

FABIO MAGRO

Pensieri di casa *di Attilio Bertolucci*¹

*Alla poesia occorrono, per crescere,
materia e spazio.*

(Vittorio Sereni)

Non posso 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 passerì aggruppati.

Roma 1952

Attilio Bertolucci è un poeta fedele. Fedele al tempo e alle stagioni, ma anche ai luoghi: Parma, Baccanelli, Casarola e poi Roma. Una doppia fedeltà che si concretizza fondamentalmente in una costante attenzione al paesaggio e ai suoi mutamenti: «quanto al paesaggio, posso dire che sono sempre stato con gli occhi ben aperti su di esso»².

L'apparente facilità, la grazia, della scrittura poetica di Bertolucci ha assunto molto presto caratteri quasi proverbiali. Così scrive Luzi su «Paragone» nel 1951: «davvero la poesia del nostro tempo, nella tensione e nella gravità dei suoi temi, ha così raramente trovato la disposizione alla grazia, che l'averla avuta naturalmente accordata – e in un modo univoco, non contrastato – basta a porre Bertolucci in un caratteristico *a parte*»³.

La 'leggenda' del poeta di Parma in sostanza⁴, della sua ispirazione ricca e fluida, della sua «vena, fantasia e respiro»⁵, e comunque del suo porsi in una zona felice e appartata del panorama poetico italiano, ha resistito a lungo.

Tra i primi a riconoscere un diverso grado di spessore alla leggerezza di Bertolucci è stato tuttavia Pasolini, in occasione di una recensione a CI. A partire da lì, secondo Pasolini, anche in coincidenza con un effettivo momento di maturazione della lirica bertolucciana, l'idillio precedente ha assunto caratteristiche ben più problematiche:

Il lettore non si lasci ingannare da questo poeta prudente, pauroso, intento a filare il suo bozzolo con la sola preoccupazione di non irritare la grazia che da anni lo assiste, di conservarsi, di conservare, di vivere degli stessi amori, di non far altro che illimpidire e addolcire la nevrosi... In realtà pur depositandosi senza 'crisi' sulla precedente tettonica, il magma di *In un tempo incerto* è nuovo⁶.

Rispetto alla prima, del 1951, la seconda edizione della *Capanna indiana* (datata 1955) presenta infatti, insieme ad una più ampia selezione dalle prime raccolte (S e FN), a LC e all'omonimo poemetto in endecasillabi, anche un'inedita sezione finale composta da diciotto poesie, dal titolo appunto di *In un tempo incerto* (TI).

Pasolini ha ragione, con TI le cose cambiano. Cambiano innanzitutto perché Bertolucci, trasferitosi a Roma⁷, ha perso l'orizzonte geografico e affettivo che costituiva il nutrimento principale delle sue liriche ed è costretto a fare i conti con una situazione esistenziale del tutto nuova. Il fatto che la poesia in esame fosse stata inizialmente pubblicata su rivista come terza parte di un trittico intitolato *Varianti dal piccolo esilio* esprime la consapevolezza dello sradicamento e insieme l'immediato recupero, e riutilizzo, del nuovo *status* in termini di poetica. Pasolini nota acutamente che l'ansia in apparenza gratuita che vivificava – problematizzandolo, cioè ponendolo continuamente a rischio di rottura – l'idillio della prima fase poetica di Bertolucci trova nel trasferimento romano una sorta di giustificazione:

E la velatura della nostalgia si è fatta più intensa. Ma, strano a dirsi, meno dolorosa, meno patologicamente dolorosa, appunto perché più naturale, convenzionale. La minaccia per tanti anni temuta, si è avverata. La perdita è in atto. Ebbene? La nostalgia, divenuta un sentimento normale, si è invenata di rassegnazione: nel ricordare la sua Parma e la sua campagna lontana, nello spremere la ben nota e accresciuta dolcezza, Bertolucci par provare quasi un senso di sollievo. Insomma, la circostanza biografica nuova dà alla novità stilistica delle ultime venti poesie i seguenti tre dati: 1) un ravvivarsi o rinverginarsi dei vecchi, inesauribili motivi, anziché un loro stingere; 2) un modificarsi della nostalgia nel senso della normalità; 3) un accrescersi del «barlume d'allegrezza» presente in tutto il precedente lavoro bertolucciano, ma qui ravvivato dalla sensazione di una maggiore necessità della sua ansia. Si tratta insomma di una meccanica psicologica che non può non produrre delle immediate concrezioni stilistiche⁸.

Se è condivisibile quasi tutto di questa posizione, anche alla luce delle vicende successive (la 'malattia necessaria' che portò il poeta tra l'altro a sottoporsi all'elettroshock⁹) non sembra tuttavia possibile rubricare sotto la facile categoria dello stratagemma letterario, dello schermo fittizio, la distanza dai luoghi amati.

Si può invece pensare che la poesia abbia fornito all'ansia crescente l'argine necessario, non la cura ma un surrogato, temporaneo, della cura.

Proprio a questa altezza in ogni caso si colloca il testo in esame, come detto inizialmente pubblicato su rivista come terza parte di un trittico dal titolo complessivo di *Varianti dal piccolo esilio*. Gli altri due testi in un primo momento rifiutati ricompariranno più tardi, il primo in VSC (*Nessuno di voi, nessuno che venga dal Nord*, poi con il titolo *Interrogandosi alla stazione Termini*, inserito nella sezione *Teneri rifiuti*) e il secondo in LUC (*O mia città nella pioggia, o mia città nell'autunno*, poi *Dall'esilio*, nella sezione *Versi negli anni*).

