

ROBERTO LEPORATTI

«Un po' di luce vera...»: intorno a Bertolucci, Arcangeli e Wordsworth

Frammento perduto e ritrovato

per una lettura de *La camera da letto*

... aria di crisi, voglia di «cambiar pelle come le bisce... ritrovando magari in fondo qualcosa di molto vecchio e fresco, fuori da questo presente che disturbava tanto anche te». Così, a un anno dalla fine della guerra, in una lettera del loro lungo e affettuoso carteggio, scrive Bertolucci a un Sereni ancora stranito dalla prigionia algerina (9 aprile 1946). In tanta incertezza e confusione, «con tutto quel fiorire di poesia pseudoumanitaria», è, almeno per Bertolucci, un tempo d'incubazione e attesa, con più voglia di riflettere, e magari di tradurre, che di comporre: «Penso molto a delle cose nuove, ma quante resistenze. Del resto una crisi c'è in tutti, ma soluzioni non ne vedo... lentamente vado volgendo in versi alcuni inglesi: e questo è un lavoro utile» (16 gennaio 1946). E giacché, ad eccezione degli squisiti ma un po' marginali Landor e Rossetti, contemporanei sono gli altri inglesi tradotti nel volume anceschiano del '45, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, e per «Poesia» del '47, quel «qualcosa di molto vecchio e fresco» da cui attingere forze nuove, anche considerando che non tutto Bertolucci ha promosso nel suo distillato volumetto di *Imitazioni* e forse neppure edito, saranno soprattutto le bellissime traduzioni da William Wordsworth uscite in «Poesia» nel '48. Quella di Bertolucci col padre del romanticismo inglese è una lunga consuetudine. Intorno al '42 è impegnato alla composizione di un dramma in versi, *Laodamia*, di cui sopravvivono alcuni frammenti nella *Capanna indiana* e in *Verso le sorgenti del Cinghio*, che si suole considerare ispirato a un componimento omonimo di Wordsworth (ma non si dovrà trascurare il carme 68b di Catullo, a lui caro per ragioni anche sentimentali, come ricorda il cap. XXXI della *Camera da letto*), e lo stesso anno suggeriva un titolo wordsworthiano a una poesia dell'amico Sereni: *Versi scritti in rapido all'altezza di Parma* (da questi mutato, attenuando quel delizioso puntiglio documentario, in *A M. L. sorvolando in rapido la sua città*) con la seguente giustificazione: «e non mi si dica che il titolo è troppo preciso, se Wordsworth poneva le sue più nebbiose e romantiche sublimità sotto titoli come 'Linee scritte a trecento metri dall'Abbazia...'» (21 marzo). D'altra parte è del '42 anche la breve autopresentazione (per il poeta, riduttivamente, «una lettera, quasi un biglietto...», forse l'unica poetica che mi è possibile di scrivere ora») a introdurre la propria sezione nei *Lirici nuovi* di Anceschi (1943), *Un po' di luce vera*, dove il poeta parla della poesia in termini che sono già i suoi più caratteristici: «versi scanditi sul ritmo incerto del cuore», ossia, secondo la più matura formulazione, già una «poetica dell'extrasistole» (I^a parte, «Paragone», 1951), e ancora: «diario umile e straziante, musica sorda, e quella pungente allegria narrativa che spesso fa morire i versi nell'indistinto del sentimento, del

‘romanzo’». Ma quanto, in *Sirio* o *Fuochi in novembre* con il loro contorno di «teneri rifiuti» via via divulgati, era veramente riuscito a realizzare di quelle intenzioni? Lo scritto si chiudeva più con un auspicio che con un bilancio, anche provvisorio: «Che ci sia concesso di potervi mettere un po’ di LUCE VERA: era l’ambizione, non eccessiva, degli impressionisti minori, fu il risultato, supremo, di un Vermeer». *Fa bene Lagazzi a richiamare per questo Leitmotiv bertolucciano «la grana delle cose sotto la LUCE VERA» negli affreschi dei Carracci dalla produzione bolognese di Longhi, cruciale per la presa di coscienza di una ‘linea emiliana’ anche in letteratura, ma bisogna ricordare che l’espressione tornerà con insistenza, anzi sarà al centro del suo universo critico, anche negli scritti di un altro allievo di Longhi, l’amico Momi, Francesco Arcangeli, forse la voce più fraterna per Bertolucci in questo periodo: in un saggio fondamentale del ’48 (il 1° ottobre Bertolucci ne scrive a Sereni: «Leggi sulla Rassegna un bellissimo saggio di Francesco Arcangeli sugli impressionisti. Ha parlato anche per noi per la tua e per la mia poesia dicendo certe cose. Voglio dire d’una poesia del tempo fisico ecc.») a proposito del ‘suo’ Monet parla di «urto labile e concreto ad un tempo d’una LUCE VERA sul fogliame della radura, sulle vesti luminose, sui volti riverberati», della «possibilità mentale d’un VERO SOLE». Quando Bertolucci, nella lettera citata dell’aprile ’46, se la prende con «tutto quel lorichismo e eliotismo ecc. ridotto in poltiglia rimasticata, tutto quel picassismo di terza mano» che imperversa sulla piazza milanese, è già sulla strada che porterà Arcangeli allo scandaloso ridimensionamento, se non altro per i troppi megafoni che ne amplificano in modo assordante il messaggio, di Picasso «voce recitante» del ’53, il risultato forse estremo del suo radicale antiformalismo; e anche la famosa ‘dichiarazione’ di Pensieri di casa, «Forse a noi ULTIMI figli dell’età Impressionista non è dato altro Che copiare dal vero», uscita su «L’Approdo» dello stesso anno, così vicina alle parole già scritte da Arcangeli, a sua volta troverà eco in lui a distanza di pochi mesi nel saggio Gli ULTIMI naturalisti («Paragone», 1954), che si attirò aspre accuse, negli anni dell’astrattismo e dell’opposto, ma complementare, realismo sociale, di patrocinare «un ritorno alla provincia ottocentesca, alle labili sensazioni, alla pittura descrittiva, all’episodio», che parte proprio rivendicando la centralità dell’impressionismo per gli sviluppi dell’arte contemporanea, e il suo rapporto profondo, non epidermico, con il reale (e se ne veda anche la splendida pagina di prosa iniziale: «La compagnia più emozionante e attiva, nel tempo di questa squallida estate, l’ho trovata nelle notizie del lavoro, lontano, d’un amico pittore. Chiuso nella mia stanza, mi pareva lavorasse anche per me, troppo stanco per seguirlo...»; quei saggi, come le poesie di Bertolucci, spesso calati in una luce insieme vera ed esistenziale, che sembrano nascere dalla febbre di un faulkneriano «settembre ardente», dall’isolamento-raccoglimento di estati torride, e che determinano in un certo senso la ‘temperatura’ della sua prosa). Quello di Arcangeli è, in effetti, un invito, tutt’altro che regressivo però, a una rilettura dell’Ottocento – «e per Ottocento io intendo, anzitutto, romanticismo dei grandi poeti [e fra questi tra i primi Wordsworth], e musicisti [l’impuro Schumann su tutti, irriducibile all’idea di un’arte «realizzata in quell’Olimpo ideale, e stranamente metafisico, storicamente indiscriminato, che l’estetica crociana propone, con la sua storia per monografie, a un’effimera beatitudine dell’uomo di cultura», caro al contrario proprio perché così «poeticamente, umanamente, concretamente, condizionatamente immerso» nel suo tempo], naturalismo courbettiano e tolstojano, impressionismo di Monet», precisa in*

