

Attilio Bertolucci è nato nel 1911 a San Lazzaro, in provincia di Parma, città nella quale compie gli studi, prima di frequentare l'Università. A Bologna, dove si laureerà in Lettere, compagno di corso di Giorgio Bassani, frequenta le lezioni di Roberto Longhi. Dal 1938 al 1954 insegna Storia dell'Arte; a Roma, dove si è trasferito nel 1950, entra nel comitato direttivo dell'«Approdo», realizzando programmi per la RAI e dedicandosi all'attività giornalistica. Nel 1963 esordisce nella regia cinematografica il figlio Bernardo, con *La commare secca*, da un soggetto di Pasolini. Bertolucci ha maturato la sua formazione letteraria nel vivace ambiente emiliano e parmigiano, dove frequentava Cesare Zavattini, Giovanni Guareschi, Silvio D'Arzo, il critico Oreste Macrì e l'editore Guanda, con il quale dà vita, nel 1939, alla collana di poeti "La Fenice".

Precocissimo è l'esordio poetico con la raccolta *Sirio* (1929), alla quale seguirà, nel 1934, *Fuochi di Novembre*. Si tratta di liriche brevi, che tuttavia si distinguono dai modi dell'imminente Ermetismo, per risolversi soprattutto in una poesia della natura, colta nelle sue vibrazioni intimistiche, nelle sue ripercussioni sul soggetto (come risulta da non pochi titoli, la stagione privilegiata è l'autunno, come stagione di transizione e di passaggio).

In seguito, tuttavia, pur senza abbandonare i legami con la sua attività precedente, Bertolucci rivela una peculiare e originale vocazione di narratore in versi, destinata ad affermarsi pienamente nel dopoguerra. Nel 1951 esce *La capanna indiana*, un poemetto che rifiuta i modi sia del postermetismo che del neorealismo, della poesia "esoterica" e di quella impegnata. Il racconto si sviluppa con un andamento piano e scorrevole, a cui sono estranei sia il lirismo sia ogni intento ideologico-dimostrativo. Ne deriva la poesia – piuttosto inedita e inconsueta nella nostra tradizione – di una natura colta nel suo manifestarsi e nel suo fluire, in sintonia con una presenza umana che si fonde con essa.

Ma La capanna indiana è anche il preannuncio di un progetto ben altrimenti ambizioso, coltivato negli anni e giunto a maturazione solo tra il 1984 e il 1988, periodo durante il quale vedono la luce le due parti in cui è divisa La camera da letto. All'origine si può considerare la scommessa, accettata e vinta, contro un'affermazione di Edgar Allan Poe, secondo cui era impossibile realizzare un'ampia composizione poetica senza che si verificassero cadute di tensione e di tono. La camera da letto è, infatti, un lungo poema in versi di tipo narrativo, articolato in 46 canti, al centro del quale si colloca la vita familiare, simbolicamente aggregata al titolo, attraverso il succedersi delle varie generazioni. Ne risulta una sorta di epica del quotidiano, quasi in sordina o in tono minore, che va dalle origini favolose, quando i progenitori si insediarono nella campagna parmense, fino all'inurbamento del protagonista, e agli anni del matrimonio e della nascita dei figli. Per quanto riguarda le cadenze della versificazione, ricompare il ritmo fluido già riscontrabile ne La Capanna indiana, anche se non mancano momenti più franti e discontinui, soprattutto là dove il soggetto rivela le proprie ansiose incertezze, e l'esile trama domestica si confronta (o si scontra) con le dure necessità della storia.

Che il poeta, del resto, avvertisse anche l'esigenza di una scrittura più inquieta e sofferta è confermato dalla raccolta del 1971, Viaggio d'inverno. Qui, come ha osservato Maurizio Cucchi, si «impono la novità di una poesia che si sposta da un apparente stato di dolce pacatezza, sia pure intimamente, sottilmente inquieta, a un'intensità drammatica che registra la malattia, la nevrosi, che irrompono sulla pagina con momenti di una violenza espressiva inattesa, con vere e proprie colate di materia verbale [...]. Ne scaturisce un testo di corposità vibrante, con soluzioni di dirompente originalità nella forma, nella struttura del verso, che si dilata, che scorre nella divisione strofica con forti enjambements, assecondando la tensione interna nelle scansioni di una pronuncia emotiva». Il verso registra così anche l'irregolarità delle pulsazioni cardiache, quelle "aritmie" che danno il titolo a un libro di riflessioni del 1991: Aritmie, Garzanti.

Bertolucci è morto a Roma nel 2000; nel 1997 era uscita la raccolta, ne "I Meridiani" delle Opere.
Fonte www.italialibri.net

OPERE di POESIA

Sirio, 1929,

Fuochi in novembre, 1934,

Lettera da casa, 1951,

In un tempo incerto, 1955,

Viaggio d'inverno, 1971,

(queste prime ripubblicate tutte nel volume Le poesie, Milano, Garzanti, 1990)

Verso le sorgenti del Cinghio, Milano, Garzanti, 1993,

La lucertola di Casarola, Milano, Garzanti, 1997;

- un poemetto: La capanna indiana, 1951;

- Romanzo-poema: La Camera da letto, in due voll., 1984-88 -

(poi pubblicati riuniti in La Camera da letto, Milano, Garzanti, 1988),

- Raccolta di articoli: Aritmie, Milano, Garzanti, 1991,

- Epistolario con Vittorio Sereni: Una lunga amicizia, Milano, Garzanti, 1994,

- numerose traduzioni di poeti dall'inglese e dal francese: si ricorderanno, tra le altre, la versione in prosa de I fiori del male, presso Garzanti, e la raccolta Imitazioni, Milano, Scheiwiller, 1994.

ALCUNE POESIE DI ATTILIO BERTOLUCCI

Lasciami sanguinare

Lasciami sanguinare sulla strada
sulla polvere sull'antipolvere sull'erba,
il cuore palpitando nel suo ritmo feriale
maschere verdi sulle case i rami

di castagno, i freschi rami, due uccelli
il maschio e la femmina volati via,
la pupilla duole se tenta
di seguirne la fuga l'amore

per le solitudini aria acqua del Bratica,
non soccorrermi quando nel muovere
il braccio riapro la ferita il liquido
liquoroso m'inorridisce la vista,

attendi paziente oltre la curva via
l'alzarsi del vento nel mezzogiorno, fingi
soltanto allora d'avermi udito chiamare,
entra nella mia visuale da un giorno

quieto di settembre, la tavola apparecchiata
i figli stanchi d'attendere, i figli
giovani col colore della gioventù
esaltato da una luce che quei rami inverdiscono.

Da Viaggio d'inverno

Portami con te

Portami con te nel mattino vivace
le reni rotte l'occhio sveglio appoggiato
al tuo fianco di donna che cammina
come fa l'amore,

sono gli ultimi giorni dell'inverno
a bagnarci le mani e i camini
fumano più del necessario in una
stagione così tiepida,

ma lascia che vadano in malora
economia e sobrietà,
si consumino le scorte
della città e della nazione

se il cielo offuscandosi, e poi
schiarendo per un sole più forte,
ci saremo trovati
là dove vita e morte hanno una sosta,

sfavilla il mezzogiorno, lamiera
che è azzurra ormai
senza residui e sopra
calmi uccelli camminano non volano.

Ritratto di uomo malato

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
e che occupa intero il quadro spazioso
sono io all'età di quarantanove anni, ravvolto
in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
sia coricato o seduto: così è degli infermi
posti davanti a finestre che incorniciano il giorno,
un altro giorno concesso agli occhi stancatisi presto.

Ma se chiedo al pittore, mio figlio quattordicenne,
chi ha voluto ritrarre, egli subito dice
"uno di quei poeti cinesi che mi hai fatto
leggere, mentre guarda fuori, una delle sue ultime ore."

E' sincero, ora ricordo d'avergli donato quel libro
che rallegra il cuore di riviere celesti
e brune foglie autunnali; in esso saggi, o finti saggi, poeti
graziosamente lasciano la vita alzando il bicchiere.

Sono io appartenente a un secolo che crede
di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato
mentendo a me stesso: e ne scrivo
per esorcizzare un male in cui credo e non credo.

Da: Fuochi in novembre

La rosa bianca

Coglierò per te
l'ultima rosa del giardino,
la rosa bianca che fiorisce
nelle prime nebbie.
Le avidi api l'hanno visitata
sino a ieri,
ma è ancora così dolce
che fa tremare.
E' un ritratto di te a trent'anni,
un po' smemorata, come tu sarai allora.

Paese d'inverno

Che il sole dopo la neve
appaia, e le nuvole si tingano di rosso
come schiave: la neve sui tetti
un rossore colorirà, guancia di principessa.
S'alzi un leggero vento
e spenga l'acqua, che s'era addormentata,
con assonnata voce di pastore;
escano fanciulle con scialli,
lampeggiando gli occhi neri,
e improvvisamente corrano punte dall'aria
simili a uccelli che s'alzino a volo.
E gli zingari rubino ragazzi.

AL FRATELLO

Un giorno amaro l'infinita cerchia
dei colli
veste di luce declinante,
e già trabocca sulla pianura
un autunno di foglie.

Più freddi ora dispiega i suoi vessilli
d'ombra il tramonto,
un chiaro lume nasce
dove tu dolce manchi
all'antica abitudine serale.

GLI ANNI

Le mattine dei nostri anni perduti,
i tavolini nell'ombra soleggiata dell'autunno,
i compagni che andavano e tornavano, i compagni
che non tornarono più, ho pensato ad essi lietamente.

Perchè questo giorno di settembre splende
così incantevole nelle vetrine in ore
simili a quelle d'allora, quelle d'allora
scorrono ormai in un pacifico tempo,

la folla è uguale sui marciapiedi dorati,
solo il grigio e il lilla
si mutano in verde e rosso per la moda,
il passo è quello lento e gaio della provincia.

(Da La capanna indiana, Garzanti, Milano, 1973.)

da "Lettera da casa" (1951)

SEQUENZA FAMILIARE

Non chiedere altro, la felicità è in questo
corso paziente, mentre gli anni fuggono
e i giorni così lenti scorrono,
il sole indugia su palpebre e muri,
tu, io, i cari figli l'accogliamo

diversa beatitudine, persone separate.

E quando il tempo
vinca l'incanto cui ridiamo trepidi
questo lungo mattino d'ozio avvolto
(le rondini tornate attendono a nidi
nell'ombra d'un portico, fresco approdo),
oh, che nel lume incerto dei crepuscoli
onde la stagione s'esalta consumandosi
di nuovo oggi fra noi, la bella primavera,
neri voli e stridi su ponente
annunzino una stessa notte di pioggia,
una stessa pace alla nostra riunione terrena

da "Sirio" (1929)

VENTO

Come un lupo è il vento
che cala dai monti al piano,
conca nei campi il grano
ovunque passa è sgomento.
Fischia nei mattini chiari
illuminando case e orizzonti,
sconvolge l'acqua nelle fonti
caccia gli uomini ai ripari.
Poi, stanco s'addormenta e uno stupore
prende le cose, come dopo l'amore.

TRE STUDI SU ATTILIO BERTOLUCCI

a cura della Redazione di Atelier

Tre studi su Attilio Bertolucci

2

INDICE

Luigi Ferrara

I versi e le stagioni di Bertolucci

pag. 3

Cristina Rinaldi

Costruzione e sintassi nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci

pag. 6

Luigi Severi

Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci

pag. 14

Tre studi su Attilio Bertolucci

3

Luigi Ferrara

I versi e le stagioni di Bertolucci

Parma, la campagna padana, il calore vitale degli affetti domestici, le case, gli orti, le vie del borgo, la corposa mitezza della terra e la dolce concisione della memoria e la tela, tessuta dalle stagioni in una continuità lineare e ondosata, eccitante e morbidamente ossessiva. Già dalla luminosa acerbità di Sirio, esile, azzardato, squisito libro d'esordio di un poeta diciottenne, altrove rispetto alle marmoree coordinate della tradizione, la poesia di Bertolucci appare immersa e bagnata in un tempo e in uno spazio determinati, bisognosa di luoghi, di cose, di circostanze, come un fiore necessita di acqua e d'aria. Sono versi, quelli giovanili, impastati di terra, limati con la sentimentale maestria dell'artigiano, densi di accensioni fisiche e di vibrazioni cromatiche, ma insieme pacati, limpidi, fluttuanti tra campi ed interni, adagiati sugli oggetti come una coperta, freschi e ventosi tramiti di un'ansia sottile, voce pulsante di un io allarmato dai giorni «muti e bui», ma rincuorato dal «dolce rumore» della vita, arricchimento e consumazione, obliquità e chiarezza, impagabile fragilità che sempre e solo perdendosi e svanendo si rivela.

Se libro dopo libro la geografia disegnata dal poeta si è aperta ed ampliata (non solo Parma e la sua pianura, ma anche le autunnali seduzioni dell'Appennino e gli assolati soggiorni romani) costantemente decisiva si è mantenuta la relazione di Bertolucci con il tempo, ragnatela, flusso, battito, cascata che incide ogni gesto, sguardo o pensiero, che induce ad escogitare difese e contromosse, a tentare fughe, compromessi, alternative che proteggano dall'erosione e dalla dispersione i motivi della propria libertà. È difficile indicare un libro che contenga ed emani la vibrante, impulsiva, fedele sapienza del tempo di cui è intriso *Viaggio d'inverno* o che esprima l'immensa ricchezza di tempi da cui il vivere è fasciato come *La camera da letto*: del tempo Bertolucci sente e conosce l'ampiezza dei ritmi e gli scarti più impalpabili, la minaccia continua e la benefica, provvidenziale lentezza. Il fascino profondo di un testo come *La camera da letto*, ventennale, sbalorditiva scommessa, certo, ma soprattutto approdo naturale del poetare terrestre e coscienziale di Bertolucci, sta nel ritrarre gli innumerevoli modi di passare e di animarsi delle giornate, delle ore, delle stagioni, lo specifico divenire della laboriosità e della contemplazione, dell'angoscia e della serenità, del benessere e della sofferenza, il balenare dell'unico e l'andirivieni dell'abituale, il colore del minuto che scorre ed il ticchettio del cuore: nulla del tempo sfugge o è trascurato dalla famelica sensibilità del poeta, non meno mobile ed inesausta nel registrare i molteplici luoghi in cui l'esistenza si adagia e da cui si congeda (la città e la campagna, il mare e la pianura, il Po e la Maremma) in un esuberante ed insieme composto susseguirsi di forme luci prospettive linee tonalità.

Una tensione pendolare percorre la scrittura di Bertolucci, una duplice spinta emotiva assai difficile da mediare, specie quando i continui spostamenti tra Roma e Parma saranno l'emblema geografico di una instabilità corrosiva dell'animo: l'inquietudine o l'ansia o la nostalgia da un lato, la calma, la pazienza di chi accetta la vita dall'altro, in un'incessante

oscillazione che fa, ad esempio, di Fuochi di novembre l'esito del mobilissimo intrecciarsi tra la luce e l'ombra, il silenzio e la parola, la gioia possibile ed il materializzarsi del dolore. La poesia di Bertolucci sa che il tempo conduce la vita alla sua sfioritura - per questo lo teme, se ne difende, vorrebbe incantarlo ed incatenarlo, chiuderne il fantasma in una stanza. Eppure, il poeta conosce perfettamente non solo l'invincibilità del tempo, ma quanto sia necessario,

Tre studi su Attilio Bertolucci

4

con Proust, adagiarsi nel tempo per recuperare la trama della vita e una dolcezza provvisoria, ma in grado di esorcizzare lo spaesamento e l'esilio, di lenire l'assedio della nevrosi. Una simile ambivalenza, acuta a volte fino al dramma e all'abbattimento, dissemina ed affolla i versi di momenti alterni, di pause e di pressioni, di abbandoni agli affetti privati e a commoventi barlumi di bellezza come di taglienti cedimenti al malessere, Così, alle notti invase dalla pioggia e dall'insonnia, alla stanchezza di vivere e viaggiare, all'inorridire della mente, si sovrappongono la ventosa magia della campagna, l'improvvisa felicità che rende simili ad «un albero bagnato», «la matura perfezione» di certe giornate, la saldezza ed il fuoco ancora vivo dell'amore ed infine il tepore assicurato dalla poesia, dalla pittura, fragili quanto orgogliose repliche all'azione distruttiva del tempo, ultime alchimie possibili quando il precipitare nell'abisso del male e del dolore sembra inevitabile.

