa) diversi punti di contatto.

Quest'ultimo dato è da considerarsi significativo, in quanto il caso di studio intertestuale così delineato risulta, *de facto*, inedito. Alla questione della maggiore focalizzazione del discorso critico sui rapporti tra Bellezza e Rimbaud, e a quella dell'esclusione del nome di Bataille dalla dichiarazione sui propri riferimenti, si aggiunge lo scarto dell'edizione di *Madame Edwarda* da tutti i maggiori profili dedicati al poeta – compreso quello fornito da Deidier nell'edizione *Tutte le poesie* del 2015, dove a tale lavoro di traduzione non viene fatto alcun riferimento.

4 SECONDA RICOGNIZIONE: *MADAME EDWARDA*

Nell'agosto del 1971, Mario Lunetta recensisce *Invettive e licenze* in un breve articolo su «Rinascita». Lo scritto si apre in questi termini:

C'è nella poesia di Dario Bellezza, come ci assale dalle pagine di *Invettive e licenze*, uno sregolamento in tutti i sensi che tuttavia non è rimbaudiano, soprattutto perché il giovane poeta è tutto proteso a produrre un ritratto di sé che, per quanto *emmerdant*, finisce per essere narcisistico.⁵³

Il posizionamento in sede iniziale dell'osservazione sul voler «produrre un ritratto di sé» restituisce quanto fosse importante, per il discorso critico contemporaneo alla raccolta, la focalizzazione sulle questioni di identità e soggettività. Come sottolineato da Carmelo Princiotta, la generazione di Bellezza è infatti intenta

[...] a trovare delle alternative al montalismo e all'avanguardismo in crisi, passando dall'exemplum o dall'experimentum a una poesia dell'esperienza, attraverso una moltiplicazione dei possibili stilistici e una pluralizzazione delle tradizioni di riferimento.⁵⁴

In linea con questa osservazione si esprime ancora Mazzoni, che osserva come «Bellezza non *abbia*» infatti «un rapporto organico con la tradizione».⁵⁵ Nello specifico di *Invettive e licenze*, tale aspetto di «pluralizzazione» è particolarmente rilevante – stante il fatto che, all'interno del testo, il processo di rifunzionalizzazione dei materiali letterari e verbali del canone (in senso sia citazionale, sia di riscrittura interdiscorsiva) occupa un ruolo fondamentale.⁵⁶ La questione dell'individuazione soggettiva e identitaria in sede compo-

⁵³ MARIO LUNETTA, recensione a D. BELLEZZA, *Invettive e licenze* in «Rinascita», 33 (20 agosto 1971), p. 26.

⁵⁴ CARMELO PRINCIOTTA, *Penna dopo Penna* in «Nuovi Argomenti», 79 (2017), p. 112.

⁵⁵ G. MAZZONI, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana*, cit., p. 6.

⁵⁶ La questione è trattata nel paragrafo conclusivo, dove si fornisce un esempio relativo alla sua centralità – testimoniata dall'*incipit* stesso della raccolta.

sitiva è così intersecata a un allargamento delle prospettive intertestuali – e relative ai modelli – dell'autore.

Alla luce di ciò, non stupisce che la specificazione di Lunetta relativa al desiderio autoritrattistico del giovane autore venga accompagnata da una notazione sul suo non-essere rimbaudiano. Entrambe le questioni (quella dell'inquadramento soggettivo e della diversificazione delle «tradizioni di riferimento») sono infatti fondamentali nel frangente della poesia della nuova generazione del decennio – in cui, come secondo la prospettiva che lo stesso Bellezza esprime in un articolo del 1985,

la Poesia Italiana è uscita dalle secche della polemica postavanguardista contro il neorealismo e l'impegno, per affrontare un cammino forse incerto ma pieno di risultati positivi e di esiti clamorosi, basti pensare a Cucchi, Conte e Zeichen. Nella lotta fra Pasolini e Sanguineti insomma è uscita una generazione libera da condizionamenti formali e ideologici [...].⁵⁷

È dunque proprio in un contesto di liberazione dai «condizionamenti» (dove, con Princiotta, si assiste alla «moltiplicazione dei possibili stilistici»), e di relativa focalizzazione critica sulla questione, che il nome di Bataille resta escluso dalla trattazione di Bellezza.⁵⁸ La mancata citazione di quest'ultimo come termine di riferimento per il giovane avviene, in altre parole, proprio in un frangente in cui l'attenzione alle radici di derivazione e alle afferenze stilistiche è particolarmente ingente.