Una situazione non improbabile uscito in «Paragone» nel '56 –, per risalire, oltre Cézanne, la cui grande lezione si è nel tempo disseccata in formule meccanicamente ripetute, a quelle esperienze che proclamano un ritorno alla 'naturalità' come partecipazione piena a tutti i fermenti del proprio tempo. Con queste righe – scritte, dirà più tardi, come in trance, senza ancora ben prevederne le conseguenze – si chiudeva il saggio (s'inaugurava la ricerca) in cui Bertolucci tanto si riconosceva: «Non escludendo che un artista contemporaneo possa ancora farsi centro di rapporti formali, di perfetti equilibri, lo sentiremo tuttavia immediatamente lontano da noi se entro quella misura non avvertissimo la presenza d'una vibrazione, sia anche lenta e profonda, nata là dove quella misura non conta più. Questa è la nostra sincera opinione e per questo sentiamo che l'impressionismo non è una conclusione; ma è una finestra spalancata per sempre su di una nuova dimensione umana. Dell'idea di una poesia domestica e 'naturale' Bertolucci aveva scritto a Sereni il 3 giugno '41 sul verso di una cartolina riprodotte un quadro del secentista olandese De Hooch, un interno con una figura che si volge a guardare una madre che allatta (da pochi mesi era nato Bernardo): «delle poesie che sto ruminando sono orientate, ma spero in maniera personale, su questa strada: voglio dire che m'ingegno di far brillare malinconicamente il sole che tramonta su di un mobile familiare, affettuosamente volgersi una figura che non parla». Certo, i più accorti lettori avevano intuito presto i tratti più originali e promettenti della sua voce (Sereni soprattutto, nel bel ritratto che ora apre Gli immediati dintorni – retrodatato al '38, anno del loro primo incontro, ma in realtà del '46 –, dove dice di aver conosciuto e riconosciuto dai suoi versi la città del poeta: «Il suo mito se l'è formato tra gli aspetti che lo circondano: ne è come bagnato, intriso dell'aurea luce di Parma. La sua è una sensibilità soprattutto ricettiva: accoglie e restituisce con estrema fedeltà il dono dell'aria e delle ore»; parole sulle quali però è difficile dire quanto abbia stinto la conoscenza diretta dell'autore immerso nelle estati di Baccanelli, i progetti, le conversazioni, la prosa delle sue lettere, a tratti persino più anticipatrice della poesia, come questa per esempio, dell'aprile '41: «vedrai la delizia di arrivare in Piazza Garibaldi deserta per il solleone e ripartirne verso Felino in bicicletta, non sine libello comprato dall'ombroso bouquiniste di Via Farini. La strada da prendere è allora quella dell'argine del Baganza con gaggie a non poterne più. E l'ora quella fresca, ma ancora piena di luce delle sei pomeridiane»: solo a scandirlo in verticale si avrebbe già, quasi, un brano del futuro romanzo in versi); in realtà, ancora in questi anni, sono sempre forti i condizionamenti, le «ubbie stilistiche» dirà Sereni, di una stagione che è quella (anche se ripugna un po' ricadere sempre nelle solite fruste e riduttive etichette) ermetica, con la sua idea di una lirica essenziale, tendenzialmente astorica, tutt'al più nel suo caso frenata da un'ironia laforguiana e *fantaisiste* rivisitata con un occhio a Pound (Montale): ne è prova, anche senza entrare nel dettaglio, la frequente brevità dei testi, dove la luce non ha tempo di vibrare e trascorrere, e la loro forza di 'chiusura', che tende ad astrarre il momento poetico dal flusso vitale da cui è prelevato. Quello che si intuisce dagli accenni del '42 è un Wordsworth, se non proprio uscito dalla leggenda sentimentale alimentata in Italia dal Fior da fiore pascoliano, ancora comunque da antologia (significativo il progetto di *Laodamia*, un po' sorprendente rispetto al Bertolucci che ci è familiare, che sembra guardare, più