Viste nell'insieme, queste *Varianti* sembrerebbero dar ragione a Pasolini: nel primo testo infatti, *Interrogandosi alla stazione Termini*, invano l'io cerca notizie della città amata dai viaggiatori in transito («Nessuno che venga dal Nord / mi porta notizie di casa [...]?»), vv. 1-4)¹⁰; nel secondo invece l'io riflette su un possibile ritorno («O mia città [...] / è forse il tempo di tornare a te», vv. 1-2) che ha i tratti di un recupero della propria identità e della propria posizione nel mondo («Questo era il luogo assegnatoci e la stagione»). Si tratta di un dittico che mette in scena un movimento esattamente speculare, coerente anche da un punto di vista temporale (entrambe le poesie si collocano su uno sfondo invernale), costruito per lo più con figure che sottolineano esplicitamente il *pathos*: dall'interrogazione retorica («Nessuno di voi, nessuno che venga dal Nord [...]?»), *Interrogandosi alla stazione Termini*, vv. 1-4), all'anafora che bipartisce esattamente il verso («O mia città nella pioggia, o mia città nell'autunno», *Dall'esilio*, v. 1), o a quella puramente ritmica, che insiste su elementi deittici («Questo era il luogo [...] / questa l'ora», *Dall'esilio*, vv. 5-6), ecc.. Segue, evidentemente con funzione conclusiva, *Pensieri di casa*, che svolge sul piano temporale, inteso come trapasso delle stagioni, la prospettiva spaziale su cui giocavano specularmente i primi due testi.

Nell'allestire la seconda edizione di CI, Bertolucci decise di scardinare il meccanismo, costruito su un gioco di risposdenze forse troppo facile¹¹, e di presentare solo l'ultimo elemento del trittico. *Pensieri di casa* è dunque il quarto testo della sezione *In un tempo incerto*, composta da diciotto poesie che si pongono sostanzialmente a chiusura di un percorso poetico destinato di lì a poco, con VI, a mutare radicalmente di senso e significato.

L'attacco della sezione è di un autunno che piega già verso l'inverno, e «il pensiero nella mente» è quello della «stagione che s'accosta rapida»; è ancora l'inverno nelle poesie che seguono («Una mela caduta nella neve»), anche se è l'inverno dei mille metri di Casarola, sull'Appennino emiliano, che anticipa a settembre. Le coordinate su cui si svolge questo avvio sono, in sintesi, l'ansia per il futuro, un'esigenza di maturità (che però è proiettata sulla natura, sulle more), la memoria dei luoghi e dei legami che riconducono ai luoghi (la madre). In tale contesto la peculiarità di questi *pensieri* sta innanzitutto nella voce. I primi tre testi infatti ripropongono la trama degli affetti che ruota attorno all'io, chiamando sempre in causa un tu ben individuato: il figlio nella prima lirica (*Bernardo a cinque anni*), la compagna amata nelle altre due (*In casa e fuori*, *Le more*), la madre nelle successive (*A sua madre che aveva nome Maria* e *Ancora*

a *Maria R.*). Solo nella quarta poesia dunque l'io è chiaramente in primo piano e occupa anzi l'intero orizzonte testuale: la mancanza di qualunque altra presenza umana è solo parzialmente attenuata dai due plurali personali (la «nostra primavera» al v. 6, e «noi ultimi figli» al v. 9)¹².

Gli elementi peritestuali si rivelano fondamentali per contestualizzare il componimento. Il titolo didascalico non solo preannuncia il contenuto del testo, ma dice anche qualcosa sulla forma di quel contenuto: il plurale infatti spinge a riconoscere in ogni quartina, grazie alla compiutezza sintattico-testuale delle singole strofe, uno di quei pensieri, mentre lascia, come dire, in sospeso qualsiasi informazione legata alla loro coesione e al loro rapporto (se non il fatto che hanno tutti il medesimo oggetto). L'epigrafe-didascalia inoltre reagisce direttamente al titolo contestualizzando l'orizzonte da cui quei pensieri nascono, e permettendo di collocare la voce dell'io come lontana rispetto all'oggetto del suo pensiero¹³.

L'assetto della poesia evidenzia e conferma la gestione degli elementi formali tipica di Bertolucci, che non ripropone mai senza uno scarto anche minimo una forma della tradizione: un approccio in sostanza allusivo, ammiccante e in qualche caso esplicitamente ironico (si vedano ad es. *Prova di sonetto* o *Rime facili* in LC, o *Esercizi sul settembre* in VI) nei confronti delle forme tradite. Qui il punto di riferimento è la serie di quartine rimate di endecasillabi¹⁴, ma in questo caso i versi non sono legati dalla rima (neanche tutti dall'assonanza) e non sono neppure tutti della misura canonica. Il primo si può considerare un endecasillabo acefalo (la 'testa caduta' sarebbe proprio quella del pronome soggetto in avvio), oppure, se si bada al ritmo, un novenario ipermetro; il v. 3 può essere letto come un endecasillabo se si accetta la dieresi sull'aggettivo in uscita di verso, cosa che è tutt'altro che sicura in questo poeta e a quest'altezza¹⁵; il v. 9 invece non può essere letto che come dodecasillabo tronco. Per il resto misura e passo canonici (ma il v. 8 è pure un endecasillabo di 4^a7^a): con una preferenza per un ritmo più sciolto, su tre *ictus* (con arsi centrale di 6^a) nella prima e terza strofa, mentre con un'alternanza tra tre (nelle sedi pari) e quattro (in quelle dispari) tempi forti nella quartina centrale. Per quanto riguarda il rapporto metro-sintassi, vanno segnalate all'interno di ciascuna quartina inarcature di tipo sintattico e di media intensità, con la separazione tra aggettivo e sostantivo («luce / esultante»; «età / impressionista»), verbo e compl. oggetto («mi ricordo / la nostra primavera»), verbo e soggetto posposto con ulteriore effetto ritardante («sgocchia / la neve»).