Se anche all'altezza della pubblicazione di *Invettive e licenze* la seconda traduzione batailliana non è ancora uscita, quindi, il riferimento di Lunetta a Rimbaud appare emblematico. A fronte della già avvenuta pubblicazione di *Simona*, il critico esprime per negazione un richiamo a un altro autore – che il poeta avrebbe tradotto, invece, sei anni dopo.

Pur non citando Bataille, inoltre, l'articolo prosegue in questi termini:

La violenza cieca, la foga viscerale, la monomania sessuale, la demenza e la foia in cui perdersi, e ancora il disprezzo per la propria condanna borghese, la negazione, il rifiuto di ogni riscatto, la perdita dell'identità, il delirio, la spaconata e il ludibrio, il gesto osceno, l'arcadia sentimentale, le fughe e i ritorni sempre nello stesso impraticabile luogo, il tuffo nel desiderio di morte, lo sguardo abbacinato nel nulla e via dicendo, seguono una traiettoria inesorabilmente circolare: nel solco della quale non c'è posto per qualsiasi eventuale liberazione.⁵⁹

Oltre a cogliere con singolare lucidità i tratti salienti della poetica e dell'estetica della raccolta, il passaggio fornisce la chiave per osservare alcuni aspetti di radicazione della lezione batailliana in essa. Prendendo ad esempio la nota-

⁵⁷ DARIO BELLEZZA, *Poesia postmoderna* in «Corriere della Sera», 4 settembre 1985, p. 12.

⁵⁸ Nome, quello di Bataille, a proposito di cui i punti di contatto registrati nel presente articolo suggeriscono l'attribuzione di un ruolo e di uno statuto particolarmente rilevante per Bellezza.

⁵⁹ M. LUNETTA, recensione a D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 26.

zione sui plurimi casi di «sguardo abbacinato nel nulla», e guardando alla traduzione di *Madame Edwarda*, i punti di contatto emergono in maniera diffusa. Il tema dello sprofondamento della coscienza razionale in un nulla di senso, di natura estatica, è infatti centrale nel romanzo, in cui si incontrano passaggi come: «il lampo che m'abbaglia – e che mi folgora – avrà reso ciechi solo i miei occhi»; «la sua nudità, ora, aveva l'assenza dei sensi»; «sostenendole la nuca, vidi che aveva gli occhi bianchi»; «lasciava fare, cogli occhi morti»; «con gli occhi che vagavano, persi nei campi stellari»; «era sospesa in una specie di assenza». ⁶⁰

Lo stesso contesto di risonanze estetiche e tematiche si osserva focalizzando l'analisi sulle questioni di «perdita dell'identità», «delirio», oscenità (verbale e gestuale), «arcadia sentimentale» e «desiderio di morte» – che costituiscono di fatto i tratti fondanti della narrazione in *Madame Edwarda*. Nella narrazione, l'incontro erotico spalanca infatti per il soggetto scrivente un orizzonte di trascendenza onirica, veicolato dal sentimento di fascinazione e di smarrimento del sé nell'alterità negativa. In aggiunta a ciò, il nesso con *Invettive e licenze* è rafforzato dalla convergenza delle coordinate diegetiche – che riprendono il modus maledettistico del flâneurismo notturno come orizzonte unico degli eventi tematizzati.