che 'indietro' a Wordsworth, 'in avanti' verso l'Eliot drammaturgo). È soprattutto dal '47, con il vasto «ripasso» che le traduzioni inglesi presuppongono, e con altre occasioni successive, dal breve rendiconto per la «Gazzetta di Parma» sulla sala dedicata alla Biennale veneziana del 1950 al «fratello in pittura» di Wordsworth dal titolo proust-baudelairiano *Constable, paradiso perduto* («il tono all'empirico e pur sublime romanticismo insulare lo danno Wordsworth e il suo fratello in pittura, John Constable»), all'ampio saggio *I Laghisti* trasmesso dal III Programma RAI e poi uscito sulla «Fiera Letteraria» nel '52, che si fa strada una riflessione più approfondita sul significato di quella decisiva, fondante stagione della cultura europea: per Bertolucci quasi il riconoscimento, al di là di un presente e un passato prossimo sentiti visceralmente come estranei, delle proprie origini, e quindi di una possibile strada da percorrere. Anche sull'opportunità di riproporre all'attenzione del pubblico un pittore come Constable nel 1950, con gli scenari inquietanti aperti dalla guerra fredda e in un dopoguerra che sempre meno si prospetta come quello sperato, scrive: «nell'inevitabile inferno che d'ogni parte ci assedia, mentre che i legni delle piante che Constable ritrasse con infinito amore si adattano a farsi piegare a totem astratti dalle gentili mani della garbata signora Hepworth [scultrice esposta nello stesso padiglione inglese della Biennale, come Moore, pure guardato a distanza da Bertolucci] Constable è sommamente refrigerante e consolante e valido». Questa riflessione sul «più naturale dei tre maggiori 'romanticismi europei'», in cui vanno riconosciute l'origine e la premessa essenziale della nuova pittura francese tra Courbet e gli impressionisti (*in tutto parallela alla riscoperta critica condotta da Arcangeli, in chiave coscientemente antinovecentesca e nella prospettiva della sua prossima convinta adesione alla nascente poetica 'informale', come già si delinea nel suo saggio, scritto per la stessa occasione, Il limbo di Constable. Nella recensione, ora in Aritmie, Il romanzo di Francesco Arcangeli, alla postuma raccolta di saggi dell'amico, il doppio volume einaudiano dal significativo titolo Dal romanticismo all'informale, Bertolucci scrive: «quel romanticismo inglese, non ideologico, naturale, il cui ritrovamento è stato il premio massimo della ricerca esaltante e tormentosa di Arcangeli»*), segna tutte le novità di questi anni, a cominciare dalla decisiva svolta narrativa: dai primi drappelli di liriche riappararsi in «Poesia» nel marzo '47 e soprattutto in «Botteghe oscure» del '48, che andranno a comporre la parte più cospicua della nuova 'raccolta', *Lettera da casa*, sospesa e rinviata, l'autore già in parola con Mondadori, per il naturale sopraggiungere del primo esperimento poematico, *La capanna indiana*, che gli ruberà il primato e il titolo nel libro (salutata come un vero e proprio leopardiano risorgimento: «Sto scrivendo una cosa lunga, *La capanna indiana*, con quel cuore d'una volta», 10 ottobre 1947), fino alla genesi del romanzo in versi, la cui prima notizia pare sia affidata anch'essa al carteggio con Sereni in una lettera della primavera '55 (ma è senz'altro il poema «quella cosa lunghissima che è tutto per me ora» di cui scrive nel settembre dell'anno precedente, e che quindi l'amico già conosceva). È, insomma, il giro d'anni in cui tutto si decide. Fu una bella e tempestiva idea quella di dedicare in «Poesia» una sezione ai fondatori del romanticismo inglese, dove il sodalizio-antagonismo di Wordsworth e Coleridge, coautori del-

le *Lyrical Ballads* che ne sono l'atto di nascita, si riproduce nel diverso ma altrettanto complementare temperamento dei traduttori, ossia Bertolucci e l'amico Luzi (e il confronto fra i due, e le rispettive «genealogie», prosegue anche nei *Laghisti*, dove tacitamente ricompaiono parte delle traduzioni, certo per cortese concessione dell'amico: «La validità della 'poetica' dei 'laghisti', una nella diversità, come la grazia della luce e dell'ombra che si toccano, è confermata dai lontani esiti che ha avuto nel tempo, per cui si può dire che la poesia venuta dopo s'è mossa nell'una o nell'altra delle direzioni allora segnate... e sarà, secondo la nostra indole, e i nostri problemi e le nostre speranze, più o meno nel senso del soprannaturale di Coleridge, o del quotidiano di Wordsworth»). Va detto che anche Luzi, forse non indenne da un soggiorno parmigiano, vi appare in cerca di nuove strade, di un suo «qualcosa di molto vecchio e fresco» da cui ripartire, un po' stanco dell'atmosfera troppo rarefatta della poesia recente, cui aveva dato con le prime raccolte il contributo forse estremo, anche lui in lenta rotta di riavvicinamento alla 'prosa' (sono anni decisivi per tutti, specie per chi si era affacciato alla letteratura negli anni Trenta – forse, artisticamente, e a dispetto della tragica realtà politica europea, il decennio più intenso del Novecento –, e ora, consumato il disastro planetario, si scontra bruscamente, ma senza l'intenzione di abdicare, con un'altra realtà); oltre al Coleridge più proverbiale e visionario della «sibillina, e forse più assoluta sua poesia», *Kubla Khan*, Luzi apre ampiamente anche a quello 'minore', più segreto e *conversational*, di *Ricordo*, dell'*Usignolo*, e soprattutto della splendida *Gelo a mezzanotte*, notturna fantasticheria invernale del poeta presso il caminetto e la culla del figlio neonato. Nella breve nota di accompagnamento alle traduzioni Luzi scrive: «se pensate che la poesia moderna precipita impaziente nei suoi significati estremi, nelle sue immagini bruciate, vi renderete conto di quale straordinario contatto col naturale rappresenti per uno scrittore di oggi un esercizio di questa specie, quale scoperta di zone intermedie eppure indispensabili». Se questo vale per Coleridge, si può immaginare quanto più radicale dovesse apparire l'inattualità di Wordsworth (in senso pasoliniano: «la sua [di Bertolucci] 'inattualità' rispetto all'ermetismo, è in effetti 'attualità', rispetto se non proprio al realismo, alla tendenza più viva – anti-novecentesca – della poesia del Novecento»). A quella di Luzi fa eco la nota di Bertolucci: «I frammenti che ho tradotti sono quanto mai lontani dai gusti poetici che si sono succeduti questi ultimi anni con un'oscillazione vertiginosa e con ricorsi, da Scève a Catullo a Dryden a Góngora e via, infiniti. (Ma il nome dell'uomo che apre il romanticismo inglese non si legge nelle pur fitte genealogie.) Sono visioni di natura, alle volte eccelse, ma sempre dirette, e raccolte da un occhio limpido, umilmente terreno. E poi memorie di vita fanciullesca, pudiche rivelazioni di un'anima che si apre a contatto delle cose, in un discorso familiare e continuo, bellissimo». Ora non è più soltanto il Wordsworth lirico, ma anche e soprattutto quello dei grandi poemi narrativi, scoperti con la critica anglosassone più aggiornata (sono gli anni delle importanti edizioni de Selincourt, che promuovono una nuova lettura del poeta, trascurato nell'età del modernismo: significative, e ben comprensibili, le riserve di un Eliot): Bertolucci traduce due brani dal *Preludio* e uno dall'*Escursione*, e anche le due liriche autonome, *La val-*