Le cose sono ancora più sfumate sul piano dei leganti verticali per cui si può solo indicare l'assonanza forte che nella prima quartina lega il secondo e il quarto verso (scIOgliE : vIOIE), nella seconda il primo e il terzo (ricORDO : giORnO), e nella terza, più debolmente, il primo e il quarto (etÀ : aggruppAti). Più stringenti appaiono invece i legami orizzontali, non solo al verso d'attacco grazie alla rima sdrucchiola a contatto (*scrivere : vivere*), ma anche al v. 5 tutto assonanzato e allitterante con un andamento che può ricordare moduli tipici di certo Pascoli («COme se fOssi mORtO mi ricORDO»), o ancora ai vv. 6-7 in cui il legame corre tra i versi («la SUA lUCe / eSUltAntE che dU-

rA») ecc. Da un punto di vista strutturale inoltre il testo si costruisce attorno a due ripetizioni: la prima interessa a cornice inizio e fine del testo, la seconda si colloca al centro e fa in qualche modo, se si vuole anche iconicamente, da perno. Se la semplice constatazione della «neve che si scioglie» (v. 2) acquista in chiusura di componimento un più evidente e plastico rilievo figurativo (a cui contribuisce l'inarcatura e il legame costruito dall'allitterazione: «mentre SGoccia / la neve Su dei paSSeri aGGruppati»), nella ripresa poliptotica al centro del testo si attua, concettualmente, il passaggio dall'esterno all'interno, dall'evento alla sua contemplazione stupefatta («la meraviglia di un giorno che passa»). Se guardiamo inoltre al contenuto semantico coinvolto nell'insieme delle due ripetizioni possiamo notare come sia implicito un movimento che allude al passaggio delle stagioni (dall'inverno alla primavera e ancora all'inverno); un trapasso che possiamo registrare senza tuttavia conoscerne la direzione (ciclicità?, fuga in avanti e poi ritorno? Entrambe le cose insieme?) in quanto si svolge interamente nella coscienza dell'io, che ci fa partecipi dunque di uno scenario tutto mentale («Come se fossi morto»).

Le tre strofe inoltre concentrano l'attenzione ciascuna su di un senso particolare (pur coinvolgendone quasi sempre nell'espressione anche un altro): l'olfatto la prima («sentire nell'aria prime viole»), la vista la seconda («la sua luce / esultante»), l'udito la terza (più mimato che detto, grazie al timbro felpato del verbo in «sgoccia / la neve»). Vale la pena inoltre di soffermarsi su quei «passeri aggruppati» che chiudono la poesia e rappresentano l'unica altra presenza animata oltre a quella di chi dice io. Va detto innanzitutto che se tra vita animale e vita vegetale nella poesia di Bertolucci ha senza dubbio molto più spazio la seconda (tra cui signoreggia come noto la gaggia), nel 'bestiario' bertolucciano si trovano al primo posto gli abitatori del cielo, molte volte chiamati semplicemente uccelli, o indicati come stormo¹⁶, ma spesso individuati con precisione. Tra tutti i volatili però le più amate sono le rondini (con 14 occorrenze), e poi i passeri (13) e le farfalle (12): se le rondini annunciano la sera ma soprattutto esprimono con i loro voli la gioiosa vitalità dell'esistente, le farfalle hanno una più esplicita connotazione erotica e sensuale (cfr. soprattutto *Le farfalle* in VI), mentre il passero sembra essere per il poeta l'uccello più vicino all'uomo, legato alla dimensione familiare (in linea certo con una radicata tradizione letteraria e culturale). Il ritorno alla siepe del passero è sempre, e soprattutto in TI, un chiaro riferimento ad un ritorno a casa. Si vedano almeno questi esempi:

Una mela caduta nella neve
 tu che dormi
 (da noi dietro casa ricordi
 le piante che l'inverno
 serbano mele fredde per i passeri?)
 due cose che a toccarle
 la mano poi non vuole più lasciarle.
 (TI, *In casa e fuori*, vv. 1-7);

Se un mattino d'aprile già la glicine
 per i quartieri che furono agiati
 chiama la pioggia,
 anche per noi intimo si fa il giorno,
 il passero alla siepe fa ritorno.
 (TI, *In un tempo incerto*, vv. 1-5);

Ho visto un passero nel profondo della siepe
 era un giorno d'estate ma nuvole coprivano il cielo
 e pareva più novembre che luglio,
 l'ora grigia e fresca, mi sembrava
 che quell'uccello godesse nell'intima sua casa
 come ne gode l'uomo questi giorni che interrompono
 la feroce indifferenza dell'estate e gli ricordano
 le gioie di novembre, il fuoco, il vino,
 nel chiuso inverno egoista della casa.
 Oggi le cicale non si odono più.
 (LUC, *Piccola elegia*).

E dunque si può considerare che la chiusura del nostro componimento esprima in termini figurativi la desiderata riunione della famiglia (cfr. qui nota 7), che era stata rimossa per tutto il componimento.