Un bisogno fortissimo di ripararsi segna la poesia bertolucciana, l'ansia di non perdersi in un mondo che a tratti sembra vuoto, popolato unicamente di dubbi e di spettrali presenze. Il tono interrogativo di certi testi, originati dall'esigenza acuta di decodificare il proprio destino, sembra dissipare la nebbia, ma in realtà la prolunga, la conferma, chiudendo il poeta e la sua voce in una soffusa impossibilità. Ma in Bertolucci - in questo profondamente diverso da Sereni o da Caproni - lo smarrimento non assorbe tutta la poesia, facendone una voce affilata, contundente; se sul piano stilistico la sua scrittura, anche nelle espressioni più dilatate e prosastiche, si disegna puntualmente attraverso tocchi leggeri e cantabili, una vitalità estrema, un'ulteriore forza sostiene una poesia apparentemente destinata a spezzarsi per i colpi della solitudine e del dolore. Il poeta, infatti, è capace di estrarre verità e bellezza dalla sua stessa angoscia, scrutando e stringendo il più intensamente ed amorosamente possibile la sua famiglia, la sua terra, la sua identità prima che lo sfaldamento sia totale, prima che la cecità del nulla e l'oscurità battente del caos si rovescino sulla propria storia e sul proprio mondo, ormai sull'orlo della fine, in continuo transito dal possesso alla perdizione, dal calore al gelo, su cui il gesto poetico agisce rinviando il dissesto e il delirio, portando in salvo segmenti, particelle di esperienze amorose sottratte al buio e alla morte, magari grazie alla quiete contadina o ad un evento domestico, l'una o l'altro utili per salvaguardare da tutto ciò che è negativo, uno spazio personale intatto per miracolo.

Alla luce di questo attrito, di questa tensione si comprende *La camera da letto*, poema, romanzo in versi, sinfonia della vita e di una stirpe, immersione nella immensa varietà delle cose, multiforme percorso memoriale che, smentendo le teorie di Poe sulla misura del testo poetico, raggiunge e tocca volti, corpi, eventi, dettagli minimi, con la lucidità e la tenacia di chi, dopo aver lambito l'abisso, dopo aver rischiato il naufragio, si mette in viaggio alla scoperta dei propri familiari (e di se stesso), sperimentando una nuova libertà, mai sazio di paesaggi, di persone, di colori, specchio mobile che tutto accoglie dal ricordo e dal vissuto. Il libro nasce dal desiderio di estendere lo sguardo, un ultimo sguardo, sul suo mondo, cogliendone il più possibile di connessioni e motivi mediante il filo della memoria, ed è difficile pertanto non considerarlo un tentativo di autoguarigione, un percorso intrapreso al fine di immedesimarsi col divenire, di calarsi nel tempo, di conoscerlo anziché combatterlo, di assolverlo infine e con lui accettare l'interezza della vita, incluse la sua precarietà ed il suo mistero. Quello che emerge da *La camera da letto* è l'emozionato riconoscimento della volatile quanto coinvolgente materia dell'esistere, il cui sinuoso divenire e il cui fitto susseguirsi confluiscono in una ciclicità naturale dalla grazia discreta, piega di luce visibile per chi sa che essa brilla occultandosi, come la bellezza di una pianura «la cui percezione non

Tre studi su Attilio Bertolucci

5

sarà possibile se non dopo la fatica d'arrampicarsi al crinale». Non è un caso che il libro emani un nuovo sentimento del tempo, non riscattato dall'ansia del mutamento, ma placato, paziente, volto più a scorgere e a registrare la continuità che la dissociazione e l'assenza, guidato dall'intuizione dell'intreccio, della densità, in una esplorazione prensile, fantastica e nervosa.

L'autore appare animato da una forza ritrovata, mosso da una speciale libertà. Paesaggi, atmosfere, oggetti, attimi e stagioni: tutto lo interessa, lo attrae, destinazione e contenuto di

una mente ariosa e fluttuante, di una sensibilità nitida ed in grado di aleggiare tra le cose, di avvicinarle con la spontaneità e la leggerezza di un abbandono amoroso. Ma non meno profondo è il bisogno di trasfigurazione che ispira gli occhi di Bertolucci: il desiderio di alimentare una mitologia domestica e familiare, non dimenticando e non rifiutando nessuno dei volti, dei gesti, dei luoghi attraversati e rivelati dalla vita.

All'apice di questo calore e di questo entusiasmo una percezione di tipo sinfonico tutto raccoglie e tutto trascrive mediante una mano capace di annodare fili sottili e diversi in un tessuto chiaro e compatto, opera di un io pervenuto alla ricomposizione della vita, ad una nuova orchestrazione del mondo tramite le labili e preziose piste del ricordo, ma anche tramite la rinuncia alle tormentose autodifese che quietano l'angoscia, ma non quanto l'umile pazienza che segue il volteggiare del tempo fino a «un ardore più temperato». È questa la radice ultima del respiro vastissimo quanto regolare, della saggezza solo apparentemente fragile comunicata da un libro "religioso", in quanto espressione di una gratitudine al vivere affiancata ma non incrinata dalla consapevolezza del male, del silenzio, dell'ombra, e di cui una scrittura eterea e fertile al tempo stesso è voce flautata e confidenziale.

Non si sente e non si scrive così, però, senza il supporto interiore di sollecitazioni e pulsioni radicate, profonde, senza il prestare ascolto a vibrazioni e suggestioni di antica data. La voce piana, incantatoria e dolcissima che udiamo con *La camera da letto*, per quanto bagnata e cambiata dalle gocce del tempo, per quanto reduce da un viaggio lunghissimo e fitto di esperienze, è analoga - nelle inflessioni e nelle risonanze più intime - a quella che sale dalle pagine di Sirio, dalle odi giovanili alla vita che, fiorendo, contrae il suo debito con la vulnerabilità e la finitezza. Anche dall'identificazione di tanta continuità passa il riconoscimento della seducente attitudine di Bertolucci alla poesia, destino di parole che persuade la vita a rivelare la sua solarità ed il suo enigma.

Tre studi su Attilio Bertolucci

6

Cristina Rinaldi

Costruzione e sintassi nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci.

Se affascinati dai personaggi e dalle sottili trame che la storia de *La camera da letto* tesse intorno ad essi ci si lascia trasportare verso un'analisi esclusivamente narratologica, c'è forse il rischio di finire col dimenticare che quest'opera è prima di tutto poesia.

Un verso assolutamente mutevole, mai prigioniero di uno schema prefissato e un battere e levare, che rilevano la transitorietà della vita più che l'anonima cadenza di una scuola, impediscono di analizzare il "poema" in maniera unitaria: il senso di libertà, il desiderio di evadere da ogni regola preconstituita accompagnano quel piacere spontaneo di guardare, ricordare e immaginare insieme, che contraddistingue ogni passo de *La camera da letto*. Se la formula del "romanzo" contribuisce a creare una durata e, nella storia, nel tono della voce narrante, nel tempo e nello spazio percorsi, forma un sottile filo che unisce fra loro le sequenze, compito della poesia è invece quello di distinguere, di impreziosire il tessuto su cui si combinano i significanti, rendendo inconfondibile ogni verso, costruendo un tappeto di suoni e di echi dove accelerare all'improvviso il ritmo pacato della narrazione, accendendo gli ultimi versi di un momento lirico che poi lo spazio bianco, fra le lasse, contribuisce a smorzare. Il respiro ora disteso, ora affannato dei versi è dovuto all'abile intrecciarsi di questi momenti lirici ai momenti narrativi, segno dell'inarrestabile capacità affabulatoria e immaginativa del poeta.

Il primo e inconfondibile ritmo che emerge dai versi de *La camera da letto* è generato dalla particolare struttura sintattica, sinuosa e flessibile, che, dopo essere stata sperimentata in *Viaggio d'inverno*, ritorna, sebbene obbediente a una diversa ragione, anche nel "poema". Se le frasi interminabili, i periodi immensi "come un lenzuolo"¹ e la scarsità di punteggiatura sottintendevano nel *Viaggio* una volontà di prolungare simbolicamente il tempo, di catturarlo eliminando ogni frattura, ogni sosta o interruzione possibile, ci si chiede ora quale sia la nuova natura di questa "frase vegetale"² che si agita divincolandosi e contorcendosi anche nello spazio de *La camera da letto* in cui però sembra vengano imposte delle regole. L'opera è caratterizzata infatti da unità narrative che il poeta chiama sequenze e che servono da misura sintattica. Ogni sequenza contiene, in più periodi, un unico momento narrativo che termina sempre con un punto fermo: è come se la sintassi si fosse data una forma e un limite invalicabili.

Ma, come succede nei confronti di ogni regola, Bertolucci dopo averla proposta, non si fa scrupolo di infrangerla, creando un caso, l'unico, in cui la sintassi deborda proprio dalla sequenza:

(...) la madre

e il bambino, la mano stretta nella
mano, perduti insieme per non perdersi
più, come era accaduto la mattina che Maria
uscita di città, affrettando il trotto

¹ Cfr. P. Citati in AA.VV., *Il comune di Parma ad Attilio Bertolucci*, Parma, 1982, p.19.

² Cfr. M. Munaro, "La camera da letto" di Attilio Bertolucci, "Eidos", 4, 1989, p. 34.

Tre studi su Attilio Bertolucci

7

della puledra per il lungoparma:
(...)

Come si può notare, però, in questi versi lo spazio bianco ha il significato quasi necessario di sottolineare il forte stacco temporale che il flashback presuppone almeno inizialmente, prima cioè di essere riassorbito, come tutti gli altri ricordi, dal presente. Si tratta di un caso unico visto che i pochi successivi flashback che compaiono ne *La camera da letto* vengono introdotti in maniera diversa (separati dal corsivo o da semplici puntini di sospensione); solitamente le sequenze contengono periodi conclusi, formati da più frasi talora brevi ma talaltra assai articolate.

Prima di considerare i periodi è però necessario dare uno sguardo alle singole proposizioni e alle parti da cui risultano composte.

Le frasi si costruiscono per accumulazione: Bertolucci ama dotarle di una serie infinita di soggetti, oggetti o complementi ("impregnata di letame e di sonno, / di latte e di risvegli dubitosi"⁴), ognuno accompagnato da attributi e apposizioni che allontanano e affievoliscono il significato del verbo, creando numerosi iperbati.

Ma a ben guardare, quest'accumulo appare sempre fortemente calibrato: gli accostamenti creano infatti eleganti ritmi binari 'in accordo' ("impolverati nelle scarpe e nei cigli, / incontrano soltanto silenzio e solitudine"⁵) oppure 'in contrasto' ("e oscurata nel volto / da un pensiero doloroso e caro"⁶) e veloci ritmi ternari ("il professorino di capelli sottili, fragili, cinerini"⁷). Giocando con i membri binari poi, il poeta crea bellissimi chiasmi fra aggettivo e sostantivo ("oppresso da mele aspre e dolci pere"⁸; i loro occhi deboli, / i loro deboli cuori"⁹) o anche tra segmenti di frase ("intenta / a un gioco che la mette in pericolo / ogni istante e ogni istante la salva"¹⁰).

Spesso vi aggiunge 'costrutti assoluti' formati da participi o gerundi ("il sole / dilagando sopra i suoi passi svelti"¹¹) che dilatano la frase richiamando la compostezza del periodare classico che, nota Girardi, si mescola ambiguamente agli "indizi dell'informale"¹². La presenza di questi accumuli di sostantivi, aggettivi, participi è talmente ossessiva da condurre il poeta verso la costruzione di una sintassi puramente nominale, quasi da appunto di viaggio:

Avvenimenti: il passaggio raro dei tram foresi
in transito fra Parma e la collina popolosa,
con obbligo di fermata anche a B., e dunque
fischi, freni, suono lungo di una tromba
in ottone, dan dan dan dan del manovratore

³ Cfr. *La camera da letto* (d'ora in poi C.L.) cap. XI, vv. 178-183.

⁴ Cfr. C.L. cap. IV, vv. 35-36.

⁵ Cfr. C.L. cap. XVII, vv. 154-155.

⁶ Cfr. C.L. cap. IV, 168-169.

⁷ Cfr. C.L. cap. XXXVI, v. 90.

⁸ Cfr. C.L. cap. III, v. 10.

⁹ Cfr. C.L. cap. IV, dai vv. 22-23.

¹⁰ Cfr. C.L. cap. II, vv. 29-31.

¹¹ Cfr. C.L. cap. XI, vv. 113-114.

¹² Cfr. A. Girardi, *Rilievi variantistici sul poema di Bertolucci, "Studi novecenteschi"*, dicembre 1984 (poi in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, p. 90).

Tre studi su Attilio Bertolucci

8

impaziente, pronuncia dialettale da parte
del bigliettaio di questo allegro nome di frazione,
parole, motti, risa perdentisi se il convoglio va via...¹³

Come le singole frasi, anche i periodi si costruiscono per accumulo, dando origine a lineari momenti paratattici ("Presto / hai nove anni, crescere è tutto / per te, significa e significherà / intendere e soffrire, intendere / e fuggire, nascondersi / e piangere"¹⁴), ma ancor più spesso a sintassi complicatissime, formate da frasi che si generano l'una dall'altra, oppure si insinuano l'una nell'altra attraverso incisi o parentetiche.

Ma, come per i semplici aggettivi e sostantivi, il poeta cerca di creare un ritmo, spezzando il discorso in due o più membri, introdotti dalla stessa espressione:

(...)

non è più il grano caldo di sole e della
propria linfa biancastra,
non è neppure freddo e secco grano
di granaio, tagliato in due dall'ombra
che s'allunga strisciando dai finestrini,
più rapida nei giorni che s'accorciano,
non è raccolto dell'anno che volge¹⁵

(...)

Questo costrutto si ripete parecchie volte nel corso del "poema" ed è utilizzato dal poeta per aumentare, in un clima, la tensione di situazioni particolarmente drammatiche come la malattia del nonno, la morte di don Attilio o la "pena incessante" di Maria. Se in questo caso è un'anafora a dare un ritmo regolare al periodo, vi sono invece sequenze in cui è un simile costrutto in fine verso (un'epifora o una rima) a proporre un'elegante scansione :

Oggi che si sveglia nella stanza rigata,
dubitoso cerca - la mano
ravvolta ancora nel lenzuolo
tiepido come una benda lenta di sangue -
il muro, il muro che non c'è.
Sono i rumori del mattino, i distanziati rumori
della giornata agricola - in via
di porsi in marcia - a rivelargli che sta a casa sua, dentro
una stanza inondata a metà dal sole
vivo ma presago d'autunno,
un sole che occupa senza scampo il letto
sfatto del fratello, del fratello
che non c'è.

Perché lo hanno lasciato

¹³ Cfr. C.L. cap. XXI, vv. 6-13.

¹⁴ Cfr. C.L. cap. XIV, vv. 94-99.

¹⁵ Cfr. C.L. cap. XIII, vv. 87-93 (il corsivo è mio).

Tre studi su Attilio Bertolucci

9

solo con la dolcezza dell'aria -
socchiusigli i vetri -
e la paura, anche gli aratori perduti
in campi che non si vedono,
perché, perché ? ¹⁶

I tre periodi, in cui la sequenza è divisa, sono in realtà uniti da una continuità fonica : rime, assonanze, consonanze ed epifore creano parallelismi e intense complicità. I primi due blocchi sintattici sono costituiti infatti da una struttura molto simile : dopo la frase principale, un inciso, una o più relative, e soprattutto, di seguito a una ripetizione ("il muro, il muro" ; "del fratello, del fratello"), in entrambi la stessa chiusa ("che non c'è"). I versi raccontano di una mattina d'estate : A. si sveglia e, pensando di essere ancora al collegio, cerca con la mano il muro accanto al letto ; quel muro, che dapprima non si trova, lo scopriamo contenuto nei "rumori" che A. sente in lontananza. Il "sole", che fa capolino nella camera, è nominato due volte, all'inizio e alla conclusione del verso, e prepara, in consonanza, al "solo" del terzo periodo : la solitudine è infatti il concetto centrale della sequenza e non appena A. si accorge di esserne vittima, sente accrescergli nell'animo un'ansia irrefrenabile che esplose, alla fine, in una geminatio legata ancora, grazie alla rima, ai due periodi precedenti. È una sintassi dunque ben studiata quella de La camera da letto, crea ritmi e parallelismi particolari, intense accensioni liriche.