le di *Airey-Force* e *Per nocciole*, sono anch'esse, per forma e contenuto, brani di un ideale testo più ampio, estratte dalla 'stessa' poesia (la seconda in particolare, *Nutting*, era stata in effetti scritta per il *Prelude* e poi dirottata nelle *Ballads*). I due poemi furono concepiti come parte di un ambizioso progetto di poema filosofico: *The Recluse*, di cui Wordsworth riuscì a concludere solo la seconda parte, *The Excursion*, fu pubblicato con scarso successo nel 1815, mentre il vasto poema autobiografico, dedicato al 'primo amico', ossia Coleridge, che doveva servire da introduzione al poema vero e proprio, *The Prelude: Growth of a Poet's Mind*, fu composto con straordinaria freschezza in una prima redazione, «ancora imperfetta, ma già, nella sua ricchezza di motivi, esaltante» come si legge nei *Laghisti*, nell'età sua più fervida tra il 1798 e il 1805; lasciato a lungo nel cassetto, fu poi 'rassetato' dall'autore ormai laureato, e che si era adattato al ruolo («il che è abbastanza triste», scrive sempre Bertolucci, che però anche, umanamente, aggiunge: «Ma non facciamo colpa ai poeti di non essere stati sempre all'altezza del loro tempo eroico di creazione e scoperta»), e uscì postumo in questa nuova forma nel 1850 (non è la prima volta che opere nuove, per non urtare i tempi, sono declassate dall'autore a preparazione quasi penitente, o debole corollario, di più ambiziosi e tradizionali progetti mai terminati, come Petrarca che sogna ma trascura l'*Africa* e i *Trionfi*, per dedicarsi alla quotidiana lima delle rime volgari). Per cominciare, ha già osservato con importanti rilievi anche tecnici Lagazzi, le traduzioni sono la prima palestra delle soluzioni metriche d'ora in poi predilette dall'autore, specie nel suo lavoro sul fronte narrativo della *Capanna* e del romanzo, ma anche in tante poesie delle nuove raccolte: l'adozione di un verso piano che, pur con numerose infrazioni aritmiche, extrasistoliche, ipo- e ipermetriche («un ordine... Che non è una prigionia, ma un ritmo Per l'esistenza e per il verso»), è nondimeno di sicura base endecasillabica: solo a partire dal cap. XII della *Camera da letto* si affaccerà una metrica più mossa, che si distende a tratti in un respiro quasi esametrico, quando non addirittura whitmanniano («le *Foglie d'erba* non mai rinnegate da me, De Robertis lo aveva capito col suo orecchio straordinario, e tenute in serbo gelosamente contro lo scherno di tutti per il bardo della democrazia fino alla vittoriosa rivendicazione di Ginsberg», *Aritmie* p. 956), e per converso pronta anche a frangersi in versi brevi, in un concertato cui talvolta non è estranea la lezione dannunziana di *Laus vitae* ('preludio' a un nuovo canto, viaggio, autobiografia, interessante anche strutturalmente per Bertolucci: vedi *Aritmie* pp. 956-57), come in certi, sia pur rari procedimenti anaforici, nella sorpresa di rime e assonanze ravvicinate: cap. XII vv. 136-39, «l'ebbrezza Delle fiamme negli occhi, Della vampa ai ginocchi, E la meraviglia» ecc. ('dal romanticismo all'informale', *poli di una serrata continuità e non semplici estremi cronologici, ossia da Constable a Pollock, o Fautrier, da Wordsworth al whitmanniano Ginsberg – parallelo legittimo, credo, se proprio Arcangeli per Pollock scriveva che «nulla ci pare più whitmanniano di quel frenetico, e ad un tempo epico, convenire, nel suo quadro, della più vertiginosa introversione e della più espansa, felice e dolorosa, sontuosa e aspra, estroversione» – potrebbe essere anche l'ideale percorso di Bertolucci; di 'informale' per lui ha parlato Raboni, non sono in grado di dire con quanta pertinenza, ma è*

un'idea molto suggestiva a definire il lento, dissanguante dripping, l'accumularsi quasi 'materico' del suo ultimo interminabile periodare...). È una scelta metrica che non si spiega soltanto con precedenti autoctoni, a detta dell'autore riscoperti dopo: la *Gerusalemme* «riaperta nel dare l'avvio al romanzo in versi, l'endecasillabo ricominciando a battere più come un pendolo che come un metronomo. 'Al fine ormai di quel piovoso inverno'. Il bel verso italiano, stagionato, non barbaro, non preraffaellita, non parnassiano, non decadente. Ma neppure, ancora, restaurato e lustrato dal classicismo ermetico, anzi narrativo, umilmente funzionale a fini domestici», *Aritmie* p. 956. Tantomeno potrà servire la tradizione dello sciolto, che in Italia conosce quasi soltanto gli estremi opposti del pedestre sermone settecentesco o dell'artificioso sublime Parini-Foscolo: è, piuttosto, la perfetta acclimatazione del *blank verse* inglese, quello wordsworthiano in specie. La soluzione metrica è, ovviamente, inseparabile da quella linguistica. Basta prendere, non dico *Siamo sette*, la versione di *We are seven* del Pascoli (che nell'esigua tradizione italiana di una poesia 'familiare' avrà pure un ruolo), ma quelle più recenti del Praz, a cominciare dal curioso *pastiche* ottocentesco della sua *Tintern Abbey*, per capire quale sforzo vi sia dietro le versioni di Bertolucci per tradurre in un italiano attuale l'inedito, per noi, rivoluzionario programma wordsworthiano di una poesia che, senza rinunciare alla sua forza di suggestione (le famose dichiarazioni della *Preface* alle *Lyrical Ballads*: «emotion recollected in tranquillity», «ideas in a state of excitement»...) sia anche espressa «in a selection of language really used by men», e anzi addirittura nella convinzione che «there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition». Piazza pulita quindi, con una radicalità che non finisce di sorprendere dietro l'apparente 'naturalzza' dei risultati, e che è anche il segno di una grande maestria, di tutto lo splendido e un po' arrugginito armamentario retorico ed espressivo – personificazioni, inversioni, arcaismi... persino le metafore – che per secoli si è identificato con il sublime gergo della poesia occidentale. A una lingua d'uso corrispondono infine soggetti comuni, nel proposito pienamente attuato di scegliere soltanto «incidents and situations from common life», da cui l'insistenza, dolcemente ossessiva come in Bertolucci, sulla quotidianità, l'ordinarietà dei personaggi e degli eventi descritti: emblematico il verso del *Preludio*, «Si levava una dolce alba qualunque», che ritroviamo subito, non è sfuggito a Lagazzi, riciclato nella *Capanna indiana*: «nel sonno triste di un'alba qualunque / di novembre»; quel gusto di nominare i luoghi più umili e familiari, vergini alla letteratura, i borghi, gli stagni e i fiumiciattoli, il Derwent, il Windermere (come lo Stour di Constable), in Bertolucci il Bratica, l'Enza, il Cinghio. Vuol essere un'arte, come quella del pittore figlio del mugnaio di Bergholt, trovata «sotto ogni siepe», non ad altro intesa che all'umile registrazione della natura nella sua quotidiana realtà fenomenica, in presa diretta e senza preconcetti di 'composizione' (Constable infatti amava ripetere che «l'arte è gradita perché rievoca, non perché illude»): «le primavere, gli autunni, il rinverdire e lo spogliarsi degli alberi, l'annuvolarsi e lo schiarire dei cieli... Eppure chi oggi ha l'occhio così limpido, la mano così ferma da ritrarli nella loro obiettività naturale, come fecero