Si è detto più sopra che le tre quartine sviluppano ciascuna un unico periodo. Vediamole dunque partitamente. Da un punto di vista sintattico, è interessante che il periodo ipotetico della prima quartina mascheri in realtà un costrutto causale (*se* al v. 2 equivale a *perché*), come anche suggerisce la gestione dei modi verbali (con l'indicativo al posto del condizionale *potrei* e del congiuntivo *avesse*). Si coglie qui il tentativo di porre quel dato di fatto (espresso proprio per questo all'indicativo: «Non posso più scrivere né vivere») sotto una luce ipotetica per smussarne la problematicità; d'altro lato che una problematicità sussista è evidente proprio dall'attacco con l'apodosi negativa che allinea in uscita di verso due verbi altrettanto consequenziali, rappresentando il primo (cioè l'impossibilità di declinare positivamente il primo) la causa del secondo: il passaggio dalla lezione «Non posso più vivere né scrivere» così come appare in rivista, a quella definitiva con inversione, non è che una messa a giorno del rapporto di causalità tra i due verbi. La scelta del presente («Non posso») in luogo del più normale futuro (*«Non potrò») dice l'urgenza e insieme la pesantezza, il 'pericolo mortale' in sostanza con cui si apre la lirica.

La prima quartina quindi ci mette sull'avviso circa il grado di complessità del testo: se da un lato potrebbe essere definita come 'quartina del desiderio e dell'attesa', dall'altra denuncia come quel desiderio sia già bruciato e il futuro irrealizzabile prima ancora di essere enunciato¹⁷. Interessante inoltre il sintagma «testimone impaziente» in uscita al v. 3, in cui la natura del rapporto che lega i due termini può risultare ambigua per la posizione nel verso e per l'assenza di punteggiatura: l'aggettivo non qualifica semplicemente la testimonianza, come potrebbe sembrare se ci fermassimo con la lettura alla fine del verso, ma la met-

te per così dire in movimento¹⁸. Il valore della testimonianza allora sarà solo nel senso di un passaggio, o meglio nell'attesa di un passaggio: la testimonianza resa alla neve che si scioglie si predica *impaziente* dell'arrivo della primavera. In questa sottile rappresentazione di un desiderio del desiderio, che produce una sensazione di limite e di fine, la tensione è già al culmine.

La seconda quartina, o il secondo pensiero, inizia con un paragone che i lettori di Bertolucci hanno già nell'orecchio:

Improvvisamente
mi ricordai di te
come se fossi morta.
(FN, *Sabbia*, vv. 7-9);

Se tu fossi morta
potrei ricordare quel giorno d'estate
che mi corresti incontro [...]
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.
(FN, *Romanza*, vv. 1-3 e 6-8).

La prospettiva nel testo in esame appare però rovesciata: non è il soggetto che ricorda qualcosa o meglio qualcuno come se fosse morto, cogliendolo cioè in una immobilità sottratta al tempo, ma è l'io, come se fosse morto, che ricorda qualcosa (è in qualche modo un uscire da sé restandoci). Certo conta il fatto che l'oggetto del paragone non è in questo caso un essere animato (benché la primavera *muoia* nell'estate), ma ancor più importante è che tutta l'energia sia proiettata all'esterno, con un movimento speculare rispetto alla prima quartina (qui dall'esterno all'interno; lì dall'interno all'esterno). L'io riconosce lo scorrere della vita, cioè il tempo in movimento, solo nei luoghi che ha lasciato: essendone lontano l'io è fuori dal tempo e dunque morto. In altre parole la vita, «esultante», meravigliosa, sta in un tempo e in un luogo che l'io guarda da una prospettiva mortuaria.

Vale la pena di sottolineare come, sia pure nel contesto di una similitudine¹⁹, questa morte dell'io doppi e confermi quella annunciata in avvio di componimento («Non posso [...] vivere»). Considerando che ai due verbi che incorniciano la strofa («mi ricordo» e «che passa»), anche in virtù della loro posizione reciproca, si può attribuire un valore di presente acronico²⁰, questa può ben essere definita come 'quartina del tempo sospeso'. E tuttavia, dentro a questa immagine fissa, attraverso il significato etimologico del verbo *esultare* (con l'aggiunta di un recupero del valore verbale del participio presente)²¹, si può cogliere il movimento della luce che rapida nel cielo primaverile si sposta, o balza, da una cosa all'altra, potendo solo così durare «tutto un giorno»²². Ma è possibile dare a questo participio anche una lettura strettamente retorica: si tratterebbe in sostanza di un'ipallage, o spostamento del referente, dall'io che

contempla la nuova stagione e perciò si rallegra, alla luce. Anche in questo caso non si può certo escludere che Bertolucci non abbia voluto tenere attive, ambiguamente, entrambe le opzioni.

La terza strofa, o movimento o pensiero – a cui si può dare il nome di ‘quartina del tempo che ritorna’ – ha tutta l’aria di porsi come commento alle due precedenti: un commento tuttavia che parte già con un segnale di dubbio, come per segnalare che il momento riflessivo non conduce ad una pacifica o pacificante risoluzione («Forse a noi ultimi figli [...]»).

