

Lucetta Dodi - Marta Rebagliati
Simone Giusti - Isa Guastalla

Maratona Bertolucci

Bertolucci e la letteratura

di Lucetta Dodi

Maratona Bertolucci, secondo anno. Un'idea nata durante una cena fra amici e rilanciata in un pomeriggio d'inverno è diventata anche un testo scritto. Raccogliamo qui i contributi dei relatori che, nel mese di maggio 2012, hanno parlato di Bertolucci e Pascoli, Bertolucci e Pasolini, Bertolucci e Montale. Oltre ad essere studiosi, sono per noi amici che hanno voluto condividere il progetto da cui siamo partiti: l'intenzione di offrire alla città una serie di incontri sulla parola poetica, un modo per ribadire che la scuola vive nella comunità e che vuole essere sede di cultura. Abbiamo aggiunto una nostra lettura critica di alcune liriche, forse non tutte notissime, di Bertolucci. La scelta non segue motivazioni particolari, se non il criterio della suggestione e dei rimandi per chi li ha analizzate, oltre a un amore per la letteratura e a una vocazione didattica che è risultata quasi involontaria. È stata una riscoperta e una gioia. Abbiamo ritrovato una straordinaria densità nei versi apparentemente quieti di Attilio Bertolucci, versi che conoscevamo ancora troppo poco e che ci piacerebbe venissero riproposti ai ragazzi, secondo una nostra visione che considera la classe come "comunità ermeneutica"¹

¹ L'espressione è di Romano Luperini e ritorna spesso nei suoi contributi critici, si veda per esempio R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce, 2002

e il testo letterario come opera dell'uomo, al pari del manufatto di un artigiano.

In questa occasione la letteratura si riprende il suo antico spazio, quello di un prodotto culturale elaborato in un determinato contesto, da un certo autore, in una dimensione spazio-temporale definita. Lo scopo non è la narrazione di sé ma l'esercizio di una ermeneutica testuale che, attraverso i suoi strumenti e una prassi condivisa con gli studenti, conduca alla comprensione della complessità da cui nasce il testo letterario. Alla centralità del testo si vorrebbe affiancare una centralità delle lettura che riconosce due protagonisti - il testo appunto e il lettore - istituendo un dialogo che modifica entrambi i soggetti. La inesauribile ricchezza del linguaggio letterario rende possibile una rilettura continua, una comunicazione che si rinnova nello spazio e nel tempo, da rendere così centrale il ruolo del pubblico come sostiene la teoria della ricezione². L'attenzione della critica e della teoria della letteratura si è in effetti concentrata in tempi recenti di più sul lettore, forse anche per l'influenza del postmodernismo e della globalizzazione culturale, che costringono al rapido cambiamento o addirittura all'annullamento di un canone gerarchizzato di autori. Il testo letterario resta comunque un atto comunicativo con una caratteristica specifica, cioè l'attribuzione di pari importanza a significato e significante, per questo il nostro dovere di lettori è stringere un patto con lo scrittore: gli dobbiamo credere e dobbiamo anche accettare le convenzioni del codice da lui scelto, mettendo in atto le nostre competenze per comprenderlo.

² Sulla centralità del testo e sugli aspetti della ricezione:

E. Raimondi, *Ermeneutica e commento: teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Sansoni, Firenze, 1990

A. Battistini (a cura di), *I sentieri del lettore*, il Mulino, Bologna, 1994
G. Baldi, *L'insegnamento della letteratura nelle superiori. Centralità del testo o centralità del lettore*, in AA. VV., *Cultura umanistica e scuola. Riflessioni e analisi*, Paravia - Bruno Mondadori - Pearson, Milano - Torino, 2011