con parole e colori Wordsworth e Constable, specchi talmente fedeli del vero» ecc., di nuovo con quell'idea di un compito umile ma anche – si teme – sopra le proprie forze, che lo aveva fatto scrivere, quasi invocare: «che ci sia dato di potervi mettere un po' di luce vera». Nei *Laghisti* Bertolucci traduce anche alcuni brani del *Grasmere Journal* della sorella di Wordsworth, Dorothy, dove veniva annotando «le ore, i minuti quasi, con la dolce passività degli impressionisti minori [*da intendere in tutta la gamma, dalla suprema grazia di Sisley fino al «pittore dilettante Fiorello Poli» di Ringraziamento per un quadro, e magari ai decoratori de Gli imbianchini sono pittori, dedicata con amabile ironia nientemeno che a Longhi: ma cos'altro sono, se non dei sublimi decoratori, artisti amati come Vuillard, come Bonnard, questo Proust, o forse meglio con l'autore Mansfield del pennello, quando lasciano che i loro interni siano invasi dai caldi arabeschi dei tappeti, delle carte da parati? Lo stesso Braque, esposto a Venezia nel '48 a fianco di Picasso, «Sibilla invasata e controllatissima», è apprezzato da Bertolucci come il «più umile dei maestri», il «più alto dei tappezzeri»]., di non altro desiderosa che di rapire la LUCE VERA del paesaggio nello scorrere quieto delle ore» (come si vede, sono le stesse idee e parole della propria 'poetica'): «5 febbraio 1798... Il mare oscurato da una fitta nebbia, la terra nel sole. Querce e faggi hanno ancora le loro foglie color ruggine...»; «31 luglio 1800. Tutta la mattina sono stata occupata a ricopiar poesia. Raccolti i piselli. Nel pomeriggio è venuto Coleridge. Ha portato il secondo volume dell'Antologia. Gli uomini hanno fatto il bagno, poi siamo andati in barca a Laughnigg. Lette poesie sull'acqua, lasciando che la barca andasse da sé...», dove anche la poesia s'inserisce nel quadro, fra le più quotidiane attività in un'atmosfera di trepido lirismo, come un semplice evento di natura. Emblematica la scelta di tradurre il famoso episodio della gita in barca di Wordsworth fanciullo nel *Preludio*: «allora Cominciai ad amare il sole, come Lo può amare un ragazzo, non perché Come ho compreso dopo, esso assicura Nostra esistenza, luce che ci dona Il senso della vita, né l'ampia Magnificenza dei suoi doni al mondo, Ma solamente per averlo visto Spiegar la sua bellezza nel mattino, Toccare con la sua orbita i monti Occidentali, in tante vacue ore...» (Arcangeli, due anni dopo ne *Il limbo di Constable* a proposito di Wilson: «Le sue quinte di rocce d'alberi, memori del Lorenese, son tuttavia più aperte all'arrivo d'una luce assai meno patetica, spaziata nelle ore vacue d'un cielo sereno, quando le ombre s'accorciano tranquille ai margini di soleggiati crateri montani...»); e ancora: «Per tali sentimenti, di un intenso Seppur umile amore familiare, M'era cara la luna, che potevo Contemplare sognando senza fine Quando pendeva a mezzo le colline. E mi pareva che non conoscesse Altra regione e appartenesse a te Per antico diritto e alle tue grige Capanne, o mia diletta, unica Valle». Bertolucci vi ritrova una leopardiana 'verginità', qui anche letteralmente arieggiata, per quello stesso incanto insieme arcano e familiare, e un motivo che è, e soprattutto sarà, per lui fondamentale: questo incarnarsi dell'eterno nel contingente, per cui il sole e la luna sono amati, non in astratto, o per la loro funzione vitale, ma perché giorno dopo giorno illuminano lo spazio familiare, variano infinitamente con l'inclinazione sempre uguale e diversa dei raggi e delle ombre i giorni e le ore della vita di sé e dei propri cari. Non*

a caso *La camera da letto* inizierà nel momento in cui la famiglia, dopo la picaresca preistoria maremmana, mette radici, si lega in modo indissolubile a una terra, si amalgama a un paesaggio particolare (come Wordsworth «in his peculiar nook of earth»), quello appenninico, austero e montanaro, per poi confondersi (corrompersi) con il sangue grasso e sensuale della bassa Padana, la linea materna del poeta, in lui prevalente (*e per converso il romanzo sarà impossibile, abbandonata la terra natale, allontanati i figli, venuto meno il ruolo (auto)protettivo di proprietario e padre, elementi indispensabili alla continuità spazio-temporale del racconto, di generazione in generazione: e sarà allora il diario lacerato e lacerante di Viaggio d'inverno, il libro di poesia più dolce, ma anche più fosco del dopoguerra: veramente la testimonianza profonda di una delle mutazioni epocali del nostro tempo – nella storia personale, fin qui difesa e preservata, irrompe la Storia, che non comporta unità ma esplosione –*, ossia la fine della millenaria, gloriosa – non per armi e onori ma per la sua paziente accettazione dei giorni – civiltà contadina, e anche della città come organismo in rapporto dialettico con la campagna, entità non più, anche fisicamente, come una volta, divise e complementari: si pensi nel poema alla frequente rievocazione di una Parma perduta, intravista tra gli alberi e le gaggie, raccolta attorno ai suoi «minareti». La più vistosa novità è la comparsa in questa nuova fase di una poesia metropolitana d'ispirazione inevitabilmente baudelairiana: già in certi tableaux parmesans, come *Oltrecorrente nella Capanna indiana o in tanti episodi della Camera da letto dedicati, non senza una punta di civetteria, alla città «signora del vizio», ma che poi soprattutto sarà incarnata, con tutto il suo carico di umano dolore, dalla capitale: «Ti ho veduta una mattina di novembre, città [Ti vidi, Alessandria...], Svegliarti, appressarti un altro giorno a vivere, Alacri fumi luccicando sui pigri margini orientali... Tu eri viva alle nove della mattina, Come un uomo o una donna o un ragazzo che lavorano E non dormono tardi», come la Parigi di Crêpuscule du matin, che, «stropicciandosi gli occhi, imbracciava i suoi arnesi, vegliardo laborioso» nella traduzione del poeta; memoria confermata in questa Piccola ode a Roma di Viaggio d'inverno dall'epilogo: «Io penso a coloro che vissero in questa plaga meridionale Scaldando ai tuoi inverni le ossa legate da geli Senza fine in infanzie intirizzate e vivaci, A Virgilio, a Catullo...», come Bertolucci esuli padani più o meno volontari, dall'attacco, «bello da far piangere» (Aritmie, p. 1063), di una delle poesie più indimenticabili: «Andromaque, je pense à vous...». Non è un caso che l'ode sia dedicata a Pasolini, con cui intorno a questi temi Bertolucci ha intrecciato un teso confronto, anche postumo: «Sopravvivenza, la nostra terra?»...). Questo sentimento universale della natura, che tuttavia diventa intimo soltanto quando aderisce alla propria terra, si fa «tempo fisico» e «luce vera», è già uno stupendo esempio di quell'*egotistical sublime* che Keats ammirava, e rimproverava a Wordsworth in una famosa lettera (quella del poeta-camaleonte che al contrario, come lui stesso aspirava a fare, si annulla nelle cose, è ciò che ritrae, trascende nell'assoluto l'esperienza personale, matrice della linea 'oggettiva' di tanta poesia moderna). Non escluderei che Sereni si sia ricordato di quello storico giudizio, che rimbalza persino nelle antologie, quando conio per il poeta la fortunata (anche in Bertolucci, che subito se ne appropriò nella sua poesia) definizione di *divino egoista*, che certo aggiunge, all'*egotismo* wordsworthiano, quel suo ricondurre sempre e comunque la Storia alla pro-*