Anafore, epifore e ripetizioni in genere si ripresentano poi, con una certa costanza, anche per sole ragioni foniche.

Dove non viene cercato un ritmo, in qualche modo regolare, le parole scorrono via veloci, trascinando la frase 'all'infinito', arricchendola di volta in volta di nuovi elementi che sembrano non bastare mai in vista di un suo compimento. Si originano così quei "periodi ramificati, periodi proustiani, periodi-reti, periodi-maglia"¹⁷ di cui, già all'inizio del secondo canto, compare un valido esempio :

Non sono che le dieci, il giorno
sarà lunghissimo e splendido,
chiusa entro la forma del cielo

tutto azzurro la terra tutta verde, maturante
a lento fuoco perché questa nuova
borghesia agraria ricavi alti profitti,
nutra e allevi figli belli
e forti, educati a resistere
mentre una scala e una compagna intrepida
e una cuccia di erba fresca, metà
all'ombra metà al sole, si offrono
con l'innocente impudicizia cui
la nonna ora guarda e riprova
dalle persiane socchiuse, tremando

¹⁶ Cfr. C.L. cap.XIII, vv. 135-153.

¹⁷ Cfr. P. Citati, Una storia di famiglia col miele della poesia, Corriere della Sera, 16 febbraio 1984 (poi in Il sogno della camera rossa, Milano, Rizzoli, 1986).

Tre studi su Attilio Bertolucci

10

nel calore, protettrice implacabile,
un tempo cara, ardente fondatrice
della fortuna familiare destinata
a un maschio tentato oggi prima del tempo.¹⁸

Alla frase principale, che inizia il lungo periodo e che, come spesso accade, è una precisa determinazione temporale, è connessa soltanto, per asindeto, una coordinata : i costrutti successivi, infatti, dipendono l'uno dall'altro : dopo il participio passato 'assoluto', dal participio presente si genera la finale 'trimembre', da questa la temporale che porta alla relativa da cui derivano infine altri participi e un gerundio. Ma anche all'interno di una sintassi così ramificata il poeta non si sottrae al piacere di costruire ritmi binari ("nutra e allevi", "guarda e riprova") che rallentino il precipitare del discorso.

Al movimento della sintassi che, a partire dalla frase principale, diventa sempre più periferica, fa riscontro il percorso dell'occhio che genera la visione descritta nei versi : da una panoramica amplissima, che spazia tra cielo e terra, si passa al dettaglio di "una scala" e "una cuccia d'erba" dove giace Giovanni Rossetti, troppo precocemente vinto dall'amore, sotto gli occhi della nonna tremante.

Questa frase definita "propriamente mostruosa, organismo vivente e in crescita e insieme sorta di oratio obliqua imperiale (centro irradiante e calamitante, raggi rampicanti : gerundi participi relativi 'latini') piegata alla pascoliana 'democrazia poetica' (Contini) del reale"¹⁹ può dunque avere un significato diverso dal semplice "argine" posto "contro la valanga del tempo"²⁰ che aveva in *Viaggio d'inverno*.

Una somiglianza col *Viaggio* si riscontra però anche in quelle sequenze dove delle frasisentenza chiudono i lunghi periodi, così come facevano, nella raccolta del '71, i versi isolati, dopo serie di quartine.

Queste frasi-sentenza, insieme alle numerose avversative, rappresentano il 'luogo' dove il flusso principale del discorso s'infrange e riprende poi in un senso contrario. Non esiste infatti un'unica direzione in cui procedere con certezza : anche il periodo più lungo, portato dalla marea più alta, che sembra tendere all'infinito, è destinato a rompersi e proseguire in altro verso :

"La pesantezza è il suo pregio
perché fu destinata a una gente
volta solo all'accrescimento dei beni
terreni e al soddisfacimento intero pieno cieco
dei sensi nell'ambito chiuso
della famiglia, nello spazio interno
della villa avvampata
da camini, da stufe, da tramonti, da mestru
di padrone e di serve,
nell'allargarsi della proprietà fertile e irrigua
che agli olmi, ai gelsi bassi, in distanza

¹⁸ Cfr. C.L. cap. II, vv. 34-51

¹⁹ Cfr. M. Munaro, art. cit., p. 34.

²⁰ Cfr. A. Iacopetta, Attilio Bertolucci, lo specchio e la perdita, Roma, Bonacci, 1984, p. 80.

Tre studi su Attilio Bertolucci

11

sovrimprime

cime celesti di campanili,
cupole pulsanti per pitture sacre -
perdutamente profane -
della città distesa, vicina, lontana, chi sa,
inconoscibile...

Ma il lettino a spadarelle chiare
che abbiamo aggiunto

per il nuovo venuto rompe l'aria -

il sole dilaga dalle finestre spalancate entro lo specchio grande
nell'indugio dei lunghi crepuscoli d'una primavera di guerra"²¹

Questa è la voce di A. che, appena trasferitosi a B. con la moglie, si dichiara soddisfatto di essere entrato in possesso dell'"eredità dei nonni materni", ossia di un antico letto matrimoniale, un oggetto che viene tramandato di generazione in generazione raccogliendo e custodendo nel tempo le storie dell'intera famiglia.

Il periodo si costruisce in un ritmo serrato di aggettivi non separati da virgole e sostantivi allitteranti che creano un vortice di suoni e di echi, in cui la mente del poeta si perde finché non viene richiamata al 'reale' dall'avversativa, mentre il tono lirico è smorzato e piegato a un tono più narrativo, mostrando, ancora una volta, l'efficacia di queste alternanze che sono il punto di forza de *La camera da letto*.

Se nelle sezioni iniziali del libro primo la sintassi, pur mostrandosi in diverse occasioni ben articolata, rimane spesso simmetrica e piana, è solamente a partire dalla terza sezione che si allarga fino a realizzare concretamente l'unità narrativa e sintattica : frasi lunghissime abbracciano, nella sua totalità, un'unica sequenza.

Per una cuffia da bagno di gomma bianca tramata
il cui sottogola stenta faticosamente a chiudersi

N. indugia nell'ombra ventilata del piccolo
pronaio laico, piedi nudi a contatto
piacevole con l'assito madido di notte defunta,
prolunga lo spazio-tempo oltre il quale l'attendono
immoti nubi e costellazioni pietose e venti
caduti il mattino sul passo di chi parte
e si volta e pensa che sia l'ultima volta,
lunghi sonni pomeridiani, risvegli amari
per la luce riemessa dentro la stanza
(sia un abat-jour lagrimoso di perline tremanti
o un sole la cui permanenza si fa
prolungandosi occhio ostile e immedicabile),
mutazioni che l'intrecciarsi dei nomi
porterà nell'ordito della vita, per cui

²¹ Cfr. C.L. cap. XXXIX, vv. 82-103.

Tre studi su Attilio Bertolucci
12

vi saranno gentili imprese da compiere quali, per i nascituri,
la costruzione di un tavolinetto sbilenco

e di alcune seggioline in erba tenace
così da formare un salotto e donarlo

a formiche elfi e fate

dalle lunghe gambe e dalle ali che vibrano

mutando di colore emettendo suoni"²²

Leggendo con attenzione questi versi è possibile osservare come la complessità nella sintassi non sia dettata da finalità argomentative, linguistiche o simboliche : ciò che conta è il ritmo delle immagini.

Mentre Bertolucci 'rivede' nella sua mente la figura di N. alla spiaggia, altre immagini gli si presentano dinanzi, che appartengono tutte al futuro di N. : notti e venti cancellati dal passo dei viandanti, abat-jour, che interrompono i sonni, la attendono ; nel tempo che ella impiega ad allacciare la sua cuffia bianca tramata il poeta la vede quasi madre, alle prese con costruzioni in erba per elfi e fate con cui far divertire i figli bambini.

Partiti da una spiaggia, ci si ritrova, in un batter di ciglia, nel paese sconosciuto di creature fantastiche : è la magia bertolucciana, è la sua capacità di creare impossibili connessioni lasciandosi guidare dalla fantasia immaginativa.

Quest'anticipazione dei fatti, questo viaggio che il poeta compie nel futuro della narrazione non sembra studiato, né voluto, ma segue il filo della sensazione : è creato dal grappolo di

immagini che scaturiscono l'una dall'altra incontenibili.

E così la sintassi risulta articolata a causa dello sgorgare incessante di queste 'impressioni', un po' ricordate e un po' ideate, che prendono il sopravvento nella mente del poeta e sono lasciate fluire liberamente, quasi a scopo "terapeutico"²³.

"Si tratta di un exploit unico : coraggioso, rischioso, stupefacente : un tentativo supremo, quasi folle, di affabulare l'ineffabile ; di riuscire a dire tutto insieme ciò che normalmente non si riesce a dire se non smembrandolo nel processo di un racconto"²⁴. Soldati nota come Bertolucci passi con estrema facilità, attraverso un nesso sintattico, relativo o di paragone, da una persona a un paesaggio, o a un oggetto, in modo che tutto venga definito e ricordato insieme.

E proprio dall'abbandono a questo flusso di immagini, di connessioni ardite - causa, talvolta, di molteplici dubbiosità semantiche - nascono i momenti più belli di questa poesia.

C'è chi, in questo scorrere delle immagini, vede il bisogno che Bertolucci ha di nutrirsi di larghi spazi, per non cadere nel "racconto scheggiato, reticente, per frammenti"²⁵.

Del resto per un poeta amante del discorso, anziché della parola, era inevitabile costruire similitudini che si aprissero in "breve racconti"²⁶, frutto di sensazioni vere e fantastiche, rivelategli grazie alla rêverie da cui si lascia guidare.

²² Cfr. C.L. cap. XXVII, vv. 25-47.

²³ Cfr. P. Lagazzi, introduzione a A. Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, Milano Rizzoli, 1991, p. 27.

²⁴ Cfr. M. Soldati, *Il dolce mistero della vita nella camera degli sposi*, "Corriere della Sera", 23 maggio 1984.

²⁵ Cfr. M. Cucchi, *Senza affanno con il tempo*, "l'Unità", 4 gennaio 1989.

²⁶ Cfr. P.V. Mengaldo, *Attilio Bertolucci*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 p. 570.

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

13

La sintassi perciò non fa altro che seguire e assecondare questo veloce fluire di visioni strettamente unite non da nessi logici, bensì da parole, suoni e strutture ripetute. Sono visioni e immagini che, comparando più di una volta in canti diversi, creano anche un loro ritmo e contribuiscono, nel dare un senso di circolarità e continuità, all'idea stessa di un "poema" unico e inseparabile nelle sue molteplici parti.

Cristiana Rinaldi

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

14

Luigi Severi

Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci.

La mia vita leggera attende il vento di morte
come piuma sul dorso della mano.

(Th. S. Eliot, Canto di Simeone)

La difficoltà maggiore per chi guardi a un'opera come quella di Bertolucci, volutamente costituita e svolta oltre i margini di movimenti storici più o meno ufficiali - ermetismo prima; anni '60, con tutte le sue componenti assertivo-polemiche, poi - è quella di resistere alla tentazione di farne una miracolosa periferia poetica, chiusa in sé. L'isolamento di Bertolucci, che è un fatto, va però osservato con obbligatoria cautela (si pensi alla sua influenza sui poeti "romani"), e ricondotto non a una scelta di collateralità, ma a una meditata ragione poetica, capace di costeggiare le correnti poetiche di più larga militanza attraverso una misura di crescita interne e di fitti confronti storici. Del resto se già Pasolini, in un suo celebre intervento del 1955 (anno della seconda, fondamentale edizione della *Capanna indiana*), pur rilevando la tendenza della poesia bertolucciana a restare «lievemente ai margini», sapeva portarne alla luce l'attualità, la centralità, a maggior ragione oggi, a posteriori, è possibile riconoscere come Bertolucci nel suo isolamento non abbia mai trovato tanto le ragioni della sua alterità, quanto la sostanza autonoma della propria proposta poetica.

In effetti, la storia della poesia di Bertolucci nasce dal lento misurarsi della sua autonoma capacità di dialogo con la contemporaneità, tanto per contrasto (*Fuochi in novembre*), quanto per osmosi (*Viaggio d'inverno*, opera in qualche modo classicamente sperimentale), con una sua capacità di sviluppo tutto interno. È questo, credo, un punto fondamentale della storia poetica bertolucciana: il costituirsi lento dell'opera non è semplicemente un costituirsi col tempo, ma nel tempo, con la lentezza e con le attese che lo scorrere del tempo comporta. Ecco perché, in questo caso, coerenza non significa soltanto (che sarebbe ovvio) continuità di un progetto, raccordo fra parti di un percorso, ma, invece, paziente concrescita di uomo e di poesia; anzi, attesa l'uno dell'altra: «La pazienza di Bertolucci è proprio, anzitutto, questa capacità di ascolto, questo riuscire a cogliere, in progress, il filo della sua più vera vocazione

[...] »2. La ricerca poetica di Bertolucci è, quindi, lenta, e ogni suo nuovo atto è così profondamente innervato nel precedente, perché vive nel tempo interno ed esterno del poeta, e ha bisogno dei suoi avvenimenti fisici, spiccioli, affettivi, perché può trarne, senza mai risolversi in essi, ragione, respiro riflessivo, guadagno stilistico.

Da qui la nota parsimonia di Bertolucci. Da Sirio, uscito nel 1929, alla Lucertola di Casarola (1997), la sua opera, come quella di altri della cosiddetta terza generazione, ha accompagnato i tempi forti del Novecento poetico - considerazione per lui particolarmente vera, dal momento che i suoi primi, peraltro precocissimi, tentativi poetici (databili 1925) affondano più di una radice nel pieno della transizione che dal miglior Carducci porta a Ungaretti. Ma a tanta ampiezza cronologica non corrisponde uguale abbondanza; anzi, i punti cardinali della sua produzione lirica possono essere ridotti a due: la *La capanna indiana* (1951) e *Viaggio d'inverno* (1971)³. Opere di lunghissima gestazione - mediamente

Tre studi su Attilio Bertolucci

15

ventennale; dunque, anche per questo, due veri e propri canzonieri, se per canzoniere si intende quell'opera cresciuta nel tempo, e organizzata poi da un intento costruttivo unitario il cui disegno, in sé, è già espressione di un passaggio dal biografico all'esemplarità: tanto più che la continuità fra l'uno e l'altro è tale da poterli considerare ciascuno un capitolo del rapporto fra il poeta (fra l'uomo) e il tempo.

In particolare, *La capanna indiana* si presenta estrinsecamente come opera riepilogativa: la successione delle sezioni è infatti testimonianza di tutte le tappe della poesia bertolucciana, dalle raccolte giovanili (una parca scelta da Sirio e *Fuochi in Novembre*) che ne costituiscono le prime due sezioni, a *Lettera da casa*, e al poema *La capanna indiana*. In un tempo incerto, quinta e ultima sezione, fu invece incluso dal poeta solo a partire dalla seconda edizione del '55. Questa lentezza di gestazione ha un preciso riflesso nella struttura diacronica del libro: che è, sezione per sezione, il disegno lirico di un'educazione sentimentale, dal tempo e dal luogo dell'infanzia edenica, a un confronto con gli oggetti familiari, tale da determinare, inevitabilmente, i primi attraversamenti della memoria e la percezione del mutamento; fino alla violenta separazione dal luogo d'origine, registrata da *In un tempo incerto*, l'esile sezione aggiunta, a conclusione di un percorso, dopo l'evento fondamentale della maturità di Bertolucci: il trasferimento a Roma. E proprio da questa immersione violenta nel tempo sconvolgente della storia, da questa proliferazione di oggetti e di voci (causa di nevrosi ma anche di un immenso potenziamento dell'ascolto e della narratività) nascerà il respiro e la complessità del secondo canzoniere bertolucciano, *Viaggio d'inverno*.