Madame Edwarda si apre infatti con la contestualizzazione locativa: «All'angolo di una strada», ⁶¹ a cui segue (in chiusura del primo paragrafo) quella temporale: «La notte era calata del tutto». ⁶² In questo spaziotempo, deitticamente connotato, l'Io scrivente dichiara: «Iniziai a vagare in queste strade propizie [...]. La solitudine e l'oscurità completarono la mia ebbrezza». ⁶³ Al movimento erratico, nel paesaggio cittadino, è quindi connessa la sfera sessuale – in specifico riferimento alla fisicità maschile: «Tenevo in mano il mio sesso dritto». ⁶⁴

Guardando al *corpus* di *Invettive e licenze*, tale contesto figurativo (e di connessione tra il termine della sessualità e della notte urbana) appare totalmente organico, e reiterato in diverse sedi come un frangente estetico unificato. Si legge, ad esempio: «Alla fermata del tram, a mezzanotte: | insieme alla mia carezza salivi e via»; «e il sesso prega le sue erezioni di non fare | troppo male, di non troppo eccitare il compagno | tacito e notturno»; «E la notte mi possiede scialbamente,»; «s'attarda il sesso sotto i fangosi | ponti a salutare la notte». ⁶⁵

In tale contesto, inoltre, Bellezza reitera con insistenza monomaniacale la dichiarazione del proprio sentimento di morte (ad esempio: «mentre veloci i miei morti piangevano | dagli occhi la loro nuova serale morte»; «Allora mi

⁶⁰ GEORGES BATAILLE, *Madame Edwarda*, Paris, Éditions Georges Visat 1965, trad. it. DARIO BELLEZZA, Roma, Editrice L'Airone 1972, rispettivamente p. 55, 50, 58, 48, 46.

⁶¹ Ivi, p. 35.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 36.

⁶⁵ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., rispettivamente p. 28, 8, 67, 81.

ricordai di te e mi svegliai. | La morte mi era a lato. La notte»),⁶⁶ in linea con il protagonista del romanzo di Bataille, che sprofonda in uno stato di alterità ultraterrena:

La coscienza di qualcosa d'irrimediabile, quando, in quella notte, ero inginocchiato accanto ad Edwarda [...]; nell'attesa del nulla, ciò che sopravvive ha coscienza delle scorie nelle quali la mia vita si attarda invano. In presenza di un silenzio così nero, ci fu nella mia disperazione un salto: le contorsioni d'Edwarda mi strapparono a me stesso e mi scagliarono in un aldilà nero, senza pietà, come si porta al patibolo il condannato.⁶⁷

Considerate la posteriorità della traduzione di *Madame Edwarda* rispetto a *Invettive e licenze* e, come si è detto, l'estensione dell'arco compositivo della raccolta a partire dai tardi anni Sessanta, l'orizzonte di coincidenze qui riassunto acquista risalto, in quanto suggerisce una diffusa afferenza di Bellezza al modello batailliano antecedente all'edizione del 1972. Oltre che a livello tematico ed estetico, tale connessione è suggerita dal riscontro delle corrispondenze testuali – estese, in aggiunta, alla prosa de *L'innocenza*.

Nel romanzo (in cui pure si riscontra la centralità tematica degli elementi di cui sopra) si osservano infatti dei punti di contatto significativamente aderenti al testo batailliano nello specifico delle scelte linguistiche – sia a proposito delle descrizioni spaziali,⁶⁸ sia della relazionalità fisica.⁶⁹ Particolare interesse, a questo proposito, è suscitato dal caso della descrizione dello stato convulsivo del personaggio di Edwarda – che, assistita dal protagonista, sprofonda in «contorsioni»⁷⁰ e «convulsioni»⁷¹ prolungate. L'episodio è descritto nei termini di una «crisi»:⁷²

Come un lombrico, si agitò, colta da spasmi respiratori. Mi chinai su di lei e dovetti tirare il merletto della maschera che stava ingoiando e strappando sotto i denti. Il disordine dei suoi movimenti l'avevano denudata completamente. La sua nudità, ora, aveva l'assenza dei sensi, e ad allo stesso tempo l'eccesso dei sensi di un abbigliamento mortuario.⁷³

⁶⁶ Ivi, rispettivamente p. 28, 38.