pria storia, anche quell'ansiosa, egoistica appunto, difesa del 'privato' dalla perenne minaccia del mondo esterno (e che ritrovava semmai in William Cowper, figura di scrittore molto interessante per Bertolucci, ricordato da Arcangeli a proposito di Constable, che lo adorava: una vita passata sull'orlo della nevrosi e del suicidio, scongiurati con il quotidiano esercizio poetico e il ritiro in campagna, è l'autore del più diretto precedente del Prelude, The Task, uscito nel 1785, un lungo poema in blank verse che inizia con un spunto eroicomico alla Pope, una favola del canapé – e mi sono chiesto se vi possa essere un contatto con quella corrispondente e per molti aspetti affine della Notte del Parini: visto che non risultano tempestive traduzioni francesi, sarà stato direttamente dall'originale tramite Agostino Gambarelli, suo ultimo copista di fiducia, traduttore dall'inglese e che soggiornò a Londra proprio in quegli anni? – ma che si volge ben presto a un delicato autobiografismo descrittivo, scandito secondo il ritmo delle passeggiate terapeutiche dell'autore lungo il fiume Ouse, The Winter Morning Walk, The Winter Walk at Noon, per i romantici importante anche perché afferma a chiare lettere la superiorità della natura sull'arte: una visione squisitamente tonale del paesaggio, come quando, ad esempio, descrive i ruscelli che si perdono in lontananza fra l'erba arruffata, che, con un verde più vivace, tradisce il segreto del loro silenzioso corso – «rills... lose themselves at length In matted grass, that, with a livelier green, Betrays the secret of their silent course» –; un'attenzione nuova alle più umili occupazioni rurali senza più sospetto d'Arcadia, come nel memorabile episodio della trebbiatura, con il canto ritmico e ossessivo della macchina, la nube di pula e il pulviscolo che scintillano al sole del mattino – «We may discern the thresher at his task. Thump after thump resounds the constant flail, That seems to swing uncertain, and yet falls, Full on the destined ear. Wide flies the chaff; The rustling straw send up a frequent mist Of atoms, sparkling in the noonday beam» –, come in Camera da letto XXI; allo stesso tempo, nel suo culto geloso di una «domestic happiness», tratto estraneo al costante plain air di Wordsworth, una squisita pittura d'interni di gusto neolandese, come quando descrive il suono del corno in lontananza, che annuncia la posta del mattino e suscita fantasticherie sulle notizie che arriveranno dal mondo lontano, mentre crepita la fiamma nel caminetto, fuma la teiera – «Now stir the fire, and close the shutters fast, Let fall the curtains, wheel the sofa round, And while the bubbling and loud hissing urn Throws up a steamy column, and the cups That cheer but not inebriate, wait on each, So let us welcome peaceful evening in» –, e il ricamo, fra le righe quasi una poetica, con il passare delle ore fa sbocciare sulla tela una ghirlanda di fiori che non appassiranno quando tutto fuori muore – «But here the needle plies its busy task... buds, and leaves, and sprigs, And curling tendrils, gracefully disposed, Follow the nimble finger of the fair; A wreath that cannot fade, of flowers that blow / With most success when all besides decay» –, come in Bertolucci le rose che l'«imbianchino» accorda alle ultime del giardino ormai «appressandosi la sera» e che resteranno a vegliare sui giorni di «chi verrà, E dormirà e si sveglierà tra quei muri».) Fra gli aspetti più caratteristici dei poemi di Wordsworth è importante per Bertolucci anche la scelta di scandire il discorso continuo in lasse di vario respiro, ad assecondare il ritmo incerto del cuore e le accensioni della fantasia. È a suo modo una risposta, anticipata in Wordsworth, alla condanna decretata da Poe al poema, senza per questo cedere a un'anacronistica riesumazione d'ingranaggi obsoleti come la terzina, o l'ottava epica