Da un punto di vista sintattico-testuale, mi pare notevole lo scarto introdotto dalla congiunzione con valore temporale, o meglio dalla virgola che la introduce, la quale non consente di mettere sullo stesso piano le due parti del periodo contestualizzando quanto è espresso dalla reggente (in modo da leggere ad es. “copiare dal vero mentre sgocchia la neve [...]”). Si ha invece qui ancora il passaggio dall’interno all’esterno, dal commento interiore alla descrizione di ciò che avviene fuori (ma quando? e dove?): si attiva in questo modo un collegamento, circolare, con l’inizio della lirica («mentre sgocchia» = la neve continua a sciogliersi) in cui pur nel richiamo dell’immagine familiare (i «passeri aggruppati») si ribadisce in termini indiretti l’impossibilità di vivere da parte dell’io.

Va detto che la critica si è forse un po’ accontentata della formula offerta in avvio di strofa dall’autore, applicandola per sineddoche all’intera poesia, che è diventata così soprattutto uno dei luoghi metapoetici per eccellenza dell’opera bertolucciana.

Sull’impressionismo, in particolare sul rapporto tra l’Impressionismo pittorico (o meglio le tecniche usate da) e la scrittura poetica di Bertolucci sono state dette, con ragione, molte cose²³. E certamente almeno fino alla prima sezione di VI il contesto di riferimento tiene bene, pur considerando la possibilità di deviazioni verso certe immagini futuriste (come in *Strumenti*, in S), o verso più concrete, e nostrane, figurazioni (si veda ad es. *Fuochi in novembre*, in FN; o *Lettera da casa*, in LC), con appena qualche traccia di metafisica alla De Chirico (cfr. *Scavi*, in FN). Ma qui è in gioco soprattutto la poetica dell’impressionismo, che Bertolucci pare risolvere in una formula, «copiare dal vero», che come tutte le formule tocca solo in parte la ricerca artistica compiuta dal movimento, del resto assai eterogeneo al suo interno per obiettivi, tecniche e soluzioni finali. Bertolucci stesso non è legato ad un’idea rigidamente storicistica del movimento, e neppure ha come riferimento le sue punte più estreme e sperimentali. Già nella sua prima dichiarazione di poetica, datata 1943, dimostrava a questo proposito di avere le idee molto chiare:

Un po’ di luce vera

Difficile e incantevole, vano tentativo di scrivere intorno alla poesia in termini che non sian quelli della tecnica, o della memoria. E di quale tecnica, per versi scanditi sul ritmo incerto del cuore, soggetti alle sue debolezze e ai suoi affanni?

All’estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura della poesia. Allora s’inizia il diario umile e straziante, la musica sorda, e quella pungente allegria narrativa che spesso fa morire i versi nell’indistinto del sen-

timento, del “romanzo”. Che ci sia concesso di potervi metter un po’ di luce vera: era l’ambizione, non eccessiva, degli impressionisti minori, fu il risultato, supremo, di un Vermeer.

A. Bertolucci²⁴

Bertolucci in sostanza coglie e risolve da poeta l’esperienza impressionista. Al vertice di un triangolo alla cui base si trovano appunto impressionisti (si noti «minori») e Vermeer, c’è indubbiamente (per quel riferimento all’«indistinto del sentimento, del “romanzo”») Marcel Proust²⁵. Da poeta, a Bertolucci interessa il rapporto personale con l’opera (i testi): pur formatosi alla scuola di Roberto Longhi, quando si occupa di arti figurative dimostra una spiccata tendenza ad appropriarsi, con acutezza e molta grazia, delle atmosfere e delle vibrazioni che la tela suscita nell’animo di chi, come si è detto, nei confronti soprattutto del paesaggio è «sempre stato con gli occhi ben aperti». Si rilegga ad esempio questo passo tratto da una recensione alla XXV Biennale veneziana:

Ma Constable, che paradiso, anche se tutto oggi è così lontano dal suo semplice e dolce dipingere che non si può non aggiungere l’aggettivo *perduto*. Negli ultimi trent’anni del Settecento e nei primi dell’Ottocento le primavere e gli autunni, il rinverdire e lo spogliarsi degli alberi, l’annuvolarsi e lo schiarire dei cieli, non credo poi che fossero fenomeni molto dissimili da quelli che oggigiorno vanno sotto lo stesso nome. Eppure chi oggi ha l’occhio così limpido da vederli, la mano così ferma da ritrarli nella loro obbiettività naturale, come fecero con parole e colori Wordsworth e Constable, specchi talmente fedeli del vero che gli scienziati d’allora avrebbero potuto servirsi delle loro opere per esemplificare? Che Fuseli scrisse: «Constable mi fa chiedere il pastrano e l’ombrello»²⁶?

Con Constable siamo molto in anticipo sull’esperienza impressionista, eppure è chiaro che ciò che per Bertolucci è centrale è proprio la fedeltà, «con parole e colori», al reale. Il poeta arriva addirittura a sceneggiare questa ricerca di aderenza «al vero» in una poesia inclusa nella prima sezione di VI (ma pubblicata inizialmente su «Palatina» nel 1957, quindi a non molti anni di distanza da quella in esame). Vi sono protagonisti, come nel brano appena citato, un pittore e un poeta. Vale la pena di rileggerla:

 Come potrò uguagliare il pittore
 dilettante Fiorello Poli che
 fece la «Mietitura del ’44»
 nei miei campi, vivendo da sfollato
5 in casa del mezzadro e alternando
 deschetto e tavolozza, se il verde
 delle piante, il giallo del frumento,
 l’azzurro delle colline lontane
 e del cielo, il rosso e il viola di due
10 donne, una chinata a mietere
 l’altra dritta a stringere un mannello
 e assorta in un pensiero improvviso,

non saranno mai più quali furono?
 Era un giorno bellissimo e gli stavo
 15 vicino: il suo tocco quietava
 la mia angoscia
 come ascoltassi il battito d'un cuore
 che la luce d'estate lenta a spegnersi
 nutriva del suo fuoco, della sua
 20 verità: avrei dovuto allora
 umilmente seguirne la pazienza
 nel descrivere il volgere del tempo
 a un ardore più temperato, a un
 primo fresco della sera.
 25 Oggi, di quel trapasso raggiante
 mi parlano le ombre proiettate
 dagli olmi sulle stoppie e sulla messe
 rimasta intatta per metà del campo
 ormai illuminato dal sole per sempre.