Al momento della sua comparsa, *La capanna indiana* si poneva come il risultato di una piccola, silenziosa rivoluzione poetica. Espressione fin da subito di un'opzione «anti-lirica» («anti-orfica»), ben individuata da Mengaldo,⁴ e in Bertolucci precocemente ravvisabile fin dalle prove di Sirio, tutte immerse nel clima mobile degli anni '20, e di *Fuochi in Novembre*, il suo percorso dava l'impressione, ai lettori più avveduti, come Sereni, «di non aver dovuto fare i conti con alcun fatto costituito [...] tanto libero, tanto poco preoccupato della parola essenziale, della carica evocativa, dell'analogia, del "canto" »⁵. Le cose, insomma, nella sua poesia sono nominate senza patemi eufemistici, perché occasioni di un ascolto del tempo, che può essere gioioso (cioè solidale), o invece nostalgico. La troppo celebre "grazia" di Bertolucci, è, per così dire, solo un effetto (neanche primario) di questa tensione di ascolto; è invece proprio nella relazione con gli oggetti del proprio mondo che l'uomo scopre la precarietà, tanto più dolorosa a contrasto col piacere che essi producono al poeta-pittore: « Una volta ho detto: "La maledizione della grazia" [...] La grazia da sola non mi basterebbe. Del resto, neanche Correggio e Parmigianino sono solo grazia »⁶.

Non a caso, allora, la pittura è tanto importante nella formazione di Bertolucci quanto la poesia, al punto che, nella dichiarazione di poetica anteposta ai componimenti presenti nei *Lirici nuovi* di Aneschi, l'unico richiamo esplicito è alla pittura di Vermeer: animata da una luce, posata anche sulle cose più umili, «vera» non in senso fotografico, ma perché capace di esprimere una malinconia profonda. Non a caso la *Veduta di Delft* era il quadro preferito da Proust: scrittore precocemente scoperto e amato da Bertolucci, che in lui trovava proprio la narrabilità del tempo.

E Sirio è già poesia sul tempo: quello dell'infanzia, inteso non certo come rievocazione di avvenimenti lontani, ma come solidificazione attuale di una condizione percettiva vergine dalle ferite della storia. La scena prediletta dal poeta adolescente (Sirio è del '29) è un scena

Tre studi su Attilio Bertolucci

16

agreste: ma il paesaggio dell'effettiva infanzia e adolescenza di Bertolucci (campagna parmigiana) è selezionato per tratti assoluti, ridotto a bucolica astratta, del tutto al di fuori da coordinate onomastiche e geografiche precisabili. Niente di più lontano dal poeta, dunque, del diarismo reale, perché qui conta l'assunzione trasfigurata del dato di realtà, il suo funzionamento depurato dalla contingenza, con un effetto complessivo di essenzialità ma anche, in certo modo, di solennità fantastica:

[...]

Voci come in un ricordo
D'infanzia, prigioniera del gelo,
S'allontanano verso la campagna;
Ninfe dagli occhi dolci e chiari
Fra gli alberi spogli, sotto il cielo grigio,
Cacciatori che attraversano un ruscello,
Mentre uno stormo d'uccelli s'alza a volo.

[...]

(Inverno)

È chiaro che l'unico tempo verbale possibile è il tempo presente, costante opzione salvo poche eccezioni; e che, attraverso l'insistito ricorso alla coordinazione o alla giustapposizione, prevale un deciso andamento enumerativo - come in un catalogo selezionato di materiali, lucenti o oscuri, comunque elementari, assoluti. È una stilizzazione vicina a certa poesia medievale latina, in cui la letteraria evocazione primaverile (invernale) serviva solo a suscitare, per meccanico procedimento antifrastico, lo stato d'animo del poeta: «Levis exurgit zephirus / et sol procedit tepidus», ecc.; se non che in Bertolucci il richiamo a modelli letterari immediati e forse anche verificabili, come certo Govoni (si pensi, per esempio, a «La pioggia rugginosa / sfilaccia le sue lane; / e le vecchie campane / s'annegano nell'acqua vittoriosa») o persino Pascoli (ma di certe sue cose più dense: «Lungo la strada vedi su la siepe / ridere a mazzi le vermiglie bacche», ecc.) serve solo a convalidare la strategia di rappresentazione di un locus amoenus dal fragile equilibrio: «La brezza corre / I boschetti odorati. / I ruscelli increspatisi / Mormoran dolci parole» (Nubi).

Non c'è dato, in questa poesia, che valga in sé; e non c'è dato, al tempo stesso, che subisca trasposizione simbolica. L'esplorazione ostensiva delle immagini reali non avrebbe senso se non fosse immediatamente sottoposta all'irrigidimento della trasfigurazione: se i dati del taccuino non fossero, nel momento di scendere sulla pagina, deformati e ricomposti dal potere associativo della poesia, così da costituire, pagina per pagina, il disegno di un mondo ostinatamente atemporale, bloccato nel tempo mitico dell'infanzia, sospeso e apparentemente inviolabile:

Sporge dal muro di un giardino
La chioma gialla di un albero.
Ogni tanto lascia cadere una foglia
Sul marciapiede grigio e bagnato.

Tre studi su Attilio Bertolucci

17

Estasi, un sole bianco fra le nubi
Appare, caldo e lontano, come un santo.
Muto è il giorno, muta sarà la notte
Simile a un pesce nell'acqua.

(Ottobre)

Gli stessi continui riferimenti alle stagioni, elemento costante di tutta la poesia lirica bertolucciana, e in particolare «tanto importanti nella Capanna indiana come percezione del ciclico passaggio temporale, non sono ancora associate alla temporalità», ma si riducono «a momenti cristallizzati del presente». L'uso iterativo del lessico naturale contribuisce alla fissità dei fotogrammi di questo diarismo stilizzato: erba, sole, acqua, cielo, sogno, ecc., soprattutto legati a un'idea di chiarezza: «Divina, misteriosa / chiarezza», «mattini chiari», «chiaro cielo», «chiaro sogno», «pura corrente», ecc. Tutti elementi, questi, che si dispongono in quadri di una maniera subito riconoscibile, stilisticamente netta, di cui colpisce il forte piglio anti-melodico, anzi francamente atonale, oppure riconducibile, come ha notato Lagazzi, a certe tele cubiste. Ne deriva una musica fredda, disseccata, cui concorre in pieno una già matura atonalità metrico-ritmica, meditata sui testi chiave del verso libero, dal Whitman tradotto da Gamberale, al primo Ungaretti, poeta carissimo a Bertolucci di qui in poi. Lo stile, prevalentemente nominale e paratattico, è scandito dalle serie scattanti di versi brevissimi e brevi; ma, fin d'ora, l'impressione di un deciso anti-melodismo è data dalla

sapientissima partitura ritmica, sempre oscillante fra «una pronuncia più schiettamente antilirica e prosastica a toni di più facile cantabilità»⁹.

Condizione preliminare a questo paesaggio mentale è quella della solitudine, resistenza alla realtà del tempo e garanzia di soggiorno onirico, pre-identificativo: «Io sono solo / Il fiume è grande e canta / [...] / Tutte le ore sono uguali / Per chi cammina / Senza perché / Presso l'acqua che canta»¹⁰. In questo senso, è anche facile spiegare la presenza insistente di angeli, con cui volta per volta vengono identificati presumibili giovinetti (All'angelo custode), giovinette («Vago angelo / amoroso», ecc.), o semplici immaginazioni («Angeli invisibili e gravi / Guidano la colonna», ecc.): figura fantastica o proiezione della giovinezza reale nella condizione che precede la sessuazione. È il corrispettivo, sul piano dell'immaginario, della tendenza ossimorica attiva sul piano delle immagini: da componenti interamente costruiti sul procedimento, ma per ciò stesso più ingenui anche stilisticamente, più legati a una maniera (Assenza: «Assenza, / Più acuta presenza. / [...] / Dolente il petto / Ti porta, / Come una pietra / leggera»), a più brevi intrusioni, spie di una perenne convivenza degli opposti (per esempio in Canto del pellegrino: «freddo sole»; «oscuro mattino»).

Costitutiva di questo mondo in sospensione, è una figuralità originaria, mai analogica ma anzi affidata alla similitudine, e da una parte tesa all'animazione (o antropomorfizzazione) dell'inanimato: per esempio «Come un lupo è il vento» (Vento), o «Il fuoco è acceso / [...] / E chiacchiera, come un vecchio solitario» (Infanzia); dall'altra, in modo sostanzialmente complementare, all'associazione di tratti inanimati all'umano - o semplicemente al vivente: «Mi sento stanco, felice, / Come una nuvola o un albero bagnato» (Torrente); «Si sente invadere dal sonno / Come una terra / Da un fiume in piena» (Sonno). È una strategia rituale, di celebrazione dell'omogeneità fra parti di un unico mondo immutabile e coeso; una

Tre studi su Attilio Bertolucci

18

solidarietà animistica, solare ma anche inquieta (come aveva bene spiegato Pasolini, parlando di «orientazione religiosa del suo rapporto con l'esterno») perché nata da una resistenza, da una volontà di permanenza al di fuori della storia. E l'inquietudine a tratti affiora, anche attraverso associazioni, elementari ma di efficace vigore; per esempio in Vento:

Come un lupo è il vento
Cha cala dai monti al piano
Corica nei campi il grano
Ovunque passa è sgomento.
Fischia nei mattini chiari
Illuminando case e orizzonti
Sconvolge l'acqua nelle fonti
Caccia gli uomini ai ripari.
Poi, stanco, s'addormenta e uno stupore
Prende le cose, come dopo l'amore.

dove davvero certi paesaggi govoniani (o anche di certi poeti fantasisti francesi) restano in lontananza, prevalendo qui la successione atonale, paralizzata delle inquadrature. Così, possono affacciarsi minime separazioni, come nei versi di A una fanciulla: «Ci salutammo in fretta / Nel gran vento / Che ci rapiva / Le parole»; o la dolorosa percezione della possibilità del viaggio, per quanto ancora sospeso fra realtà e fantasia onirica (Il viaggio); o un clima purgatorio, presente nella rarefazione di un racconto sognato ma comunque attraversato da scuotimenti, da presagi di dissoluzione: «Bronzea notte / Che l'abbrabbiato albero / Consuma / E il querulo ruscello secca / E la pietra oscura [...] » (Canto del pellegrino).

Su questo passo sospeso, la rappresentazione raggiunge spesso soglie di una visione da pittura metafisica («E le statue hanno i brividi»; Nubi), o di una franca visionarietà sottilmente surreale, come in Frammento:

Buoi rossi e neri
Pestano la bianca neve
Nel cristallo opaco della notte
Fremono i grandi abeti
Nel lume fermo degli astri
Angeli invisibili e gravi
Guidano la colonna
Con suoni di corni selvaggi.

Che è uno dei risultati migliori perché l'occasione oggettiva (in questo caso un bassorilievo)

si ordina sulla perfetta, incomprensibile coerenza di un'allucinazione, ma quieta, senza esuberanze, essenziale.

Tre studi su Attilio Bertolucci

19

E che questo tentativo di sospensione sia consapevole, lo provano certe improvvise espressioni di poetica, sempre trattenute all'interno di una trama favolistica:

[...]

In quella dolce casa

è restato un bambino, prigioniero.

S'allontana un giovane

Triste, e piange, per un sentiero

Verso la vita crudele che l'aspetta,

Più crudele che la Morte.

(Infanzia)

Questa, quasi ostentata, intrusione della «Morte» porta già il lettore verso la dissoluzione dell'eden. L'ultima poesia nella versione definitiva della raccolta è, non a caso, *Sonno*: fin dal titolo, ammiccante rivelazione di una condizione originaria ma, come un sogno, ambigua, fragile, prossima alla fine.

Come accennato, nella prima edizione della *Capanna indiana*, nonostante le insistenze in senso contrario di De Robertis, Bertolucci non volle includere, di *Sirio*, più di sei testi, dimostrando un'accortezza di dosaggio dettata forse da scrupoli qualitativi, ma capace in effetti di creare una sognante ouverture a *Fuochi in novembre*. Seconda scena di un unico atto: poiché qui si svolge, poesia dopo poesia, la separazione dal mondo difensivo dell'immaginazione infantile, e dunque il graduale rilevamento di una metamorfosi. *Fuochi in novembre* è il diario, in altre parole, della scoperta del tempo - cioè della storia germinale di chi, differenziatosi dall'ambiente di origine, comincia a avvertire la dolorosa autonomia delle figure esterne. E per adesso non conta che esse siano ossessivamente quelle, «care», del mondo agreste di appartenenza; anzi, proprio la permanenza ostinata e anomala fra questi oggetti familiari rende meno traumatica la percezione della loro alterità. Per questo *Fuochi in novembre* è anche, giusta la lettura di Bertolucci stesso, un canzoniere d'amore¹¹ - perché fotografia, per lampi, di quell'età in cui l'oggetto esterno, non più visitato come proiezione personale (l'angelo di *Sirio*), comincia a essere esplorato in sé, diventando nominabile, sessuato: amato.

La musicalità è ancora quella fredda, rigida della raccolta precedente. Solo la combinazione essenziale di poche note, e un procedimento per ellissi, può portare a un senso di non partecipazione, di contemplante percezione dei propri oggetti:

Passano carri di fieno

davanti a ville addormentate

arlecchini dormono

all'ombra lucente delle magnolie.

[...]

(Commedia della sera)

Tre studi su Attilio Bertolucci

20

Aveva ragione Pasolini, quando parlava di «formazione letteraria extravagante rispetto ai testi dell'iniziazione ermetica». Ciò che, chiaro già in *Sirio*, diventa in *Fuochi in novembre* (composto oltre la soglia del quasimodiano *Acque e terre*) un preciso segno di contrapposizione con il clima ermetico ormai costituito. Oltre alle persistenti tracce govoniane e tardo ottocentesche, si chiariscono ora altri modelli alternativi: più ancora che la digestione definitiva di poeti francesi, come il Toulet di certe *Contrerimes* (« Molle rive dont le dessin / Est d'un bras qui se plie, / Colline de brume embellie [...] »), subito richiamato da Montale in una celebre recensione, conta Eliot scoperto attraverso le celebri traduzioni dello stesso Montale (in particolare del *Song for Simeon*)¹². Queste probabili ascendenze, insieme «al fondo culturale ottocentesco che [...] continua a fermentare ancora in questo secondo libro del poeta»¹³, concorrono a creare una partitura del tutto anomala, decisamente inclinata verso intonazioni prosastiche in virtù di un incremento di versi lunghi, capaci di «accogliere una maggiore quantità di materia», e di una sempre straordinaria vivacità ritmica¹⁴. Tanto più chiara l'autonomia della ricerca di Bertolucci se si considera la persistenza di influssi eterogenei, in particolare i consueti rimandi pittorici, sempre capaci di entrare come una nota dissimmetrica. È il caso di Scavi, dove la fantasia raggelata di statue vive anima uno stupore

di visi marmorei, disuniti dai corpi, che ha molto della pittura metafisica di certo De Chirico:

Visi di dee
posano
sul verde lucente.
Colonne infrante
stormire di fronde
brezza di mare.
Si svegliano,
stupite volgono
i cavi occhi intorno:
lontano è il bel corpo,
lontano il dolce tempo,
lontani la rosa e l'alloro.

Piangono un disperato muto pianto.

Il meccanismo della enumerazione e dello stile nominale, ancora prevalente, qui serve a creare una scenografia concreta, un'allucinazione in cui è difficile non provare un'angoscia da contemplazione della morte. Fisico, non più evitabile, poesia per poesia comincia a animarsi il senso della ferita portata dal tempo, sia pure di quello che scorre nel cerchio delle cose familiari.