(la via Byron, per intendersi), o di inventarne un surrogato, ma lasciando che il racconto si faccia da sé, si costruisca a maglie non troppo strette come una serie d'illuminazioni, ciascuna con un suo margine d'indipendenza, attraverso le quali circoli l'aria, che è poi la via percorsa dalla narrativa più recente e cara all'autore, che va oltre ma non rinnega l'età del frammento' di cui è figlia (Proust, Woolf). Wordsworth, con straordinaria modernità, ha persino teorizzato questo procedimento, elaborando la poetica degli *spots of time*: *Prelude* XI 258-ss., «There are in our existence spots of time, Which with distinct pre-eminence retain A vivifying virtue, whence... our minds Are nourished and invisibly repaired... Such moments, worthy of all gratitude, Are scattered everywhere, taking their date From our childhood». Seguono due o tre esempi di questi 'momenti'; e sono pagine poetiche bellissime: fatti accaduti nell'infanzia, dei più ordinari, ma che hanno lasciato un segno indelebile nella mente del poeta, e il cui ricordo gli è stato sempre di conforto; sono eventi descritti, non spiegati, piegati a un fine esemplare, lasciati vibrare nel loro segreto significato, tanto profondo è il groviglio di sentimenti e emozioni che convogliano (si adombra insomma l'autore non più onnisciente, neppure nei confronti del personaggio 'io', della nuova narrativa): come Bertolucci dirà di certe sue poesie, «enigmaticamente rispecchianti la mia esistenza». L'intero poema quindi, dove pure trovano spazio riflessioni di argomento storico letterario politico e filosofico, sempre però aderenti al vissuto, ricavate dall'esperienza quotidiana, può essere considerato come l'attuazione di questo programma: la rievocazione e il recupero di quei momenti vivificanti, maturati a contatto diretto con la natura, e che per questo conservano il segreto dell'immaginazione e ne sono la fonte prima, sempre più appannati nella memoria, ridotti a barlumi (*glimpses*) ora, e che finirebbero per dileguarsi, e insieme a loro la facoltà poetica, se non fossero sottratti in tempo all'oblio, salvati, per quanto le parole consentono, a proprio e altrui futuro ristoro: *Prelude* XI 334-43, «The days gone by Come back upon me from the dawn almost Of life: the hiding-places of my power Seem open; I approach, and then they close; I see by glimpses now; when age comes on, May scarcely see at all, and I would give, While yet we may, as far as words can give, A substance and a life to what I feel: I would enshrine the spirit of the past For future restoration». È lo stesso compito che si assegna «l'umile estensore di annali», il «copista di giornate», il «cronista» della *Camera da letto* (e infatti sono frequenti le affermazioni affini nei poemi di Wordsworth, dove, non rovesciano, perché non c'è intento polemico o caricaturale, ma prendono il posto *en pantoufle* delle tradizionali apostrofi ad Apollo e alle Muse: «Relating simply as my wish hath been A Poet's history», «Thus far a scanty record is deduced» ecc.). Il libro, la storia di una vocazione, *The Growth of a Poet's Mind*, si chiude con la riconquista dell'immaginazione, si diceva, il motore della poesia (*Books XII-XIII Imagination, How Impaired and Restored*), già posseduta nell'infanzia spesa in piena comunione con la natura, e alla fine ritrovata, attraverso le peripezie indispensabili ma anche in parte devianti dell'adolescenza e della gioventù (dai titoli dei vari 'libri': *School* e *Residence at Cambridge*; i viaggi, *Cambridge and the Alps*, *Residence in London*, *Residence in France*; l'e-

sperienza politica, soprattutto *Residence in France and French Revolution*). Il poema finisce quindi con il proposito di realizzarlo, come la *Recherche*, e come in Proust la conclusione fu scritta insieme alle sue premesse, il *temps perdu* e il *temps retrouvé*, lasciando poi che le parti intermedie si dilatassero a loro agio e magari a dismisura. Significativa è anche l'analogia tra Wordsworth e Bertolucci nel rapporto che si instaura fra singole poesie e lasse del poema, la continua pendolarità, per dirla con parole dell'autore, tra 'romanza' e 'romanzo' (Mengaldo). Moltissime sono, infatti, le liriche che nascono materialmente o anche solo potenzialmente come episodi dei rispettivi poemi, in un esercizio che non ha confini netti, non si realizza su tavoli separati. Per Wordsworth si è già detto dei pezzi tradotti da Bertolucci, *Airey-Force Valley* e soprattutto *Nutting*, ma anche senza contare i numerosi frammenti e abbozzi inediti recuperati tra le carte del poeta dalla filologia novecentesca, molti, specie nella seconda edizione delle *Ballads* del 1800, furono pubblicati come testi 'autonomi' dall'autore: *There was a boy*, estrapolato dal *Prelude*, *To M. H.*, oppure, dall'attacco già così bertolucciano, *It was an April Morning, Fresh and Clear*, ecc. È un cantiere a cielo aperto, ed è inevitabile in casi come questo che alterna sia la qualità: ma è una letteratura concepita come ricerca perenne, in cui i 'risultati' non si distinguono dai tentativi, dai frammenti, dagli schizzi preparatori, dagli appunti, dal lavoro quotidiano (sebbene non manchino esempi di squisita finitezza): Wordsworth appartiene alla categoria di artisti, come poi Monet ricordava Arcangeli, per cui l'importante è fare, *sans avoir peur de faire de la mauvaise peinture*, nel suo caso della cattiva poesia. Altrettanto si osserva nell'officina di Bertolucci: già in *Lettera da casa* sono potenziali sequenze di poema il testo omonimo (il cui versicolo d'attacco, spostato infatti a destra, «Qui è l'estate, / una sera dopo l'altra si aprono / le finestre» ecc., e il quaternario finale, non sono versi brevi ma frammenti di endecasillabo, allusivi ad una continuità da cui il brano è come estrapolato, come nel *Prelude* dove spesso le lasse si chiudono e riprendono a metà verso), *Oltrecorrente*, e poi nelle raccolte successive, a parte i veri e propri poemetti come *Fogli di un diario delle vacanze*, *La teleferica*, *Verso Casarola*, molti componimenti hanno l'apparenza, e spesso anche la sostanza, di 'sequenze disperse' da un romanzo che, a partire da *Viaggio d'inverno*, non sarà (non potrà più essere) ricomposto: *Il tempo si consuma*, *Di me proprietario e padre*, *La crescita di una bambina...* L'appartenenza di questi 'frammenti' alla storia dei poemi talvolta è persino dichiarata: in Wordsworth una poesia è intitolata *From an unpublished poem*, che poi è un altro dei cartoni scritti per l'allora inedito *Prelude*; in Bertolucci già *La capanna indiana* è accompagnata da un *Frammento escluso*, in *Viaggio d'inverno* si trovano due *Frammenti esclusi dal romanzo in versi*, in *Verso le sorgenti del Cinghio* un *Frammento escluso da «La camera da letto»*, con espressione stavolta cinematografica un *Diario di lavorazione de «La camera da letto»* e un vecchio frammento *Da un [non precisato] altro romanzo*, nella *Lucertola di Casarola* addirittura un intero *Capitolo perduto e ritrovato de «La camera da letto»*. Il procedimento conferma che, nonostante la libertà con cui crescono, questi organismi, così poco preordinati, sono meditati, strutturati al punto da esigere dei tagli, che però è come se fossero sempre operati