(VI, *Ringraziamento per un quadro*)²⁷.

Il poeta instaura qui una sorta di competizione con il «pittore / dilettante Fiorello Poli» per cui il 'racconto', pur contenendo una sorta di ammissione di sconfitta («avrei dovuto allora / umilmente seguirne la pazienza [...]»), sovrapponendosi al dipinto, fornendone un equivalente linguistico, giunge ad «uguagliare» di fatto l'opera. Ritorna in ogni caso il tema centrale del tempo, o meglio del trapasso del tempo che non può essere catturato²⁸. Il dipinto restituisce un momento preciso, individuato dall'intensità della luce e dei colori, dalla lunghezza delle ombre (e «raggiante» al v. 25 avrà il medesimo valore di «esultante» al v. 7 del nostro testo); ed è forse qui, in quel «per sempre» finale che si può rintracciare il senso del termine di paragone con cui inizia la seconda quartina di *Pensieri di casa* («Come se fossi morto»). Centrale in questo 'racconto di luce vera' è da un lato il valore lenitivo (non terapeutico, non c'è nessuna possibilità di guarigione) attribuito al fare («il suo tocco quietava / la mia angoscia») – perché il fare si inserisce nel tempo, si accorda allo svolgimento dell'esistenza, e in questo accordo trova la sua «verità» –; dall'altro il medesimo valore lenitivo si trasferisce all'opera fatta che oltrepassa la contingenza permettendo tuttavia di recuperarne un frammento autentico. E dunque direi che al centro del *Ringraziamento* non c'è semplicemente il racconto di quando o la descrizione di come, ma la domanda fondamentale sul dove sta la poesia: la «luce vera» è quella della Mietitura del '44, di quel giorno e di quell'ora particolari e unici, o è quella che il quadro ha imbrigliato e restituisce oggi? o forse la poesia, proustianamente²⁹, sta nel meccanismo grazie al quale quei segni sulla tela attivano il processo memoriale³⁰? Si potrebbe forse dire che per Bertolucci la poesia è ciò che resta di quel che si è perduto, non in quanto vuoto simulacro ma come autentica via d'accesso ad un recupero del passato: un vero insomma che si invera attraverso la memoria.

Torniamo ora per chiudere al nostro testo, in cui il pur suggestivo riferi-

mento pittorico può essere meglio contestualizzato sottolineando innanzitutto – lo si è accennato più sopra – come nel momento in cui la poesia è detta, ciò che il poeta potrebbe «copiare dal vero» non sarebbe la primavera, oggetto della struggente rievocazione della strofa centrale, ma l'inverno, un inverno semmai dipinto con il desiderio della primavera. Ecco perché Bertolucci sarà in qualche modo costretto a sostituire la formula utilizzata in questa poesia, «copiare dal vero» appunto, con quella che adotterà da qui in avanti, e cioè «inventare dal vero»³¹.

La strofa o il pensiero conclusivo introduce in particolare – considerata la distanza da cui i pensieri precedenti guardano la propria casa – la possibilità di leggere l'intera poesia come metafora dell'attesa della poesia (l'attesa della primavera), e anche come timore che la poesia, ora che l'io è morto ai suoi luoghi e perciò a sé stesso, non torni più. La malinconia struggente di questi versi deriva allora dal fatto che si tratta, tipicamente, di una poesia sull'assenza della poesia. D'altro lato il testo ci presenta un percorso in cui si può cogliere il passaggio dalla testimonianza alla contemplazione all'espressione artistica, e in sostanza alla necessità dell'espressione artistica come testimonianza, con una circolarità esemplare che riprende quella temporale, delle stagioni, e insieme ipostatizza perfettamente l'immagine della poesia come memoria.

Una poesia sull'assenza della poesia che ci dice, in sostanza, che cosa la poesia è.

NOTE

¹ Per A.B., in memoriam. D'ora in poi i titoli delle raccolte si citeranno con le seguenti sigle: S = *Sirio* (1929); FN = *Fuochi in novembre* (1934); LC = *Lettera da casa* (1951); TI = *In un tempo incerto* (1955); CI = *La capanna indiana* (1951, 1955 e infine 1973); VI = *Viaggio d'inverno* (1971); CL = *La camera da letto* (1984 e, *La camera da letto libro secondo* 1988); VSC = *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993); LUC = *La lucertola di Casarola* (1997). Le sigle si riferiscono sempre alle raccolte complessive; per i singoli componimenti è indicato il titolo per esteso. Il testo è in ogni caso tratto da A. Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997 (citato come Op), cui rinvio per ogni riferimento sulle singole raccolte.

² S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980, p. 72.

³ M. Luzi, *La capanna indiana di Bertolucci*, «Paragone», 20, agosto 1951, poi in A. Bertolucci, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 379-82 (da cui si cita, a p. 379).