Per questo motivo, per l'urgenza cioè di questo allarme metamorfico (che poi è il decisivo scarto rispetto all'evasione ostinata di Sirio), il tempo verbale nuovo è quello passato: espressione di una distanza necessaria rispetto alle cose, osservate retrospettivamente, appartengano esse alla preistoria dell'adolescenza - con salvifica rotazione di punto di vista rispetto all'immersione di Sirio; o siano invece eventi (o frammenti di eventi) più vicini ma comunque finiti. In questa distanza, colta svelatamente nel suo farsi, è la possibilità della poesia di Fuochi in novembre, oltre a certe sue forti novità. Diventa costante, per esempio, il "tu", non più rivolto a materie inanimate, o a personificazioni di eventi naturali (come in

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

21

Sirio), ma a un interlocutore reale, solitamente femminile. Per lo stesso processo di dissimilazione, volti e luoghi della geografia bertolucciana acquistano ora il battesimo del nome: Wanda; L'Enza a Montechiarugolo; e, finalmente, in relazione non più sognante, la propria terra: «Emilia, ormai scurisce il tuo frumento / e il papavero esce a fare il bullo / e le viti mettono teneri ricci / e la sera i biancospini illuminano le stradette / dove non passano che tante biciclette. / Emilia, ormai le tue strade fioriscono le contrade / di nuove toilettes, e le rose rosse nei giardini / ascoltano quei pazzi usignoli querelarsi / senza ragione, come i soprani nelle opere [...] » (Emilia). Non ci sono altri livelli, non c'è spazio per simboli o slittamenti di senso: raramente la similitudine cede all'analogismo, che, quando c'è, appare del tutto anomalo rispetto alla tecnica ermetica, e in linea con certo residuo animismo tipico di Sirio, trattandosi, come ha benissimo spiegato Mengaldo, di un «analogismo estroverso, corposo e antropomorfo [...] come in "L'Enza è una fanciulla bionda e povera" e altre formule simili»; tanto più che l'oggetto non ha obblighi di eufemismo o di mascheratura evocativa: le biciclette sono biciclette; le toilettes, toilettes. È anche in questa libertà la grande autonomia della parola poetica bertolucciana dall'Ermetismo, come lui stesso ha notato: «Scrivere in quegli anni "mietere", "bicicletta", come ho fatto io, era veramente una cosa scandalosa [...]. Ma non lo facevo per delle ragioni realistiche, mi pare che ci fosse una specie di volontà di non soggezione al ricatto della poesia come un fatto privilegiato»¹⁵. L'acquisto di distanza dalle cose e la possibilità di nominarle (di riconoscerle), determinano la scoperta della raccontabilità, oltretutto la complementare, insieme terapeutica e angosciante, verifica del territorio della memoria. Verifica talvolta colta in divenire, come nel caso esemplare della poesia Fuochi in novembre, dove l'iniziale, imperturbata scena di campagna («Bruciano della gramigna / nei campi / [...] / La bianca nebbia si rifugia / fra le gaggie [...] ») diventa intuizione di una condizione originaria («smemorati»), e premonizione, già sapiente, di una crescita («si ricorderanno»):

[...]

I ragazzi corrono intorno
al fuoco
con le mani nelle mani,
smemorati,
come se avessero bevuto
del vino.

Per molto tempo si ricorderanno
con gioia
dei fuochi accesi in novembre
al limitare del campo.
[...]

Oppure, con un diverso sforzo di oggettivazione, il ricordo, sancito già dal titolo (Ricordo di fanciullezza), può essere svolto con freddezza e compostezza di racconto (memore del Carducci solenne del Sogno d'estate, molto amato da Bertolucci¹⁶), inaugurando la nostalgia, e dunque la fine avvenuta, dell'adolescenza, attraverso l'elenco impassibile dei suoi riti da idillio («Si cammina per il Cinghio asciutto / qualche ramo più lungo ci accarezza / [...] / si

Tre studi su Attilio Bertolucci

22

spoglia di una manata di tenere foglie. / Se ne sceglie una si pone lieve / sulle labbra e si suona camminando [...] »).

Talvolta la poesia anticipa, quasi in esercizio paradossale, estremo, la memoria, avvertendo già il disagio di un'attesa - l'attesa delle cose nel tempo, la pazienza di registrarle, interne o esterne che siano. Così, in un'estrema illusione di prevaricazione sul tempo, l'immaginazione del poeta può addirittura formulare l'ipotesi dell'evento luttuoso, per poi aderirvi, e guardarsi fantasticamente alle spalle: «Improvvisamente / mi ricordai di te / come se fossi morta» (Sabbia); o «Se tu fossi morta / potrei ricordare / i tuoi occhi ch'erano schiariti, / tutte le tue parole, e i luoghi, e il tempo estivo / sino al dolce morire del giorno» (Romanza), ecc. E finalmente la memoria si attiva per davvero, senza evasioni che non siano le licenze esplorative permesse dalla memoria stessa: che non siano, insomma, l'esperienza poetica della memoria in sé, come verifica di una percorribilità a ritroso delle cose finite.

Esplicitamente fin dal titolo in Pagina di diario, scena di pochi movimenti dove di nuovo la selezione diventa tecnica di montaggio, messa a fuoco di particolari: «La stanza vuota e assoluta dava / su un canale / per cui silenziosa, uguale, / una flotta d'anatre navigava. // Un vino d'oro splendeva nei bicchieri [...] ». Scena biografica, nella cui costruzione il poeta sperimenta il potere comunque trasfigurante della memoria (e della parola), in questo caso con una cantabilità da andante moderato ottenuta attraverso l'alternanza di versi regolari e irregolari, e un impeccabile dosaggio delle pause. Il ricordo può inverarsi poeticamente, ma a patto di rispettare una misura il più possibile disossata, non elegiaca. L'elegia è già, e fin troppo, nella distanza dagli eventi - come nel finale di Ottobre: « [...] e la mamma correva verso di me / dall'orizzonte, sudata e fresca / in una vestaglia rosa. / Ero sveglio / e un'ape volava / per l'aria radiosa. / Avrei voluto chiamare e stavo zitto», dove fra l'altro il richiamo alla Recherche sfiora la citazione¹⁷.

Il ricordo non può che diventare, accertato in frammenti vividi, nucleo narrativo: è nel ricordo, e nella distanza del ricordo, che sorgono i primi tentativi, a questa altezza, di racconto poetico, cioè di oggettivazioni cui la deformazione dell'atto di parola (di rievocazione poetica) non toglie autonomia. Così nascono i pochi tratti di Per una sorellina morta a sei anni: «La pudica stagione / venne, e venne la luna nuova, / nel lume dei biancospini/ il giorno si svegliò / [...] / Le chiome nere e gli occhi di pervinca / correvi per il giardino [...] / Poi camminavi, seria, piccola, fra i pini. / Sei anni e il nome Elsa, / come non insuperbire?». Prova che è proprio nel ricordo, nel rapporto diretto del poeta con la propria storia che nasce la prospettiva necessaria per il racconto: nel bilanciamento fra invenzione e storia - che è quanto dimostrerà praticabile in modo concluso La Camera da letto, e che è quanto affascina Bertolucci nelle pagine (di nuovo) della Recherche, in un appunto di questo periodo definita «la più prodigiosa fèerie di tutta la letteratura moderna»¹⁸.

Per ora, dunque, il confronto col ricordo è la via più agevole al confronto col passare del tempo, e dunque con la morte (Poi nella serena luce: «Si ricordava di tante cose variopinte, / dei natali di un tempo. / Era come un sasso su cui passa un'azzurra riviera. / Poi nella serena luce / venne la morte»). Predomina insomma il dolore della memoria verificata; così che, fuori dal cerchio del ricordo, il poeta adulto cerca nel suo mondo prove del tempo, che, ascoltate in ogni minimo oggetto, il più familiare, diventa subito bruciante esperienza del transito e del male: della malattia, da ora in poi intuita possibile, come una catastrofe silenziosa, dietro i segnali più giornalieri, prossimi. Come in Inverno, dove l'asprezza della scoperta è esorcizzata da una cadenza di canzonetta amara: «Solo fiore di queste mattine / è

Tre studi su Attilio Bertolucci

23

il sangue nei fazzoletti, / rosa senza spine / che cresce nei deboli petti»; o in Convalescente,

dove la malattia, ormai alle spalle, espande la sua eco dolorosa anche sulle scene primaverili, attraverso le nervose e sottilmente elegiache torsioni degli iperbatì, tanto più significative in quanto del tutto inusuali:

Ancora vita il tuo dolce rumore
dopo giorni bui e muti riprende.
Porta il vento di maggio l'odore
del fieno, il cielo immobile splende.
Gli occhi stanchi colpisce di lontano
il rosso papavero in mezzo al tenero grano.

Fra Fuochi in Novembre e la composizione delle prime poesie che formeranno Lettera da casa (1945) intercorre un decennio, «un lunghissimo tempo di ansia per le sorti dell'Italia e dell'Europa [...] trasmutatasi in un ricorso alla felicità privata per una sorta di operazione [...] di autoterapia»¹⁹.

La storia esterna ha un impatto tanto violento, dunque, da spingere Bertolucci a una chiusura difensiva. Ma dietro la persistenza di un nevrotico attaccamento all'infanzia c'è l'intenzione del poeta di discendere, sotto la pressione di eventi traumatici e prima della separazione, fino alla radice del suo rapporto con gli oggetti che popolano i luoghi dell'origine. Un'estrema, attentissima adesione in due atti: Lettera da casa, sezione di struttura diaristica; e poi La capanna indiana, poema di respiro circolare.

Gli elementi da cui il poeta parte in Lettera da casa sono quelli acquisiti dall'esperienza di Fuochi in novembre. La certezza della memoria; la permanenza, ancora necessaria, nel perimetro ideale della casa; il "tu". At home:

Il sole lentamente si sposta
sulla nostra vita, sulla paziente
storia dei giorni che un mite
calore accende, d'affetti e di memorie.

A quest'ora meridiana
lo spaniel invecchia sul mattone
tiepido, il tuo cappello di paglia
s'allontana nell'ombra della casa.

Ma persino nella piena adesione ai luoghi familiari e appartati della campagna Bertolucci avverte con improvvisa chiarezza una disarmonia connaturata; un'«extrasistole» dolorosa, per usare l'immagine di "salto" cardiaco (di aritmia) consueta al poeta²⁰. Bertolucci insomma, trasformata «l'ansia per le sorti dell'Italia e dell'Europa» in strenua necessità di verifica della consistenza dei propri oggetti, scopre la natura del tempo intimamente dolorosa persino in una zona di privilegiato ascolto e di tenace continuità con la memoria, e al di fuori di macroscopiche tragedie. E che, come ha scritto Mengaldo, «in pochi poeti del Novecento [ci

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

24

sia] una contrapposizione altrettanto radicale, tenace ed orgogliosa della propria storia alla Storia»²¹, è confermato in pieno dall'esclusione dalla Capanna indiana delle poesie composte negli anni della guerra e di tono più scopertamente civile, che solo di recente Bertolucci ha accolto nella Lucertola di Casarola, e che sarebbero state del tutto eterogenee a un clima di ascolto volto, pagina dopo pagina, alla registrazione del tempo assoluto - del Tempo.

Come su tanti fogli, il poeta registra da una parte la persistenza delle sue cose: i suoi alberi, i suoi campi, le sue stanze; sotto cui, però, il sensibilissimo sismografo della poesia svela, per minimi segnali, le incrinature, i segni del mutamento: «vivendo come in un interno, il poeta percepisce in un modo quasi ossessivo [...] lo scorrere degli anni, il consumarsi della vita»

(Luzi). Ma a questa natura diaristica, da annotazione giornaliera, Lettera da casa ne unisce una seconda fortemente dialogica, cioè epistolare. L'interlocutore-destinatario, spesso nominato, altre volte indefinito, è ormai sempre presente, compensatorio del raccoglimento volontario (e in parte nevrotico), ma anche utile come radicamento in un confronto, per fittizio che sia; in un sentimento di solidarietà a un destino condiviso.

Prima risorsa di questo meticoloso scavo è un'accresciuta capacità di figurazione degli oggetti reali. Per questo scopo Bertolucci sperimenta qui un verso nuovo, più morbido e ampliato fino all'ormai frequente misura dell'endecasillabo, regolare (mai ritmicamente) o ipermetro, o a quella, più rara, dell'alessandrino: «La neve che si scioglie (o città sospirata) / sull'iride improvvisa della strada asfaltata / è una gioia leggera che ferisce e risana / fra il sole uscito tardi e la sera lontana» (Rime facili).

La maggiore distensione mensurale è in effetti concresciuta a una sintassi non più slogata e secca, ma di respiro accogliente, eppure incisa da sempre più frequenti inversioni, o da decisi

iperbati, impronte ancora solo accennate di un'inquietudine destinata nell'ultimo Bertolucci lirico a esplodere: «Il rosa, il giallo e il pallido viola / di questi fiori autunnali al fuoco / calmo dei giorni il celeste / mese consuma, i tuoi occhi piangenti» (Il rosa, il giallo e il pallido viola...). Il periodo comincia a accogliere la successione intersecata di inquadrature e toni pacatamente esclamativi, accordandosi al battito delle cose osservate e sentite, come nell'esempio seguente (La polvere) :

[...]

La città dalla strada svogliata
distesa oltre argini di gaggie,
questa è la felicità di Antognano
sotto il cielo leggero di nebbia che si dirada,
e questa è la strada fra siepi
di biancospino silenti, il dolce labirinto
di casa, lontano, lontano
se appena una svolta lo nasconde,
dove la polvere finge un bambino
vagabondo e l'avventura di un giorno.

La rappresenzione domestica, poesia dopo poesia, si rivela in sottile accordo col variare delle stagioni, e sempre più frequenti si fanno le note sul tempo che passa: «Come pesa la neve

Tre studi su Attilio Bertolucci

25

su questi rami / come pesano gli anni sulle spalle che ami» (La neve); o «L'ora trascorre e bagna i piedi delicati / nelle foglie che ingombrano i fuggevoli viali» (Stagione); o anche « [...] il tempo passa / rapido nella città della tua vita, / la tua vita che passa con l'autunno» (Due stagioni a Parma). A tratti prevale la fiducia nell'intuita ciclicità del tempo, come in Versi scritti in autunno («Altri giorni verranno e tornerà / nel turno delle stagioni un tempo simile a quello che ci fa sentire / il primo freddo [...] »), o in Ancora su questa terra fradicia («Ancora su questa terra fradicia / di fine inverno dopo giorno di pioggia / verranno i passerai a beccare [...] »). E l'intensità di questa intuizione è tale da tentare il poeta, nel caso, però quasi isolato, di Sequenza familiare, a chiudersi nell'invito, quasi oraziano, a una saggezza paga, prossima alla smemoratezza, al disimpegno:

Non chiedere altro, la felicità è in questo
corso paziente, mentre gli anni fuggono
e i giorni così lenti scorrono,
il sole indugia su palpebre e muri,
tu, io, i cari figli l'accogliamo
diversa beatitudine, persone separate.

Ma più spesso, e anzi per tutte le pagine della raccolta, la percezione del tempo trasmette una spina di precarietà, capace di insinuarsi persino, sotto forma di dubbio radicale, nell'ascolto dell'eterno ritorno stagionale («Ma ti ritroverà, di là del ponte aperto / alla pioggia di questa sera / smarrita in tanti occhi ignoti, / luce violetta della primavera?»). È questa spina a disseminarsi, di testo in testo, come un'intuizione sempre più chiara e angosciante, che acuisce lo sguardo del poeta, capace di intravedere ovunque un'ombra, o un presagio definitivo («Questa sera l'inverno / è più chiaro a occidente, / forse la stagione morente / ci saluta in eterno»). Si può così instaurare un piano interrogarsi, in realtà senza risposta e dunque di cadenza affermativa, sul rapporto fra la fine di un tempo (la propria giovinezza), e la permanenza delle cose; fra mutabilità e immutabilità:

Le mattine dei nostri anni perduti
i tavolini nell'ombra soleggiata dell'autunno,
i compagni che andavano e tornavano, i compagni
che non tornarono più, ho pensato ad essi lietamente.

Perché questo giorno di settembre splende
così incantevole nelle vetrine in ore
simile a quelle d'allora, quelle d'allora
scorrono ormai in un pacifico tempo,
la folla è uguale sui marciapiedi dorati,
solo il grigio e il lilla
si mutano in verde e rosso per la moda,
il passo è quello lento e gaio della provincia.