⁶⁷ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 53.

⁶⁸ Ad esempio, cfr.: «A quell'ora della notte, la strada era deserta» (Ivi, p. 45); «La piazza era deserta» (D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 29).

⁶⁹ Ad esempio, cfr.: «dalla sua carne alla mia, uno scambio nascosto» (G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 44); «i corpi nudi, le dita che aprivano la carne, la mia angoscia» (Ivi, p. 58); «l'innocenza perduta nella carne malvagia degli altri;» (D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 62).

⁷⁰ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 53.

⁷¹ Ivi, p. 55.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, pp. 49-50.

Si tratta di un punto rilevante, in quanto sia ne *L'innocenza*, sia in *Invettive e licenze*, risulta impiegato da Bellezza un sintagma che congiunge il riferimento convulsivo a quello dell'identità femminile (nello specifico: materna) in un contesto di rimando alla mortalità. Si legge nel romanzo:

Così, soli questi figli smarriti nel silenzio momentaneo della madre epilettica dovevano trascinarla e poi sollevarla a fatica sul letto, mettendosi uno da un lato e uno dall'altro, per evitare che la donna priva di coscienza, nelle convulsioni violente, precipitasse a terra; finché non si fissava in una rigidità quasi cadaverica [...].⁷⁴

Nella seconda sezione della raccolta, invece, la poesia intitolata *Pregghiera* è aperta dall'invito metaforico: «Per rinascere aspetta che le madri epilettiche | simulino la sanità, la santità e la devozione | al Cristo [...]».⁷⁵

In aggiunta a ciò, il riscontro risulta esteso al testo di *Simona* – dove già si legge:

Sconvolta da una confusione prossima al delirio, alla follia: con i vestiti in disordine, il culo in aria, simile in questo a chi è vittima di un attacco epilettico, si rotolava ai piedi del ragazzo che aveva spogliato, balbettando parole quasi incomprensibili.⁷⁶

Nel testo di *Madame Edwarda* si identifica così il ritorno di un archetipo di riferimento per le due diverse declinazioni bellezziane dell'immagine dell'epilessia – in versi prima, e in prosa poi. *Pregghiera* è infatti pubblicata già nel 1969, sul n. 15 di «Nuovi Argomenti», con varianti sostanziali e priva di titolo – ma comunque aperta dal verso: «Aspetta nel rinascere che le madri epilettiche».⁷⁷ Tale lezione riporta inoltre la datazione «1968», che rafforza l'ipotesi di una lettura di entrambe le opere di Bataille nello stesso periodo del lavoro traduttivo su *Histoire de l'oeil*.

Un secondo caso di interesse identificabile nel testo di *Madame Edwarda* è offerto dalla sua conclusione: «Il resto è ironia, lunga attesa della morte...».⁷⁸ A proposito della locuzione, rilevata dal posizionamento finale, è possibile identificare una risonanza nel testo de *L'innocenza*: «immobile galleggiò in attesa dell'affogata morte».⁷⁹ Oltre che dalla ripetuta congiunzione dei due termini tramite il nesso specificativo, il particolare rilievo della coincidenza è motivato dalla natura di *explicit* della sede batailliana – che la pone

⁷⁴ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 59.

⁷⁵ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 30.

⁷⁶ G. BATAILLE, *Simona*, cit., p. 38.

⁷⁷ DARIO BELLEZZA, *La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 15 (1969), p. 123.

⁷⁸ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 63.

⁷⁹ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 73.

in risalto; non di meno, il caso si inserisce (come si è detto) in un orizzonte allargato.