Ezio Raimondi iniziava sempre le sue lezioni accademiche³ ricordando che il lettore deve comportarsi come un detective che ricerca tracce per apprezzare di più e meglio una forma di comunicazione semanticamente complessa. Questa immagine è particolarmente efficace: prima di qualunque altra esperienza di creatività o di racconto della propria storia, viene la lettura consapevole, rigorosa, di quello che altri hanno scritto. Leggere un testo in originale, analizzarne gli elementi, chiarirne il contesto e il rapporto con la tradizione integrando l'approccio storicizzante con quello attualizzante sono operazioni che richiedono al docente un notevole impegno ma, se fatte insieme e con passione, costituiscono una forma di bellezza che riesce a coinvolgere tutti gli studenti, anche e soprattutto i nativi digitali⁴. Essi, proprio per il loro rapporto privilegiato con la tecnologia, avvertono in modo significativo il bisogno di ritrovare nel docente un "interlocutore autorevole"⁵, una figura di riferimento che lavori con loro e per loro. In questo senso le recentissime osservazioni⁶ sull'insegnante di italiano che avverte l'estraneità dei nativi digitali rispetto alla scuola possono essere condivisibili solo se davvero ci riferiamo a modelli didattici già superati da molti anni e a una minoranza di docenti. Non occorre esercitare un ottimismo fuori luogo e neppure negare le difficoltà degli studenti di fronte al testo scritto (si leggano anche i contributi dei corsi organizzati quest'anno dal MIUR e dall'Accademia dei Lincei) o l'esistenza di pratiche didattiche obsolete, ma l'esperienza diretta e lo scambio con diverse realtà scolastiche portano ad affermare che i docenti

³ Sull'esperienza di Ezio Raimondi come docente: E. Raimondi, *Camminare nel tempo. Dialoghi con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, Aliberti Studi, Reggio Emilia, 2006

⁴ Sui nativi digitali e la scuola si cita solo l'ultimo contributo di Bauman: Z. Bauman, *Conversazioni sull'educazione*, Erickson, Trento, 2012

⁵ S. Giusti, *Insegnare con la letteratura*, Zanichelli, Bologna, 2011

⁶ S. Luzzatto, supplemento de *Il Sole 24Ore* del 1 aprile 2012

nella maggioranza dei casi hanno già aggiornato i loro modelli e che gli studenti non sono completamente insensibili di fronte al fare letterario. Sempre attuale del resto la polemica sull'inutilità o sul presunto disinteresse delle giovani generazioni nei confronti della cultura umanistica.

Una lettura ingenua del testo è sempre praticabile, compito della scuola dovrebbe però essere quello di formare un lettore competente, attrezzato, ancor prima che un abile narratore, perché se il narrare è sicuramente un processo primario nella strutturazione della mente umana⁷, nella distinzione tra narrativa letteraria e narrativa naturale la scuola dovrebbe partire dalla prima per “dare ordine” alla seconda. Lo studente non deve diventare un esperto di analisi letteraria, se mai deve arrivare, attraverso una lettura consapevole e riflessiva, alla comprensione degli esseri umani e del mondo, deve formarsi come cittadino democratico, deve costruirsi un giudizio critico autonomo⁸. Ciò che conta è “ricercare insieme il senso”⁹, senza pretendere di sciogliere ogni aspetto del testo, l'ambiguità è infatti parte del fascino della letteratura¹⁰, utilizzando tuttavia tutti gli strumenti disponibili, fra

⁷ Sull'importanza della narrazione: J.S. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Bari, 1993 - J.S. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura e vita*, Laterza, Bari, 2002 - R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999

⁸ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano, 2008 - M. C. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna, 2011

⁹ *La lettura non descrive né cataloga, ma è processo di ricerca di senso. Attraverso una reciproca fusione di orizzonti - Gadamer - tanto il lettore quanto l'opera si pongono in questione, trasformandosi a vicenda.*

R. Luperini, *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce, 2002 - G. Armellini, *La letteratura in classe. L'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Unicopli, Milano, 2008

¹⁰ In particolare sul piacere della lettura ma anche sulla comprensione: N. Bottani, *Cinquant'anni di valutazione delle competenze della lettura*, in “Education 2.0”, 3 marzo 2011 - E. Detti, *Il piacere di leggere*, La Nuova Italia, Firenze, 2002 - OECD, *Do students today ready for pleasure?*, Pisa

i quali anche quelli dell'analisi linguistica e stilistica, oggi forse meno considerati rispetto al passato. L'alternativa che deve proporre la scuola non può essere quella di una lettura soggettiva, impressionistica, falsamente spontanea in nome di un piacere della lettura che secondo qualcuno verrebbe spento dagli strumenti dell'analisi formale. Le tecniche sono un mezzo e non un fine, sono strumenti comuni che danno modo allo studente di verificare la validità di ciò che gli viene detto e di esercitare perciò in modo critico e dialogico la sua capacità di comprensione del testo¹¹. "Mettersi in strada con un'attrezzatura leggera, tale in ogni caso da non impedire di raggiungere il testo e di misurarsi con quello"¹², partendo da un'azione banale: la lettura ad alta voce. In questo modo si evita un atteggiamento passivo degli studenti e la pura ripetizione da parte loro delle pagine introduttive del manuale: la riflessione personale e il coinvolgimento emotivo dovrebbero sollecitare l'acquisizione di abilità applicabili in altri contesti, ad esempio le capacità argomentativa e critica.