(Gli anni)

Tre studi su Attilio Bertolucci

Il senso della perdita, così personale («Gli anni della giovinezza sono anni lontani»), porta non solo a una fisica necessità di ancorarsi alle indicazioni stagionali in genere, dolenti e rituali segnava di un tempo che passa mantenendo pur sempre tratti riconoscibili; ma, in particolare, al richiamo di Autunno e Primavera, di fascino più deciso perché accomunate agli essere viventi da un destino di provvisorietà. E, d'altra parte, diverso ancoramento è dato dalla memoria, in cui soltanto si possono ritrovare le cose, perdute ma trasformate in presenza interna: tanto più che essa, più che essere solidale al ritmo delle stagioni, ne è intima conseguenza («Già la sera d'inverno agita / turbini di memorie [...] »). Dunque, se la percezione del mutamento diventa presto (com'è naturale) esplicita percezione della morte, è evidente che il primo contatto con essa non può che avvenire all'interno del mondo della memoria: mondo popolato di figure che possono essere recuperate solo attraverso lo sforzo retrospettivo del dialogo, nel quale si dimostra quel «movente proustiano che mette in moto tutta la poesia»²².

Non solo la madre (Alla madre), ma anche gli amici morti. È qui che i toni si fanno più cupi, definitivi; come nella poesia composta per la morte di un suo allievo, Ottavio Ricci, durante la guerra: «La giovinezza muore, sui monti / le siepi sono nude e stracciate. / Ora il tuo passo s'è perduto, addio / e addio ancora, viene // un inverno favoloso / di nevi e fiamme, un tempo quieto / che ci scorderemo di te». Ma è nella poesia dedicata a un suo amico poeta, Prova di sonetto, che Bertolucci, forse per una sottile angoscia di identificazione, trae dal contatto con la morte un senso trattenuto di sconfitta, di irrimediabile perdita del nome: «La città che si muove a te dattorno / quietamente felice lo sconfitto / tuo nome ignora, persa nel ritorno / del mese che il cucù saluta afflito [...] ».

Per questo diventa cruciale il rapporto con i figli, che cominciano a comparire fittamente sulla scena delle poesie bertolucciane. Il dialogo con queste figure di bambino, attentamente rappresentate, vale al confronto con la stagione dell'infanzia ma ora dall'osservatorio di padre; vale cioè a entrare direttamente nella trafila ciclica della storia, ma dal privato di piccoli gesti consueti (il gioco, la corsa, ecc.). Non casualmente è a partire dall'innocenza (e dalla aperta disponibilità di futuro) di questi gesti che il poeta scopre improvvise ombre, poiché la vita appena sorta richiama per contrasto il tempo che la trasforma, e la sua stessa fine:

I piccoli aeroplani di carta che tu
fai volano nel crepuscolo, si perdono
come farfalle notturne nell'aria
che s'oscura, non torneranno più.
Così i nostri giorni, ma un abisso
meno dolce li accoglie
di questa valle silente di foglie
morte e d'acque autunnali
dove posano le loro stanche ali
i tuoi fragili alianti.

(Per B...)

Tre studi su Attilio Bertolucci

E non è senza significato che i destinatari delle tre poesie conclusive della raccolta siano proprio un figlio (A Giuseppe, in ottobre), l'altro figlio (A Bernardo), e il giovane allievo morto nella guerra (Per Ottavio Ricci).

Le esplorazioni attente che animano i frammenti intimi della Lettera da casa si compongono nella continuità del poemetto La capanna indiana, quarta sezione della raccolta omonima: sigillo di un'epoca poetica bertolucciana. Per questo passaggio contano certamente la scoperta e le traduzioni di Wordsworth, apparse nel '48; e la predilezione per questo poeta laghista ha qualcosa di naturale, di predestinato: tanto più che, nella mappatura personale di Bertolucci, così bene si può saldare a Eliot, maestro, secondo le parole dello stesso Bertolucci, «di una lingua poetica capace di accogliere la tradizione e la vita contemporanea, i passi della sacra rappresentazione e i sali dell'ironia». Apporti lontani fra loro, ma convergenti con il rafforzamento di un metodo terrestre, connaturato all'indole originaria e irrinunciabile della poesia bertolucciana, e grado a grado potenziato, o più diversamente verificato. Così, più che accertare quanto Bertolucci sia ancora, per elezioni di gusto e per effettiva prassi, ricco di indicazioni forti (l'obbligo di partire dalle cose; il deciso e originario antilirismo) ma insieme naturalmente capace «di resistenza alle mode e alle retoriche»²³, conta la considerazione di come la lettura profonda del Prelude lo abbia potuto portare alla

possibilità della forma lunga, che era anche (come sempre accade, ed è ben chiaro a posteriori) il necessario punto di arrivo di una crescita trentennale, misurata sulla tradizione ma caparbiamente autonoma, mai tentata da mode o programmi. L'auscultazione del tempo, dei suoi rituali come delle frizioni dolorose di cui echeggia - seguita finora, in progressione evolutiva, dalla trasfigurazione infantile fino agli accertamenti impressivi nel cerchio domestico e di memoria - si ordina finalmente in un disegno poematico, di cui protagonisti sono il tempo e la casa, quasi enunciati fin dai primi due versi del poema: «Dietro la casa s'alza nella nebbia / di novembre il suo culmine indeciso».

Un carne sul tempo è possibile solo a partire dalla casa in cui l'abitudine dell'udito lo sa riconoscere: stagioni, mesi, eventi minimi e ritornanti possono essere incisi solo sul nastro di un luogo preciso, familiare. Ma perché sia possibile la rappresentazione del tempo e delle cose che nel tempo (per il tempo) vivono, il poeta deve attivare uno scarto, deve porsi, idealmente, sul margine, perché l'occhio abbia una prospettiva sulla scena senza che cessi la sua partecipazione, e la parola poetica compia il suo disegno. Così si spiega lo spostamento, nei primi versi del poema, nell'altrove del «padiglione quieto nell'autunno», posto «dietro la casa», all'ideale limite delle terre, e da cui può essere seguita la rappresentazione domestica: «una semplice costruzione rurale / ai limiti dei campi, una graziosa / parvenza sulla bruma che dirada / si direbbe una capanna indiana».

È a partire da questo centro - da questo osservatorio interno ai luoghi del poeta - che, con un movimento di compasso, può cominciare l'escursione poematica nel tempo. La struttura di questo vero e proprio carne terrestre sul variare delle stagioni ha una circolarità esatta: è l'autunno, il momento del transito e dell'impermanenza, che apre la scena:

Eppure è il tempo più dolce dell'anno
quando la siepe brulla che recinge
del suo braccio il deserto dominio
si fa intima stanza allo smarrito

Tre studi su Attilio Bertolucci

28

passero già colore della terra.

Qui siamo giunti dove volevamo [...]

«Qui siamo giunti dove volevamo»: solo una stagione in cui la morte (il ritorno alla terra) lascia così tante tracce (e suggestioni) ai vivi, può permettere empaticamente di cogliere il tempo nel vivo dell'ombra e della luce, del battito e dell'extrasistole. E con lo stesso verso, in perfetta circolarità, si chiuderà il poema, dopo aver attraversato tutte le stagioni ed essere di nuovo approdato all'autunno.

La struttura è in sé stessa, dunque, mimesi della ciclicità del tempo. Allo stesso scopo cospira la progressione di versi lenti, franti da frequentissime inarcature, che, insieme alla continua alternanza mensurale (incentrata sulle undici sillabe, mobili per ipometria o ipermetria), oltretutto a una varietà ritmica prodigiosa, creano la sensazione «di una prosificazione della poesia» (Vera Saura), di un andamento fluido e continuo, nella cui corrente visi familiari ma indistinguibili, oggetti e vegetazioni si intrecciano senza sovrapporsi. Momento per momento, in una poesia così fortemente adesa alla casa e al tempo che vi scorre, i continui nessi locali e temporali sono iterati per la necessità e per l'ansia, insieme, di un radicamento («Qui dove», «ove», «dove», ecc.; come, d'altra parte, i vari: «quando», «al tempo di», «già», «oggi», ecc.). Non solo: all'interno della solida struttura circolare sono continui gli scivolamenti in avanti e indietro, verso tempi trascorsi o presagiti; tutti scarti affidati all'incessante cambiamento di tempo verbale (dal futuro al passato al presente) che fin da subito porta fuori pista, non riferendosi a sequenze reperibili di fatti, ma a una intermittenza di passaggi, di ponti fra epoche diverse ma comunicanti solo per l'appartenenza a una stagione, e dunque congiunte, eternamente ritornanti. Sono le stesse interferenze che causano emersioni dal passato, ombre di morti; come nel caso seguente, dove dalla zona ambigua nata dall'incrocio fra tempo futuro e presente storico, possono affiorare suoni di «cari», forse perduti: «Allora nel silenzio udremo il grido / dei nostri cari, sempre più vicino / e ansioso, poi fioco, perduto / nella nebbia che rapida s'addensa [...] ». La memoria si dilata, e non solo diventa condizione di presenza, oltre che di riconoscimento («La memoria è una strada che si perde / e si ritrova dopo un'ansia breve»), ma, attraverso questi improvvisi scavalcamenti verbali, si sposta in avanti, in folgorazioni di onnipresenza («Oh, sarà un tempo così calmo, / segnato appena dal gentile invito / del venditore ambulante nel sole / di mezzogiorno [...]»).

Per questa sostanza di ritorno, di ciclicità, di comune e indefinita appartenenza, prevale il "noi", di valore vagamente familiare, ma, com'è ovvio, ricco di vaste risonanze inclusive. Il

ritmo lento, teso in ascolto, disegna una scena popolata di lente figure, vegetali come umane, perenni, indistinguibili perché ritornati nella memoria come nel presagio, con una fedeltà al tempo che ne supera la singolarità:

E come dolcemente il giorno cresce
sulla pianura seminata ormai
pronta al riposo dell'inverno, eppure
oggi perduta dietro il sole ultimo
che matura sui tralci rari grani
abbandonati anche dagli storni.
Al suo calore il muro della casa

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

29

intiepidisce, un calcinaccio cade
con un tonfo attutito dai rametti
del rosmarino arido, una donna
canta felice da una stanza aperta
che di qua non si vede, solitaria
voce del tempo bello e dell'oblio.

Il periodo di Bertolucci ha ormai raggiunto un'apertura accogliente, capace di lasciarsi imprimere, attraverso disposizione paratattica o giustappositiva, di successivi depositi visivi o mnemonici, con un effetto di sequenza ottenuta attraverso stacchi secchi tra inquadrature (nel brano precedente: il muro nel sole; il calcinaccio; la donna al suo lavoro, ecc.). Ma lo stesso periodo diventa poi più sottilmente ambiguo quando il senso della consunzione (dell'emorragia, chiave poi di *Viaggio d'inverno*) si unisce con troppa forza alla liturgia ciclica dei giorni: «Una giornata è uguale all'altra, solo / il sangue che da una ferita riga / il braccio nudo e fresco correndo, / a una macchia il bel volto / ombrato di piante [...] Ma quanti, / quanti giorni sono passati, colati / via, miele indistinto, nella curva / del tuo erboso argine, Cinghio [...] ». Accanto alla solidarietà partecipa al succedersi infinito e uguale delle stagioni («siamo caduti in una rete d'oro / mista di raggi e foglie, la mattina / indugia, il tempo non finisce mai»), e alla gioia che deriva da questa intimità («un'estrema / felicità di esistere era nell'aria»), nasce, proporzionalmente all'intensità dell'adesione, la sottile angoscia del passaggio, continuamente marcata da cerniere di semplicità proverbiale (in qualche modo esorcizzante): «Ma il tempo passa ed altre finestre / si disserrano»; o da più amare, lancinanti constatazioni di una perdita inevitabile, tanto più dolorosa in quanto legata alla sensazione della ciclicità, in cui l'uomo può perdersi, stavolta senza estasi: «Breve gioia, ormai / sei consumata al finire di un giorno, / chi sa quando, ieri o domani, / nel tempo che l'inverno declina». O, infine, l'angoscia può farsi rassegnata elegia, appena riscattata dall'ascolto più intimo degli eventi amati:

Allora si gironzola, si sta zitti,
sappiamo che c'è tempo, ma che pure
l'anno dovrà morire, ed il bel cielo,
il verde verniciato delle piante,
il rosso delle ruote ad asciugare,
l'incudine che suona di lontano,
lento cuore del giorno, tutto parla
d'una partenza prossima, un addio.

Per questo senso di scarto, l'ultima figura cui il poeta si affida, sulla soglia della nuova stagione autunnale, è un uccello migrante (non a caso) verso Oriente: identificandosi, in un'estrema invenzione di solidarietà creaturale, col suo sguardo dall'alto, il poeta può compiere un ultimo sforzo di ascolto del tempo e delle cose, prima di rientrare in sé, e cedere di nuovo al sentimento delle cose consuete. E se è vero che l'ultimo verso, come detto («Qui siamo giunti dove volevamo»), è il sigillo di una circolarità senza interruzioni, non si può scordare che Bertolucci fa seguire al poema un Frammento escluso, di tono identico, ma, quel che più conta, in sé testimonianza di uno scollamento: di un residuo incollocabile, o,

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

30

viceversa, di un attrito che non può essere espresso se non per assenza; di un che di imprevedibile, sfasatura in una registrazione che vale proprio per il silenzio che la precede e per la sospensione che la segue.

Questo carne sul tempo, questa immersione nel luogo del proprio radicamento caparbio di decenni è il compimento di trenta anni di poesia: l'ultimo atto poetico prima che Bertolucci

lasci Parma per trasferirsi a Roma, nel 1951.

È la crescita definitiva: non più soltanto il rapporto con gli oggetti della propria terra, conosciuti e praticabili anche nella memoria, in un cerchio di tempo che inquieta ma protegge; ma il confronto nuovo con altri oggetti, sconosciuti, parti di una storia caotica e vulnerabile, molteplice e difficile ascoltare: è il tempo incerto che Bertolucci, cresciuto, deve per la prima volta affrontare.

È da questo punto che comincia una nuova poesia. In un tempo incerto, che giustamente Pasolini salutò alla sua pubblicazione, nel '55, come un lavoro pieno di difficili novità, quinta sezione della Capanna indiana, rappresenta il passaggio dal vecchio mondo, pieno di oggetti altri ma domestici, familiari, a un mondo multiforme; e dalla poesia del tempo conosciuto della propria terra, alla poesia polifonica e disagiata di Viaggio d'Inverno, di cui qui sono i primi segni.

In questa breve silloge è insomma l'avvertimento di un clima mutato: la separazione con l'infanzia è consumata; la prima scrittura del trauma ha i toni composti ma tragici della perdita definitiva. Dopo tre poesie ancora centrate sulla campagna presentificata di Parma, ouverture di raccordo con le sezioni che precedono ma già venata di ombra colta nella fragilità del figlio, dove è un presagio più vasto («il dolore dei giorni che verranno / già pesa sulla tua ossatura fragile»), la separazione è esplicita e violenta in Pensieri di casa, in cui la casa è, fisicamente ma anche simbolicamente, il luogo d'origine perduto senza possibilità di ritorno:

Non potrò più scrivere né vivere
se quest'anno la neve che si scioglie
non mi avrà testimone impaziente
di sentire nell'aria prime viole.
Come se fossi morto mi ricordo
la nostra primavera, la sua luce
esultante che dura tutto un giorno
la meraviglia di un giorno che passa.
Forse a noi ultimi figli dell'età
impressionista non è dato altro
che copiare dal vero, mentre sgocchia
la neve su dei passerai aggruppati.

L'attacco di cupa disperazione; la memoria che si accende sui luoghi lontani, ricordati da una condizione di strappo (la «morte» della separazione): e poi l'ultima strofa, che è crepuscolare quanto amaro vagheggiamento della precedente condizione di privilegio come unica possibile

[Tre studi su Attilio Bertolucci](#)

31

(«non è dato / altro che copiare dal vero»), paradossale perché smentito dalla stessa voce della poesia che vorrebbe negarsi, e che invece si costituisce ora come voce dell'assenza. È proprio da questo punto - da questa acquisizione del distacco - che la poesia di Bertolucci muta oggetti e qualità interne. Da una parte si intensifica il dialogo con le persone amate ma defunte: ecco le poesie per la madre morta, o quella per il pittore Soldati; dall'altra componimenti come Il ringraziamento per dei mobili antichi, e soprattutto il racconto Il frate e Le formiche, testimoniano di una novità importante nella sua poesia: l'avvenimento dell'oggetto da conoscere. La distanza guadagnata permette l'accensione del racconto e dello sguardo che tenta la realtà, attraverso una sintassi sempre più trasfigurante e di indole associativa, potenziata fino a diventare ossessiva dilatazione della capacità, non che di sguardo, di visione. A partire dall'oggetto, certo, ma anche in conseguenza di una sempre più inquietante ombra nevrotica, nominata direttamente nel più nuovo componimento di questa sezione, il primo alla madre: posto subito dopo la drammatica dichiarazione di perdita (Pensieri di casa), A sua madre, che aveva nome Maria ne è complemento e corollario. Il tempo, se da una parte immobilizza nella memoria, dall'altra porta un'imperfezione immedicabile: «sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte / che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura, / tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura, / e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura».