Guardando nuovamente al *corpus* di *Invettive e licenze*, si osserva ad esempio un richiamo al testo di *Madame Edwarda* nelle locuzioni «vento dell'addio»⁸⁰ (in *Mia pazza solitaria notizie all'osteria*) e «vento dei morti»⁸¹ (in *Per un rifiuto*), precedute da un: «vento di barbarie».⁸² Si pensi, in aggiunta, alla figurazione: «e nella gola scivola piano il mio | dolore [...]»⁸³ (in *Forse mi prende malinconia a letto*), consonante con la batailliana: «nei suoi occhi [...] il terrore, nella sua gola un lungo soffocamento».⁸⁴ Ancora, si consideri che i «cuori rotti»⁸⁵ di *Madame Edwarda* prefigurano un'espressione impiegata nella riedizione di *Invettive e licenze* del 1991, in sostituzione del penultimo verso di *Infante di una infanzia un po' cresciuta*: «sesso rotto»⁸⁶ – già preceduta, quest'ultima, ne *L'innocenza* da: «cervello rotto».⁸⁷

Estendendo lo sguardo ai materiali pubblicati in rivista e non accolti in volume, anche, non mancano episodi di risalto. Nello specifico del n. 15 di «Nuovi Argomenti», contenente la prima lezione a stampa di *Pregghiera*, si incontra ad esempio il testo di *Al portavoce della morte, dolce corpo*,⁸⁸ in cui la radice ispirativa batailliana spicca in modo significativo. Nei quattordici versi della poesia appare impiegata una cospicua serie di lemmi già centrali nell'antecedente francese, e dunque osservabili a più riprese nella traduzione italiana (come: «morte», «corpo», «cuore», «dolore», «pazzia», «bocca»), e di riferimenti tematici e contestuali (come: alla sessualità, alla fragilità esistenziale, al rapporto con l'alterità divinizzata, alla disperazione, al delirio).

5 PROSPETTIVE ALLARGATE E CONCLUSIONI

Rapportando i testi della prima stagione compositiva di Bellezza a quelli dei due romanzi di Georges Bataille da lui tradotti tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta emerge un contesto di richiami interdiscorsivi e intertestuali particolarmente fitto. Quest'ultimo costituisce un orizzonte di approfondimento ancora inedito a uno studio specificamente focalizzato. Le ragioni sono molteplici, e basate sia sul mancato riconoscimento della critica

⁸⁰ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 56.

⁸¹ Ivi, p. 77.

⁸² G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 49.

⁸³ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 13.

⁸⁴ G. BATAILLE, *Madame Edwarda*, cit., p. 37.

⁸⁵ Ivi, p. 43.

⁸⁶ D. BELLEZZA, *Invettive e licenze* (1971), Milano, Garzanti 1991, p. 15. Il passaggio dalla prima lezione in volume (che concorda con quella in rivista, presente nel n. 14 di «Nuovi Argomenti» del 1970, p. 70) è il seguente: «Faccia da porco, stronzo bocchinaro»] «Dio del sesso rotto a tutti i corpi».

⁸⁷ D. BELLEZZA, *L'innocenza*, cit., p. 76.

⁸⁸ D. BELLEZZA, *La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo*, cit., p. 119.

(coeva e recente) del termine batailliano nella produzione di Bellezza, sia su un'omissione autoriale.

A fronte di ciò, l'analisi comparativo-testuale permette la messa in luce di plurimi punti di contatto tra i due *corpora* analizzati: questo suggerisce che tale omissione avvenga con l'intento, da parte di Bellezza, di manipolare la ricezione critica del proprio profilo. Le convergenze tra l'opera narrativa di Bataille e quella (sia in versi sia in prosa) del suo traduttore sono infatti scandite su diversi livelli – e identificabili: a) sul piano lessicale, in particolar modo nell'approccio (comune) alla tematizzazione della relazionalità sessuale; b) sul piano estetico, nella connessione tra l'immaginario flâneuristico e maledettistico, e nella diffusa trattazione dell'orizzonte tanatologico e del rapporto esistenziale con l'alterità negativa; c) sul piano diegetico e tematico, nell'inquadramento del frangente identitario-soggettivo come punto focale sia narrativo, sia speculativo-metatestuale.