sul vivo della carne, non senza rimpianto: è una concezione umilmente artigianale della poesia, come quella del sarto che conserva anche gli scampoli del suo lavoro (scrive Arcangeli che Constable, non meno consapevole di Wordsworth delle implicazioni del suo operato, provava fastidio, oltre che per la *bravura*, anche per la romantica 'ispirazione'), ma allo stesso tempo, e per le stesse ragioni, quasi religiosa, poiché come esercizio quotidiano, sangue dei propri giorni, è sempre anche un frutto benedetto (Wordsworth: *the sanctity of verse*). La poesia come viaggio, con le sue fatiche, gli errori di percorso, che però consentono talvolta di conoscere stupendi angoli di paesaggio, che non avremmo scoperto nella fretta e con gli occhi troppo fissi alla meta: il *Prelude*, con più 'romantico' estremismo della *Camera da letto*, torna anche sui propri passi (*Book VIII, Retrospect, Love of Nature Leading to Love of Mankind*, dov'è ripreso il discorso-chiave sull'infanzia con nuove memorie), confessa, ma in modo empirico, senza fare della metaletteratura, gl'indugi e la necessità di affrettare il cammino, i suoi stessi tempi di composizione. È insomma la poetica ben romantica e wordsworthiana del *Wanderer* (e quante volte anche in Bertolucci si affaccia con un brivido la figura del viandante, di chi ha voltato le spalle alla casa, agli affetti, ciò che più si teme di diventare, e che suo malgrado il poeta in fondo diventerà, sradicato dalla sua Parma e allentato, con la crescita dei figli, il chiuso cerchio familiare, fino al richiamo a una delle pagine supreme, letterarie e musicali, di quel motivo nel titolo, ancora, della sua più importante e dolente raccolta: *Winterreise*); ma è anche, meno drammaticamente, l'ariosa espressione di quell'ideale, nato forse in continente con il Rousseau *promeneur* ma presto sconfinato oltremarica per trovarvi il suo terreno di coltura più consentaneo, di quel *comporre camminando*, che già aveva avuto una prima attuazione nel «divino cicaleccio» del Cowper, e di cui si vantavano Coleridge e Wordsworth ai giorni della loro più intensa collaborazione nelle valli del Somerset (e sia pure, con l'amico William Hazlitt che subito si affrettava a distinguere il passo, e le poetiche, il primo amando i terreni accidentati e aprirsi il varco – scrive – nel fitto della boscaglia, il secondo i vialetti ghiaiaati dove il cammino, e il verso, non incontrassero interruzioni)...

Poscritto

È questo, con pochi ritocchi, un contributo scritto per una serie di *Carte a Domenico De Robertis* (offerte dagli allievi del mercoledì), consegnate nel maggio 1999 alla fine del seminario di ricerca, che il Maestro continuò a guidare, anche dopo il suo ritiro dall'insegnamento universitario, nelle sale ospitali del fiorentino Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. L'ho tenuto nel cassetto, insieme con altri appunti sull'intenso rapporto intercorso negli anni del dopoguerra tra Bertolucci e Arcangeli, nell'illusione di poterlo riprendere un giorno in una forma più esauriente e 'scientifica'. L'assenza di capo e coda, anche se poi ha finito per aderire in un qualche modo al contenuto, è dovuta a un'effettiva mancanza di spazio: era previsto che i saggi, secondo l'idea del promotore Simone Giusti, rientrassero in singoli fogli pieghevoli, «già cari all'Arrigo Bugiani dei libretti di "Mal'aria", dal Nostro ammirati e praticati» (ne possiedo uno, intitolato *Viatico per Lorenzo de' Medici*, numerato 500 meno 61, con *Testo e no-*

ta illustrativa a cura [aggiunto a penna: e per ricordo] di Domenico De Robertis del 1992, sul sonetto *Per quel che antica fama ci raporta*, scritto in un codice Magliabechiano per mano di Luigi Pulci e a lui attribuito). Il mio lavoro richiese due fogli, e per impedire che debordasse, anche così amputato, fu necessaria tutta la pazienza e la perizia tipografica del curatore, che ancora ringrazio. La destinazione semiprivata ne spiega il carattere di divertimento, oltre che nella forma frammentaria, nel sottotitolo e ancor più nel garbuglio d'incisi e digressioni a ruota libera marcati senza una precisa regola da caratteri diversi. Resta il ricordo dell'occasione, festeggiata col dedicatario e gli altri suoi allievi e amici che parteciparono all'iniziativa, in un'ordinaria sera di prim'estate, quando sembra che «mai, mai *Venga l'ora della lampada accesa*», nel giardino di una trattoria tra le colline nei dintorni di Firenze. Ecco le opere che ho consultato e da cui ho tratto le citazioni: per le poesie di Bertolucci, compresa *La camera da letto*, e per *Imitazioni* e i saggi contenuti in *Aritmie* (in particolare *Poetica dell'extrasistole* e *Il romanzo di Francesco Arcangeli*), *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997; per l'autopresentazione del poeta, *Lirici nuovi*, a cura di L. Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, e per il saggio *I Laghisti* la «Fiera Letteraria» del 19 ottobre 1952; per le cronache dalla Biennale di Venezia *Lezione degli impressionisti* e *Dove si parla di Picasso, di Boque, e di Rouault* (1948), *Incontro con Bonnard e Giacomo Favretto e Constable, paradiso perduto* (1950) il volume *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Milano, Mondadori, 2000; per la traduzione da Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Garzanti, 1975; per il carteggio con Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994; per *Gli immediati dintorni* di Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998; per Francesco Arcangeli, *Dal Romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977: vol. I *L'impressionismo a Venezia* (1948), *Il limbo di Constable* (1950), *Picasso «voce recitante»* (1953); vol. II *Gli ultimi naturalisti* (1954), *Una situazione non improbabile* (1956); per Wordsworth, *The Prelude. A Parallel Text*, a cura di J. C. Maxwell, London, Penguin, 1971 (con le due redazioni del poema a fronte) e *Il Preludio*, a cura di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1990, testo della prima redazione con traduzione italiana; per le liriche, gli altri poemi e la prefazione alle *Lyrical Ballads, The Poems. Volume I* e *Selected Poems*, ambedue a cura di J. O. Hayden, London, Penguin, rispettivamente 1977 e 1994; per William Cowper, *The Poetical Works of W. C.*, a cura di H. S. Milford, London, New York ecc., Oxford University Press, 1959; per i richiami a Lagazzi, la monografia *Attilio Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, in particolare le pp. 72 e 78; a Mengaldo, *I poeti del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 567-83; a Montale, *Attilio Bertolucci: Fuochi in novembre* (1934) in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996, pp. 510-13; a Pasolini, *La Capanna indiana* (1951), in *Il Portico della morte*, a cura di C. Segre, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma, Milano, Garzanti, 1988, pp. 45-48; a Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci* (1971), in *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 235-36.