Da questa dichiarazione di nevrosi, liberamente nominata in versi allungati, esametri irregolari e con tensione di prosa in cui solo può liberarsi l'unica voluta sintattica, qui ancora sostenuta da puntelli anaforici (vocativi) presto destinati a cadere: da questo punto già estremo comincia l'esperienza di Viaggio d'inverno, secondo tempo della poesia di Bertolucci. Viaggio d'inverno è, prima di tutto, il libro dell'ansia: vissuta fino in fondo, dallo sradicamento del '51 alla morte del padre nel '54, alla malattia nervosa precipitata nel '58,

anno di elettroshock e di clinica. Un libro, di nuovo, frutto di pazienti sedimentazioni e attese: quasi un ventennio di pubblicazioni sparse su riviste, prima del compimento dell'opera: che ha una compattezza da poema frammentario, policentrico. Compattezza paradossale, essendo la «dissonanza [...]» musa di *Viaggio d'inverno*: a partire dai contrasti metrici, dall'accostamento» di schemi e generi poetici diversi²⁴: dal componimento in strofette tetrastiche - il prediletto fin da *Fuochi in novembre*, ma già in *Lettera da casa* specializzato nella forma con chiusa monoversale, qui usatissima; alle forme mimetiche della comunicazione quotidiana, come l'epistola vera e propria, o il foglio di diario. Tutti materiali sapientemente alternati, con gusto di *variatio*, necessaria del resto al ritmo sempre mutevole delle entrate in scena di personaggi e ai continui andirivieni nel tempo.

Non inganni dunque questa mescolanza: mai come in questa raccolta si rinsalda, fino a un'espansione bulimica, il punto di vista privato del poeta; e mai come questa volta è così necessaria l'interlocuzione. Perché è all'interno dell'io parlante, e nel tratto lo separa dal "tu", volta per volta diverso, che sfilano, si aggrumano, si depositano, i materiali osservabili, e oggettivi fino a quando non varchino la soglia dell'osservazione. Materiali, ancora una volta, mai così biografici, ma in senso ormai infinitamente dilatabile: la cavatrice di patate, le farfalle, la bellezza dell'amica rimasta vedova, la presenza dei gabbiani a Roma, ecc. Perché tutto questo possa impressionare, per lampi o per sequenze, la pellicola della poesia, l'io di Bertolucci deve potenziarsi (teatralizzarsi), e mettersi al tempo stesso implicitamente in crisi, ma senza mai disperdersi, nel confronto - o nelle infinite dialettiche di confronti.

Tre studi su Attilio Bertolucci

32

Per queste ragioni, il *Viaggio* ha la forza e il pensiero di un canzoniere sul tempo perduto e sul tempo che circonda - l'uno da rintracciare nell'altro, con pazienza e ansia; un canzoniere della pluralità (del tempo e delle cose) disperatamente, e solo attraverso il gesto artistico, riconducibile (o ricondotta?) all'unità dell'io. Unità molteplice, di cui dubitare è già indizio di un'azione, per dir così, centrata: non resta altro al poeta che questo criterio sommario e affannato di ordine.

Strumento di questa registrazione è una sintassi ormai aperta in campiture sempre più ampie, sviluppata per successive, inglobanti espansioni. Non è chi non abbia notato come questa vera e propria pellicola, che si impressiona di movimenti esterni o interni, inquadra stretto, associa, porta a collidere i materiali che raccoglie, sia un elemento unificante del libro, in qualche modo metafora attiva dell'ansia di realtà e dell'appropriazione che di essa il poeta tenta per successivi avvicinamenti.

Una sintassi così inglobante, e così fluida, è di per sé mimetica del tempo, così com'è avvertito sempre più acutamente da Bertolucci. Continua l'ossessivo ancoramento dei componimenti a una indicazione di cronologia stagionale precisa, ma senza più quelle esplicite, brevi notazioni del tempo sfuggente che punteggiavano *Lettera da casa*, o il poemetto. La percezione del tempo che brucia e separa è, dopo la separazione, la metabolica sostanza della poesia, suo ritmo e necessità. È questa la nevrosi di dissoluzione e di perdita che spinge il poeta a catturare più particolari possibili; cosicché, da rilievo dolorosamente affiorante, l'ansia per il tempo perduto e per la fine delle cose (e di sé) diventa umore che nutre la poesia, metaforizzandosi continuamente, come ha notato in celebri pagine Raboni, nell'insistente immagine del sangue e del «dissanguamento»²⁵. A partire dalla visionaria *Lasciami sanguinare*, in cui il resoconto in diretta dello svuotamento si lega all'ossessiva serie di inquadrature su oggetti e particolari, come a scovare la sostanza metaforica del proprio stato, trovandone segreta consonanza con le cose più familiari: «Lasciami sanguinare sulla strada / sulla polvere sull'antipolvere sull'erba / il cuore palpitando nel suo ritmo feriale / maschere verdi sulle case i rami // di castagno, i freschi rami, due uccelli / il maschio e la femmina volati via [...]». Emorragia, insomma, come una forma fisica, riscontrabile ovunque intorno, della consunzione, la cui immagine non a caso affiora ad ogni passo: «nel tempo doloroso che per me e te / e tutti noi con pena si consuma»; «si consumino le scorte / della città»; «consumano le ultime / ore del giorno», ecc.

In questo senso la presenza dei figli, frequentemente raccontata con minuzia, ha un valore, se non terapeutico, certo di privilegiata prospettiva sul tempo, e sul proprio tempo. Non soltanto per la semplice identificazione padre-figlio, che già basterebbe (come bastava in *Lettera da casa*) a determinare un nesso fra l'idea del mutamento e quella dell'origine; ma perché i figli, ormai adolescenti, sono osservati nel pieno della propria attività di rappresentazione artistica: dalla vocazione alla pratica, Bertolucci con partecipe attenzione descrive avidamente Bernardo intento a riprendere il mondo con sua otto millimetri (*Fogli di un diario delle vacanze*; *La teleferica*), e Giuseppe a dipingere tele. Se il gioco di specchi

resta nel primo caso un modo per studiare il rapporto dell'arte con le cose raccontabili, suscitando catene ambigue di ritorni dal racconto del figlio al racconto del racconto, e creando ipnosi di verosimiglianza del narrato; nel secondo caso i riflessi sono ben più radicali. Sia perché in genere la pittura, grande passione di Bertolucci, si presta nel *Viaggio* a continui attraversamenti e riflessioni, sia perché l'esercizio pittorico del figlio, colto nel suo farsi, moltiplica le identificazioni, tanto più che in un caso (*La consolazione della pittura*) soggetto

Tre studi su Attilio Bertolucci

33

del quadro è la natura di Parma, nell'altro (*Ritratto di un uomo malato*) è l'immagine di un poeta cinese, in cui ovviamente il padre-poeta ravvisa sé stesso: è questo il momento più ricco di interferenze, lucidamente seguite da Bertolucci, e tali da trasformare la pittura in specchio deformante. Come per stravolgimento profetico, infatti, il poeta osserva la propria deformità, la propria consunzione possibile; e, come poche volte accade, il conto degli anni si fa numerico, incalzante, neanche salvato da un richiamo a un pubblico immaginario, cui è sottoposto per slittamento, attraverso la poesia, la tela stessa:

Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero

e che occupa intero il quadro spazioso

sono io all'età di quarantanove anni, avvolto

in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo

sia coricato o seduto: così è degli infermi [...]

Il materiale incandescente che compone il *Viaggio* si ordina in una struttura pensata, non matematica ma riconoscibile. Mentre le sezioni della *Capanna indiana* sono testimonianza di una crescita percettiva nel tempo; quelle che compongono questo vasto canzoniere rappresentano ciascuna un momento diverso di una magmatica ma definitiva condizione di maturità percettiva: dal centro della storia, in mezzo alla sua sconvolgente polifonia. Solo l'ultima, *Disperse*, è a parte, con la sua esilità, pur valendo in effetti come explicit, come respiro e battuta finale in diminuendo, dopo il galoppo travolgente delle parti che lo precedono.

I papaveri, componimento iniziale della prima sezione (*I pescatori*) ha valore di assoluto proemio: ecco il riferimento alla maturità del tempo («Dal gelso nuvoloso al grano all'erba / maturità era tutto») che si intreccia inestricabilmente alla maturità del poeta e del distacco («A metà della vita ora vedevo / figli cresciuti allontanarsi soli»); e dunque ancora la centralità della sua campagna, ma guardata con gli occhi di chi torna per ripartire; tanto più che, ormai, «se le cose non fossero facili a corrompersi, nessun trionfo di messi ferirebbe il poeta, e lo commuoverebbe» (secondo le parole di Garboli)²⁶. Del resto al centro dell'intera sezione così introdotta c'è ancora il luogo dell'origine, ma (sulla linea del *Tempo incerto*) adesso alternato a immagini di altre permanenze, per quanto non nominate; e raccontato con la ricchezza percettiva e la cresciuta vocazione narrativa di chi fa ritorno: come nelle *Farfalle*, due strofe di sette versi di andamento esametrico, ciascuna occupata da un lungo periodo in cui con minuziosa perizia il poeta segue il microcosmico volo di due farfalle, al quale si legano però inquiete e presaghe immagini di ombra e di indefinito affioramento mnemonico («Tu non hai che a seguirla incontro alla notte / come l'attendesti nel lume inquieto del sole / finché fu sazia di quel fiore d'autunno»). Una specie di georgica al rovescio, che parte dalla separazione per compiere itinerari opposti, di memoria o di fisico ritorno, esplorati spesso attraverso il filtro degli occhi dei figli. Così è in *I pescatori*, sequenza commossa dei due figli sul fiume, dalla cui immagine scaturisce di nuovo il pungente sentimento della non permanenza («Oh se durasse eternamente questa / mattina che li svela [...] »); come anche in *Fogli di un diario delle vacanze*, in cui spiccano certi toni, questa volta, di vera georgica («quelle dolci / castagne che per mille anni nutrono / la gente [...] »)

Tre studi su Attilio Bertolucci

34

che contrastano con la trepida osservazione del figlio inquieto. Ma è nel componimento finale (*Una lettera a Franco Giovannelli*), epistola di forte tono oraziano, che - nominata per la prima volta, battezzata alla poesia di Bertolucci - la città dell'esilio viene accostata al tema del ritorno: «Grasso usignolo dell'Enza, addio" / mi scrivevi anni fa, un po' prima / che emigrassi a Roma, ora sono / di nuovo a casa per alcuni giorni [...] ».

E proprio *Piccola ode a Roma*, secondo una modalità di nesso fra sezioni cara in questo libro a Bertolucci, è il componimento che apre *Verso Casarola*, seconda sezione. Dall'enunciazione dell'esilio, il poeta si avvia decisamente sulle multiformi direzioni del tempo. Il ritorno alla

propria terra, può essere ancora una volta mediato dal figlio (La teleferica); o da Giuseppe, suo alter ego, attraverso i cui occhi si insinua il dubbio decisivo sulla possibilità del rapporto, ormai, con i propri paesaggi (La consolazione della pittura). Il tempo, dunque, e la morte sono le figure continue e ossessionanti: ma se l'ossessione si fa spesso allucinazione catastrofica e delirante anticipazione della fine - per esempio nelle immagini di Aspettando la pioggia, primo componimento il cui protagonista sia il sentimento stesso della consunzione (e uno dei primi composti di un'unica campitura franta in strofe: «Che ne sarà di noi se nuvole / non se ne presenteranno più [...] »); adesso, da così molecolare conoscenza, derivano nuovi tentativi di ritorno, di recupero - per esempio nella memoria-racconto Verso Casarola, in cui compare una scena della fuga della famiglia Bertolucci nelle proprietà appenniniche ai tempi della guerra, oggettivata all'inizio da un rassicurante uso del presente, nella cui dizione però, riferita improvvisamente al poeta rammemorante e non più al poeta rammemorato, presto i piani temporali si confondono, lasciando un senso di imperfezione e il disagio dell'impossibilità: « [...] oggi che nell'orecchio invecchiato e smagrito mi romba / il vuoto di questi anni buttati via».

Il tempo si consuma è il folgorante componimento che (costituendo da solo la terza sezione) segna il passaggio al quarto gruppo di liriche, in cui la percezione del tempo, finora inseguita fra ritorni sui propri luoghi, interlocutori, dipinti e personaggi familiari, si fa improvvisa accelerazione di indagine: il trauma dissemina i suoi segnali - i suoi strappi - ovunque, per chi sia pronto a riceverlo. Un unico movimento sintattico comincia a distendersi più regolarmente sull'intera lunghezza della poesia, sia che si tratti di invocazioni indefinite e ansiose, richieste di aiuto sia pure fin dal titolo (Non) tarlate dal dubbio e dalla solitudine («Non mi lasciare solo se io / ti lascio sola / e intorno a te la luce / è quella che fa piangere / dei giorni ordinari [...] »); sia che l'arco della poesia disegni, in una sequenza di inquadrature montate per stacchi casuali, la vicenda continua di paesaggi e di particolari osservati dal treno, con un'ossessione delle cose compensativa dello strappo (Nel pomeriggio: «Ahimè fugace il Lazio, il Lazio, / e come il treno gira, il sole, e ottobre che va via, // le montagne distanti e su i castelli [...] »); sia che le «figure» raccontate non siano altro che spettri, testimoni incalzanti e persecutori di un tempo sfuggito (Ghost story). Fino allo strepitoso virtuosismo di Donne di Genova e altrove, più di cinquanta versi scanditi da incisi e per il resto emessi in un unico flusso: le donne spiate nell'oggi di Genova si confondono con i crocchi di donne del luogo di origine, con sovrapposizione magmatica di piani temporali e di episodi. È lo smascheramento di un metodo percettivo: l'occasione oggettiva, nel momento della sua rilevazione, è travolta, incrociata, spostata su livelli interferenti. La visita reale a una clinica demolita, il dubbio sulla vita attuale delle suore un tempo conosciute può aprire la ferita della perdita (Per una clinica demolita):

Tre studi su Attilio Bertolucci

35

[...]

Che io sappia dove sono, che io sappia
che non sono partite
dalla città che genera in eccesso
la voluttà e il dolore, che io
le sappia, in quest'ora
che precede la notte e l'inverno,
ancora sagge e pazienti nel fuggire
per me, per tutti noi, sulla terra l'inferno.

È l'esplorazione delle cose, il percorrimto della perdita, la sua anatomia: siamo alle soglie di Viaggio d'inverno, sezione cruciale, culmine del canzoniere. Senza più riguardi l'occhio del poeta si posa, come una telecamera minuziosa e visionaria, sopra cose e persone, trasformandole in occasione di viaggio, o meglio radiografandone, con l'avvolgente e contraddittoria lentezza del logos, l'intima natura in viaggio, cioè la condanna alla transitorietà.

La condizione dell'insonnia è metafora di questa poetica: la condizione di semi-veglia lucida, ma a tratti visionaria, oggettiva e immaginativa al tempo stesso. Il prolungamento della coscienza: in questo spazio, ai margini del tempo, al confine fra oggetto e occhio del poeta, nasce la nuova disponibilità all'ascolto poetico, in limine alla sezione, con una poesia (Notte) in cui si legano ambientazione cittadina e premonizione di dissanguamento: «O bella insonnia o palpebra / di rovere stirata nello strazio / della luce che mai smette di battere / in questa notte metropolitana // [...] quale mattino di sangue e di nuvole domani il cielo svolgerà

dinanzi / agli aerei laboriosi per le rotte segnate / nella metamorfosi del tempo sonoro [...] ». È come un *argumentum* premesso a una commedia, o Comedia, se la intendiamo come una discesa nell'inferno, e insieme scelta di registro non tragico, *mediocris* (chiara del resto nella medietà consueta del serbatoio lessicale): la dilatazione della vista sul margine del tempo; l'immersione nella storia animata di cui la grande metropoli è quinta e spettacolo; la condizione metamorfica (plurale, sfuggente) di un tempo polifonico («metamorfosi del tempo sonoro») pure nella consunzione abituale della stagione e del giorno, che conduce alla stanchezza («la città prostrata» dell'ultimo verso) che ha già qualcosa della morte. Il tutto - immagini e premonizioni - fluente a partire dallo spazio di un'inquadratura, stretta sugli occhi, addirittura sulle palpebre paralizzate: da cui, per successive dissolvenze, si snodano sequenze visionarie, associative e ansiose.