Il contesto così delineato suggerisce quindi un'attenta lettura, da parte di Bellezza, dell'opera di Bataille in una fase capitale per la formazione della propria poetica (come mostrano, ad esempio, i dati relativi al progressivo ampliamento dell'uso del lemma «sesso» riportati nel primo paragrafo).

Questa ipotesi, inoltre, trova ulteriore riscontro ampliando il campo di indagine alla trattatistica filosofica e critica di Bataille. In tale orizzonte, pure, i punti di contatto con la prospettiva bellezziana (sia estetica, sia teoretica) si rivelano molteplici, e offrono uno spunto rilevante per l'avanzamento degli studi sull'autore. Un esempio emblematico, in questo senso, è offerto dalla *Prefazione per «Le Mort»*, in cui Bataille dichiara:

Mi sembra che la morte, o il piacere travolgente, o meglio la bellezza sublime – a che si immischia ciò che vuole che la morte non sia nulla, e che il rapimento – il piacere – più non contino; che l'orrore, la bellezza, il sublime e la bassezza s'aggiungano e s'accordino – che la morte e il piacere e la bellezza si ritrovino, o piuttosto si perdano nel sorriso che nessuno mai distinguerà da un singhiozzo.⁸⁹

Gli elementi tematizzati nel passaggio sono del tutto coincidenti alla poetica bellezziana in *Invettive e licenze*. Le commistioni tra bassezza e sublime, estasi e annullamento, piacere e dolore, risultano costantemente accordate nel *corpus* poetico (come si è detto) sia a livello lessicale, sia tematico.

Il riferimento alla *Prefazione*, inoltre, offre un punto di interesse intertestuale di natura eloquente, dato che il tema dell'indecifrabilità del sorriso è collocato da Bellezza nella posizione incipitaria dell'intera raccolta. Il verso iniziale del primo testo di *Invettive e licenze* (già pubblicato nel 1969, nel n. 14 di «Nuovi Argomenti» con una variante),⁹⁰ identificabile a sua volta come

⁸⁹ GEORGES BATAILLE, *Préface pour «Le Mort»* in «L'Arc», 32 (1967), trad. it. LUIGI GRAZIOLI e IGINIO RAGGI, *Prefazione per «Le Mort»* in HENRY RONS et al., *Per Bataille. Saggi sul pensiero batailliano e testi di Georges Bataille*, Verona, Bertani 1976, p. 154.

⁹⁰ Nel settimo verso del testo, la lezione in volume presenta l'espressione «burocrazia inesorabile» in vece dell'originale «burocrazia tentacolare».

calco dannunziano, ⁹¹ recita infatti: «Ma non saprai giammai perché sorrido». ⁹² L'estensione della prospettiva di ricerca trova quindi un riscontro positivo, data la molteplicità delle convergenze intertestuali e il loro alloggiamento in un sistema di citazioni e rifunzionalizzazioni estetiche che interessa la composizione di Bellezza dalle sue fondamenta.

⁹¹ Localizzato nella conclusione del testo di *Al poeta Andrea Sperelli* di Gabriele D'Annunzio, che recita: «O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce; || ma non saprai giammai perché sorrido» (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Poesie, Teatro, Prose*, a cura di MARIO PRAZ e FERDINANDO GERRA, Milano, Riccardi 1966, p. 38).