⁴ Se ne veda il ritratto che ne fece Vittorio Sereni in *Almanacco per il 1946-47*, «Luna sul Parma», Tipografia cooperativa «Gazzetta di Parma», 1946, p. 94 (ripreso poi, con il titolo *Lettera d'anteguerra*, in *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 1-2; e ora in *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 9-10).

⁵ E. Montale, [rec. a] *Fuochi in novembre*, «Pan», 1 settembre 1934, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 510-13 (qui p. 511).

⁶ P. P. Pasolini, *Elegia?*, «Paragone», 72, dicembre 1955, pp. 103-08, poi in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 408-15, e infine in Bertolucci, *Le poesie* cit., pp. 383-89 (qui p. 384).

⁷ Dalla Cronologia di Op, a cura di P. Lagazzi, p. LXXIII: «In aprile [1951] si trasferisce a Roma, in via del Tritone 111, in un appartamento di Roberto Longhi». Lagazzi riprende poi un brano di una lettera di Bertolucci a Sereni, datata 10 aprile 1951, che occorre citare: «[...] mi sono trasferito a Roma, per ora solo, con la speranza, abbastanza fondata, che la Ninetta ottenga il trasferimento [scolastico] e che in ottobre ci si possa riunire qui. Sono sicuro che capisci

l'insofferenza che mi stava prendendo a Baccanelli, cui sono legatissimo ancora, ma dove finivo per diventare vittima d'un mito troppo dolce; dove le paure di rottura d'equilibrio mi tenevano in ansia continua; ecc. Forse, anzi certo, vado contro anni meno facili, ma anche i due bambini è bene che crescano qui: e la Ninetta è una donna coraggiosa e di senno, se mi approva posso sentirmi abbastanza incoraggiato» (da Bertolucci A. – Sereni V., *Una lunga amicizia. Lettera 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 178). Al di là degli aspetti pratici si coglie dunque anche la consapevole ricerca di una rottura dell'idillio, o forse lo spingersi verso la ricerca di una più acuta nostalgia («Assenza / più acuta presenza» scriveva del resto Bertolucci già nel 1929, all'epoca di *Sirio*).

⁸ Pasolini, *Bertolucci* cit., pp. 385-86.

⁹ Bertolucci ne parla nella conversazione con Lagazzi in *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, pp. 70-72.

¹⁰ Si tenga presente tuttavia la forma riflessiva del verbo che esplicita l'atteggiamento passivo dell'io e insieme lo sguardo che si finge provenire dall'esterno.

¹¹ O caratterizzato nel suo insieme da un'intonazione patetica troppo esplicita anche per Bertolucci, il quale, almeno da un certo momento in poi, non spinge mai il pedale troppo a fondo in questa direzione.

¹² Sulla presenza della prima persona plurale si veda più avanti.

¹³ Si può aggiungere che, tra le poesie di Bertolucci è questo il primo caso in cui l'epigrafe esplicita il luogo.

¹⁴ Sulla preferenza di Bertolucci per la quartina si veda F. Magro, «Un ritmo per l'esistenza e per il verso». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra, 2005, pp. 36, 53-54, 69-70, 199-200.

¹⁵ Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, in particolare p. 58; e Magro, «Un ritmo per l'esistenza e per il verso» cit., p. 45n.

¹⁶ Offro qui di seguito in ordine alfabetico e con l'indicazione tra parentesi del numero di occorrenze tutti i nomi di animali che sono presenti nell'opera poetica di Bertolucci (da S a LUC, esclusa CL): allodola (3), anatra (2), ape (5), asino (5), biscia (1), bue (2), cane (12), capra (1), capriolo (1), cavallo (7), cervo (2), cicala (10), cicogna (1), civetta (1), colombo (4), coniglio (1), cucù (4), cuculo (1), fagiana (1), falco (2), falena (2), farfalla (12), formica (1), gabbiano (1), gatto (4), gazza (2), giovenchi (1), grillo (2), libellula (2), lucciola (3), lucertola (2), lumaca (1), lupo (1), manzo (1), merlo (3), mosca (1), passero (13), pecora (2), picchio (2), piccione (1), pollo (1), porco (1), pulcino (1), rondine (14), rondone (1), rospo (1), scricciolo (1), sparpiero (1), storno (1), topo (2), tortora (1), usignolo (5), vespa (2).

¹⁷ Si tratta del primo testo bertolucciano che inizia con un avverbio di negazione. Solo VI, che è frutto, come noto, di ben altre istanze psicologiche e artistiche, ha componimenti che partono con una negazione (uno è addirittura intitolato semplicemente *Non*).

¹⁸ Il rilievo acquista più valore se si pensa che non si tratta di un caso isolato: diversi infatti sono i contesti in cui si può cogliere una sorta di attrito tra profilo ritmico del verso (discendente e perciò tendenzialmente conclusivo in chiusura di misura) e profilo semantico che prosegue oltre la curva del verso rimettendo in discussione il senso (per alcuni esempi di questo tipo rinvio a Magro, «Un ritmo per l'esistenza» cit., pp. 128-29. Ma si veda in particolare la risposta di Bertolucci ad uno studente di una classe di scuola media inferiore che chiedeva conto della mancanza di punteggiatura in alcune poesie: «L'abolizione della punteggiatura può essere dovuta a ragioni più complesse ed anche più sofisticate, ad esempio permettere che un aggettivo, non essendo stato con la punteggiatura aggregato a un certo sostantivo, possa spostarsi su un altro sostantivo e raggiungere in tal modo effetti di ambiguità, che giovano alla poesia» (*Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 14-15).

¹⁹ O magari proprio per questo, se si considera la strategia di dissimulazione, di smorzatura, tipica di Bertolucci.