Da qui in poi comincia il lungo viaggio proliferante, fra oggetti e situazioni che si incidono nella voce del poeta come su un nastro magnetico: il Restauro di un tetto, la presenza di cani sul marciapiede affollato e tetto della città, la necessità di sistemare un orto rovinato dal tempo, il viaggio (in due parti) per La Spezia, una ferita al braccio che acuisce vorticosamente vista e senso di sfacelo, una foto di Eliot, pitture di Rubens o di Poussin, perfino un film di Kubrick: cose e accadimenti diventano occasioni di veri flussi di coscienza, fra emersioni memoriali del tempo perduto, dilatazioni o disseminazioni dell'oggetto, associazioni fulminanti, ritorni del pensiero su se stesso.

Si leggano almeno le prime tre strofe delle sei (più chiusa) che costituiscono *Pensando a Roma alla chiesa di San Vitale in Parma*:

Tre studi su Attilio Bertolucci

36

Per una ricorrenza funebre umettata di miele
l'aula spaziosa ai primi di settembre le sei
sono le cinque le fiamme l'ora legale
ci gratificano di un purgatorio infinitamente
vivace e familiare nel vero cuore
della città per cui basta spostarsi di due banchi
e incontrare cugine non più viste da tanti
anni eppure conservate dalla verginità quali
sono le viti di filari infruttiferi colorate
però non da grappoli contenenti succo da foglie
venose e disperate nel disegno a frastaglio
che formò la bella primavera lontana quando [...]

È una scrittura mentale, come si vede, in cui scorrono oggetti secondo un ritmo interno molto vicino, più che al monologo, allo stream of consciousness joyciano: le cellule narrative, esplose, entrano in circolo ordinate e insieme sbrigliate nella tenuta amplissima del festone sintattico, dove spesso (incredibilmente) l'ipotassi prevale sulla paratassi, in gerarchie e somme di incidentali utili a creare un continuo mescolamento di piani. Il fortissimo grado di formalizzazione (tanto forte, per intendersi, da determinare la sua stessa invisibilità) è proporzionale alla teatralità magmatica della presa diretta coscienziale, e produce un sentimento di attenta, quasi meccanica regia, capace, per onde successive, per cerchi concentrici, di ricondurre al punto di partenza, o al verso che ha la funzione di battuta conclusiva. Nelle poesie di *Viaggio d'inverno* l'inizio e la fine hanno un'importanza determinante, così come la pausa fra quartina e quartina, in quanto imposizione di un ritmo esogeno ma funzionante; intersecazione di un controllo ritmico sul ritmo del tempo e delle cose colto in diretta o più chiaramente narrato. Si può dire, anzi, che l'oltranza stessa (ostentatamente "naturalistica") di questa narritività interna del poeta abbia senso (sia registrabile) proprio perché condizionata dalla forma chiusa, mai come qui così perfetta e accanitamente lavorata, della poesia, di cui conta, non a caso, soprattutto l'argine finale all'onda della sintassi e delle immagini.

È in questo raggiungimento il punto limite della poesia lirica di Bertolucci - oltre il quale era impossibile procedere. La lirica qui diventa, senza negarsi ma anzi proprio in seguito a un processo di perfezionamento e di espansione dei propri mezzi e della propria idea di sé, il punto di più indistricabile convergenza fra centralità percettiva del poeta (immersione mentale nel suo punto di osservazione), e realtà (degli oggetti e del loro movimento). Per questo motivo, dopo *Viaggio d'inverno*, lavoro sperimentale e classico insieme (non sovvertendo un genere, ma esasperandone le leggi fino al limite possibile), oltreché profondamente novecentesco, Bertolucci poteva solo tentare il miracolo di uscire da sé, e di inquadrare nella sua interessezza non solo il materiale biografico che volta per volta è entrato

nella storia della sua lirica; ma anche il prima, gli uomini e le cose che nel secolo precedente l'hanno determinato. È *La camera da letto*, edita in versione definitiva solo nel 1988, e per decenni opus parallelo a tanta sua lirica, il luogo in cui si compie tanto vertiginoso

Tre studi su Attilio Bertolucci

37

mutamento di prospettiva. E se per così netto acquisto del punto di vista oggettivo di certo il poeta scavalca all'indietro il Novecento, tornando alla fiducia narrativa di Puškin, l'ambiguità di una re-invenzione della memoria non potrà, finalmente, che ricondurlo all'esempio e alla pratica del suo amatissimo Proust.

¹ P.P.Pasolini, Bertolucci, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 404 (originariamente *Elegia?*, «Paragone», 72, dicembre 1955, p.104).

² P. Lagazzi, *Rêverie e destino*. L'opera di Attilio Bertolucci da "Sirio" a "La camera da letto", Milano, Garzanti, 1993, p. 12.

³ *Verso le sorgenti del Cinghio*, edito nel 1993, cinque anni dopo l'edizione completa della *Camera da letto*, è un discorso a parte, per la sua natura insieme auto-epigonica (rispetto al *Viaggio*) e riassuntiva: la sezione *Teneri rifiuti* raccoglie poesie scritte negli anni e mai pubblicate prima. Ciò che vale a maggior ragione per *La lucertola di Casarola* (1997), raccolta interamente occupata, tolto il breve apologo omonimo e la canzone finale, dai *Versi* negli anni (1928-1996).

⁴ P.V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*. Appunti tipologici, in *La tradizione del Novecento*. Nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 19; anche nell'Introduzione a *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. XXIV.

⁵ V. Sereni, *Un poeta ha girato intorno al sole*, «Milano Sera», 29-30 giugno 1951; e poi col titolo *La capanna indiana* in *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 34.

⁶ A. Bertolucci - P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*. Conversazioni, Parma, Guanda, 1997, p. 42.

⁷ C. Vera Saura, *La poesía de Attilio Bertolucci de Sirio (1929) a la Cabaña India (1955)*, Università di Siviglia, 1998, p. 54 (traduzione mia).

⁸ *Netta* la preferenza di Bertolucci per Ungaretti rispetto a Montale, pure conosciuto e apprezzato: «In fondo è strano, ma, da ragazzo, ho letto molto di più Ungaretti, sia quello dell'Allegria che del Sentimento del tempo, tanto che lo so tutto a memoria» (A. Bertolucci - P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*. Conversazioni, cit., pp. 39-40).

⁹ F. Magro, *La metrica del primo Bertolucci*, «Studi Novecenteschi», XXVI, 1999, p. 114.

¹⁰ *Scrive significativamente Bachelard*: «Il bambino che fantastica è solo, assolutamente solo [...]. Scopriamo così in noi una infanzia immobile, una infanzia senza divenire, liberata dai meccanismi del calendario» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, pp. 116-119).

¹¹ «Fuochi in novembre è prima di tutto un canzoniere amoroso: dopo *Sirio*, era cominciato l'amore con la *Ninetta*» (A. Bertolucci - P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*. Conversazioni, cit., p. 23).

¹² *Il Canto di Simeone* apparve su «*Solaria*» nel 1929, seguito qualche anno più tardi da *La figlia che piange*, apparsa su «*Circoli*». Esplicito lo stesso Bertolucci: «[...] i versi del Canto di Simeone, nella bellissima resa di Montale, sono stati una rivelazione per me» (A. Bertolucci - P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*. Conversazioni, cit., p. 22).

¹³ P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 145.

¹⁴ F. Magro, *La metrica del primo Bertolucci*, cit., p.123.

¹⁵ Attilio Bertolucci, in *Sulla poesia*. Conversazioni nelle scuole, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 23.

¹⁶ «Altra cosa *Sogno d'estate*, penetrata dentro a fondo come uno spino che non si potrà cavare, dolia ed estasi dell'immedesimazione col poeta-ragazzo» (A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, in *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 12-13).

¹⁷ *Il movimento della madre legato all'immagine della vestaglia colorata*, e in particolare il desiderio impedito del richiamo, rimandano chiaramente alle prime pagine di *Du côté de chez Swann*: «Ma quella buonanotte durava così poco [...] che il momento in cui la sentivo salire, e poi nel corridoio a doppia porta trascorreva il lieve fruscio della

Tre studi su Attilio Bertolucci

38

sua veste da giardino in mussola azzurra [...] era un momento doloroso [...]. A volte [...] io desideravo richiamarla [...] » (M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Dalla parte di Swann, trad. di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1995, p. 17).

¹⁸ Citato da P. Lagazzi, *Rêverie e destino*, cit., p. 41, n. 10.

¹⁹ A. Bertolucci, *Licenza per un libro imprevisto*, postfazione a *Verso le sorgenti del Cinghio*, ora in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1998, p. 361.

²⁰ Cfr. A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, cit., pp. 9-15.

²¹ P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 569.

²² G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli Ermetici*, Torino, Einaudi, 1970, p. 330.

²³ P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, Firenze, *La Nuova Italia*, 1982, p. 74.

²⁴ N. Lorenzini, *Il presente della poesia*, Bologna, *Il Mulino*, p. 125.

²⁵ G. Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, in *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 232-238.

²⁶ C. Garboli, *Attilius*, in *Falbalas*, Garzanti, Milano, 1990, p. 55 (riproposizione dell'art. *Accesa solitudine*, «*Il Mondo*», 11 luglio 1971).

TRE STUDI SU ATTILIO BERTOLUCCI

Finito di stampare nel marzo 2006



Nuovi Argomenti

Nuovi Argomenti Rivista culturale fondata nel 1953 a Roma da Alberto Carocci e Alberto Moravia, rivolta a temi sia letterari sia di attualità. Trattò problemi di politica internazionale come lo stalinismo, la rivoluzione culturale cinese e la guerra del Vietnam, ospitando interventi di Jean-Paul Sartre, Elio Vittorini, Italo Calvino, Franco Fortini, Eugenio Montale. Nel 1966 la redazione fu trasferita a Milano; oltre che da Carocci, questa nuova serie venne diretta da Moravia e Pier Paolo Pasolini. Alla morte di Carocci (1972) subentrarono nella direzione Attilio Bertolucci, Enzo Siciliano e, dopo il 1982 (terza serie), Leonardo Sciascia. Vi hanno collaborato anche Dacia Maraini e Raffaele La Capria. Dal 1994 è pubblicata a Firenze (quarta serie).

Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Tutti i diritti riservati.

La Roma di Pasolini **a cura di Angela Molteni**

Gli amici poeti di Monteverde : Attilio Bertolucci

Degli intellettuali e artisti che in quegli anni arrivarono a Roma, alcuni scelsero Monteverde come loro residenza. Tra questi Attilio Bertolucci e Giorgio Caproni.

Il primo incontro tra Pier Paolo Pasolini e Attilio Bertolucci è descritto da quest'ultimo, e avvenne nel 1951:

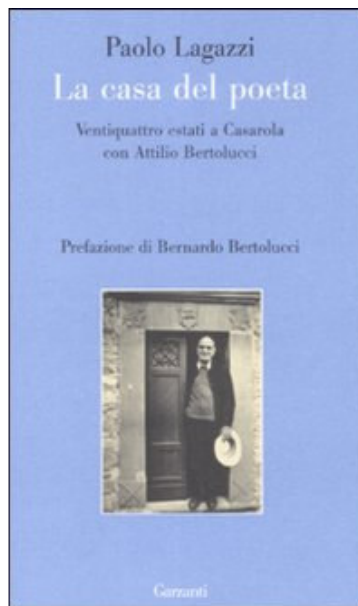
"... un giorno Giorgio Bassani mi portò al quinto piano della casa di Via del Tritone dove allora provvisoriamente abitavo un giovane dai tratti somatici incisi, l'asciutto corpo di sportivo coperto da un maglione di lana ruvida, di tipo vagamente finlandese, con figure di cervi e di renne. Il giovane senza quasi parlare mi passò un ritaglio di giornale sul quale era stampata una sua recensione al mio libro, molto generosa... Quando gli dissi che nel '42 avevo letto Poesie a Casarsa, [...] parve meravigliarsi moltissimo, non dico compiacersi. Da allora fra noi nacque una grande amicizia fatta di poche parole (forse per colpa di entrambi, più capaci di dialoghi, anche approfonditi, ma a distanza, che di conversazioni fitte) e di grande - credo di poterlo dire - comprensione reciproca".

Nel dicembre dello stesso anno la famiglia Bertolucci si trasferisce al n.15 di viale di Villa Pamphili e, nell'anno successivo, al n.45 di via Giacinto Carini. Nel 1954 Bertolucci, diventato consulente dell'editore Livio Garzanti, gli presenta Pasolini.

"Si era, mi pare di ricordare, nella primavera del '54. Livio Garzanti mi telefona... per incontrarmi al suo albergo... Scendo, tenendo stretto sotto il braccio perché non mi scivoli nella calca del filobus che mi porta a Largo Chigi, il sottile quaderno verde di 'Paragone' su cui era uscito qualche giorno prima il racconto, il primo in romanesco di Pier Paolo, dei 'ragazzi a fiume' con l'episodio che diverrà famoso, della salvazione di una rondine. [...] lasciai 'Paragone' a Garzanti pregandolo di leggere, appena gli fosse possibile, quel racconto, assicurandolo che quella non sarebbe stata una lettura solita, ovvia. Non avremmo dovuto più vederci, quel giorno; e invece Garzanti si fece vivo nell'immediato pomeriggio [...]. Aveva letto quelle pagine, voleva vedere subito, diciamo appena possibile, il loro autore. Riuscii a convocare Pier Paolo prima della consueta partita di calcio nel campetto di Monteverde in quegli anni ancora non tutta fabbricata, di primavera presto visitata ancora da greggi di pecore abruzzesi, come ai tempi di Stendhal e di D'Annunzio...".

Nel giugno del 1959 Pasolini si trasferisce nello stesso condominio di Via Carini in cui risiedono i Bertolucci; vi resterà fino al 1963. Il rapporto di Attilio Bertolucci con la città e il quartiere appare diverso: a Roma è venuto, si direbbe, per sottrarsi all'abbraccio troppo caldo e materno della "piccola patria" Parma: la grande città forse non gli piace, ma dice "... volevo sradicarmi perché pare che le piante sradicate poi diano frutti migliori...".

“Non volevo diventare il grande poeta di Parma. Poi era sicuro che a Roma mi sarei perso. Essa ha questo vantaggio: è una città dove non esistono autorità. Contrariamente a Milano, dove c'è l'industria che conta, o le banche, a Roma cos'è che conta? Niente. E non si conta niente. Questo trovavo che mi lasciava molto libero. Un fatto assai importante per me... “.



Per ventiquattro estati Paolo Lagazzi si è inerpicato lungo la strada serpeggiante che da Parma conduce su, verso Casarola e verso la casa di Attilio Bertolucci. In quelle estati Lagazzi ha trovato nel poeta parmigiano un maestro e un amico. Ha subito il fascino della sua selvatica pazienza. Ha condiviso con lui la quiete della dimora e le vibrazioni della natura. Ha avvertito il tremendo e "l'intatta ilarità d'infanzia". Attilio e Paolo parlano, parlano e non solo di poesia, anche di arte, di cinema, di tutto. Nei momenti difficili la loro grande amicizia deve avere conosciuto anche momenti di disagio. E allora eccoli che si rifugiano insieme nella illusione della poesia, nel bozzolo di Attilio cui nessun altro aveva mai avuto accesso. Attilio lo fila dal di dentro delle proprie ossessioni, nevrosi e cerimoniali scaramantici e Paolo vi partecipa con la discrezione del testimone sopraffatto e invisibile.