⁹² D. BELLEZZA, *Invettive e licenze*, cit., p. 7.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATAILLE, GEORGES, *Madame Edwarda*, Paris, Éditions Georges Visat 1965, trad. it. DARIO BELLEZZA, *Madame Edwarda*, Roma, Editrice L'Airone 1972.
- ID., *Histoire de l'oeil*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert 1967, trad. it. DARIO BELLEZZA, *Simona*, Roma, Editrice L'Airone 1969.
- ID., *Préface pour «Le Mort»* in «L'arc», 32 (1967), pp. 79-81, trad. it. LUIGI GRAZIOLI e IGINIO RAGGI, *Prefazione per «Le Mort»* in HENRY RONS et al., *Per Bataille. Saggi sul pensiero batailliano e testi di Georges Bataille*, Verona, Bertani 1976, pp. 151-155.
- ID., *Oeuvres Complètes*, vol. 1, *Premiers Écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard 1970.
- BELLEZZA, DARIO, *La vita idiota* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 12 (1968), pp. 20-35.
- ID., *Colosseo* in «Nuovi Argomenti», 13 (1969), pp. 43-45.
- ID., *Poesie per un giovane amico morto e vivo* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 14 (1969), pp. 65-75.
- ID., *La morta poesia. La memoria. Al Circo Massimo* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 15 (1969), pp. 113-123.
- ID., *L'innocenza*, Roma, De Donato 1970.
- ID., *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti 1971.
- ID., *Tradurre Rimbaud (Appunti per una introduzione a Rimbaud)* in «Nuovi Argomenti», Nuova serie, 57 (1978), pp. 251-255.
- ID., *Poesia postmoderna* in «Corriere della Sera», 4 settembre 1985, p. 12.
- ID., *Bellezza Dario* in PIEMONTESE, FELICE (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo 1989, pp. 46-47.
- ID., *Invettive e licenze*, Milano, Garzanti 1991.
- ID., *Il poeta assassinato*, Venezia, Marsilio 1996.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di ROBERTO DEIDIER, Milano, Mondadori 2015.
- BERARDINELLI, ALFONSO e FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici 1975.
- BOTTERO, STEFANO, «*La mia rovina, il suo sfacelo*»: crisi e sublimazione pasoliniana nell'opera di Dario Bellezza in «L'Ulisse», 1, speciale (2024), pp. 155-161.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Poesie, Teatro, Prose*, a cura di MARIO PRAZ e FERDINANDO GERRA, Milano, Riccardi 1966.
- GHIDETTI, ENRICO e GIORGIO LUTI, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 1997.
- GREGORINI, MAURIZIO, *Il male di Dario Bellezza*, Viterbo, Nuovi Equilibri 2006.
- LUNETTA, MARIO, recensione a D. BELLEZZA, *Invettive e licenze* in «Rinascita», 33 (20 agosto 1971), p. 26.
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea italiana* in «Ticentre», 8 (2017), pp. 1-26.

- MIELI, MARIO, *La gaia critica. Politica e liberazione sessuale negli anni Settanta. Scritti 1972-1983*, a cura di PAOLA MIELI e MASSIMO PREARO, Venezia, Marsilio 2019.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere 1955-1975*, a cura di NICO NALDINI, Torino, Einaudi 1988.
- ID., *I dialoghi*, a cura di GIOVANNI FALASCHI, Roma, Editori Riuniti 1992.
- PENNA, SANDRO, *Confuso sogno*, Milano, Garzanti 1980.
- PRINCIOTTA, CARMELO, *Penna dopo Penna* in «Nuovi Argomenti», 79 (2017), pp. 110-118.
- RIMBAUD, ARTHUR, *Opere in versi e in prosa*, trad. it. DARIO BELLEZZA, Milano, Garzanti 2016.
- TESTA, ENRICO, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005.



PAROLE CHIAVE

Dario Bellezza; Georges Bataille; traduzione; poesia contemporanea



NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Bottero (1994) è dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. È redattore della rivista «Polisemie». Ha pubblicato articoli su poesia contemporanea ed estetica in riviste scientifiche come «La modernità letteraria», «L'Ulisse» e «Rossocorpolingua» e nella collana di studi *Poesia italiana degli anni Ottanta* (Pensa Multimedia). Ha organizzato convegni e seminari accademici tra cui *TwentyTwenty. Interpreting the 21st Century Poetry* (2021) e *Addio bel repertorio. Seminario interateneo sulla poesia italiana degli anni Settanta* (2024). Collabora per riviste come «Nuovi Argomenti» e «Lingua italiana».

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO BOTTERO, *Risonanze Batailliane negli esordi di Dario Bellezza. Prospettive sulla traduzione di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.