²⁰ Interessa soprattutto il fatto che il presente acronico «qualifica una situazione come "fuori dal tempo", in quanto ad essa viene attribuita validità perenne, applicabilità universale» (L. Serriani, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, p. 466). È un giorno, in sostanza, che nel ricordo non passa mai (o meglio continua a passare).

²¹ Dal lat. *exsultare* propr. “saltare di gioia”, comp. di *ex-* intens. e *saltare* “saltellare” iter. di *salire* “saltare” (cfr. DISC, Milano, Rizzoli Larousse, 2003). Il verbo, come noto, è largamente usato nella Bibbia, in particolare nei Salmi, con riferimento spesso a cose inanimate: ad es. «Flumina plaudent manu, / simul montes exsultabunt» (Ps. 98). Si veda inoltre sempre in TI l’attacco de *Il riposo turbato*: «Che il sole scotti sulla schiena e la pietra / o la pioggia corra in rivoli di letame / la chiesa deve essere aperta a tutti, da quando / i passerì si svegliano all’ora delle rondini / esultanti in silenzio dove la seta del cielo / scurisce adagio all’occhio che la guarda» (vv. 1-6).

²² Mi pare chiaro qui il riferimento al Leopardi del *Passero solitario*: «Primavera dintorno / Brilla nell’aria e per li campi esulta / Sì ch’a mirarla intenerisce il core» (vv. 5-7).

²³ Si veda in particolare A. Girardi, *L’impressionismo narrativo della «Capanna indiana»*, in Id., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, pp. 66-76.

²⁴ Lo scritto fu pubblicato nell’antologia *Lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, p. 483.

²⁵ Un triangolo, va detto, dentro cui sta buona parte della poesia e dell’arte moderna.

²⁶ L’articolo dal titolo *Constable, paradiso perduto* apparve sulla «Gazzetta di Parma», dell’8 luglio 1950. Cito da *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, p. 38.

²⁷ Ma si veda anche, solo due testi più in là, *Gli imbianchini sono pittori* (dedicata a Roberto Longhi). La prima sezione di VI in effetti è costellata di dichiarazioni di poetica (tra cui ad es. *Una lettera a Franco Giovanelli*). Nella sezione successiva invece, con un chiaro passaggio all’astratto (alla pittura astratta, per cui basta «un rosso sul grigio» a «lenire» la mente del poeta), si veda *La consolazione della pittura*.

²⁸ Si noti come Bertolucci, parlando di pittura impressionista in un intervento critico usi lo stesso verbo di *Ringraziamento per un quadro* (cfr. i vv. 25-26): «E come accanto a lui [Monet] affettuosamente ci *parlano* delle stagioni di quegli anni umili e puri Sisley e Pissarro» (A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, rec. alla XXIV Biennale di Venezia, «Gazzetta di Parma», 10 giugno 1948, ora in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire* cit., pp. 3-6, qui p. 5). Forse più vicine a questo tentativo di catturare il tempo che scorre sono le serie o i cicli di dipinti sul medesimo soggetto di Monet, dai covoni alla cattedrale di Rouen al ponte giapponese, anche se qui l’impressionismo è già di molto superato.

²⁹ Ecco il vertice del triangolo di cui sopra.

³⁰ A questa domanda di Paolo Lagazzi, «La magia di cui lei parla non nasce forse (nel cinema come nella pittura, nella poesia come nel romanzo) dall’intersezione fra il tempo e un momento di arresto del tempo?», Bertolucci risponde: «Varie volte ho utilizzato, a proposito di effetti di *surplace* e di mistero in certi quadri, una bella frase di Emilio Cecchi: “aspettano la fine del tempo”» (*All’improvviso ricordando*, cit., p. 37), Come dire aspettano la morte (cfr. «Come se fossi morto»). Forse allora la poesia per Bertolucci è proprio questa fine del tempo da cui ci si può volgere indietro.

³¹ Ancora dall’intervista a Paolo Lagazzi: «P.L. – In *Pensieri di casa* (una delle poesie di *In un tempo incerto*) lei è arrivato a parlare della fatalità di “copiare dal vero” per gli “ultimi figli dell’età impressionista”. Ma più tardi ha cominciato a usare, nei suoi scritti in prosa, l’espressione “inventare dal vero”. A.B. – L’ho presa, come sai, da Verdi, che però dice “inventare il vero”. La mia espressione ha, rispetto a quella di Verdi, un senso più ampio e meno misterioso. Tutte le cose della *Camera da letto*, salvo il primo capitolo che è pura fantasticheria, sono inventate a partire da cose vere; però sono inventate, inventatissime: non c’è mai una cosa copiata, fotografata tale e quale» (*All’improvviso ricordando* cit., p. 36). Le parole di Verdi tornano anche nel secondo pezzo di *Aritmie*, intitolato per l’appunto *Capriccio verdiano*, in cui si insiste tra l’altro sull’attaccamento del musicista per la sua terra: «Ma se pure componeva nel parco, *en plein air*, e avrà tante volte alzato il capo dai fogli, poi ritornando a comporre musica [...] lui si trovava chissà quanto lontano da Sant’Agata [a Busseto, dimora del compositore], magari sotto la volta nera dell’Escuriale. Perché “non bisogna copiare il vero, che è fotografia... bisogna inventare il vero”. Per continuare quella lunghissima, quanto fu lunga la sua vita, invenzione del vero, Verdi doveva starsene lì» (Op, pp. 959-78; qui p. 961).