Il carattere di sistema della comunicazione letteraria rende non certo semplice lo svolgimento di questo compito:

in Focus, n.8, settembre 2008 - R. M. Morani, *Leggere per amore o per forza. Testi letterari e comprensione della lettura*, INDIRE, 11 gennaio 2012

¹¹ Sull'argomento, da opposte posizioni:

G. Baldi, *L'insegnamento della letteratura nelle superiori* cit. - C. Cases, *Il poeta, il logotecnocrate e la figlia del macellaio*, in AA. VV., *Insegnare la letteratura*, a cura di C. Acutis, Pratiche Editrice, Parma, 1979 - L. Terracini, *I segni e la scuola. Didattica della letteratura come pratica sociale*, La Rosa, Torino, 1980

¹² M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino, 2005 - Lavagetto ricorda anche un suo incontro da studente liceale con Ungaretti: *Eravamo pieni di febbrili aspettative e uscimmo sconcertati e delusi: il vecchio poeta aveva debuttato leggendo (meravigiosamente) Alla luna. Arrivato alla fine della sua lettura era rimasto in silenzio, con istrionica impassibilità, per qualche minuto, poi aveva borbottato: "È meraviglioso... non c'è niente, proprio niente da dire" e aveva letto e riletto ripetute volte il testo fino a quando il tempo della lezione fu completamente esaurito. L'alternativa al silenzio è, appunto, "mettersi in strada con un'attrezzatura leggera" ed esplorare quello che "l'opera porta dentro di sé".*

leggere un romanzo o una poesia è molto diverso che leggere un testo funzionale o pragmatico. Nell'attività didattica occorre evitare approcci univoci, mediare nelle scelte dei testi, tenere presente i cambiamenti nel rapporto tra le giovani generazioni e la parola scritta. Senza però rinunciare alle finalità dello studio della letteratura: l'educazione alla complessità vista come carattere dominante di ogni esperienza umana e la formazione del senso storico considerato come patrimonio nazionale e come apertura alle esperienze altrui, la letteratura tra le letterature.

Testi che rappresentano “modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza”¹³ attraverso i quali illuminare il presente e costruire la memoria collettiva. Nella scelta tra scuola-biblioteca e scuola-luogo del canone¹⁴ all'insegnante è affidato un ruolo scomodo: muoversi tra l'“angoscia della quantità”¹⁵ che il mondo globalizzato ci offre e un codice oggettivo di riferi-

¹³ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1995 sulle motivazioni allo studio della cultura classica, anche E. Degl'Innocenti, *Humanitas & humanities. Motivazioni allo studio della cultura classica*, in AA. VV., *Cultura umanistica e scuola. Riflessioni e analisi*, Paravia - Bruno Mondadori - Pearson, Milano - Torino, 2011, che cita gli oppositori della Nussbaum e ripercorre sinteticamente le tappe dell'antinomia tra la cultura umanistica e quella scientifica

¹⁴ Sulla questione del canone:
A. Battistini, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, in “Allegoria”, 20-30, 1998
E. Raimondi, *Considerazioni di un italianista sulla propria disciplina*, in “Lettere italiane”, 43, 1991 - N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 2000 - H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Rizzoli, Milano, 2008
Sulle necessità di una scelta nella società della conoscenza: S. Giusti, *Le competenze della letteratura*, in “Per leggere”, VIII, 2008
L. Gatti, *Le competenze letterarie: una nuova sfida per gli insegnanti*, ADI, 2012 - R. Luperini, *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, Atti del Convegno di Arcavata, 11-13 novembre 1999 - U. Motta, *La letteratura e la scuola*, in G. Langella, U. Motta, *Valori al vaglio. La scelta del canone*, Bruno Mondadori Scuola, Milano, 2012

¹⁵ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996

mento che ci faccia scartare molto di quanto viene prodotto. Non un canone autoritario, piuttosto una selezione consapevole, una memoria selettiva e in divenire¹⁶, che eviti “una indifferente equivalenza di scelte e di prospettive”¹⁷ e riproponga l'identità culturale di un popolo o di un insieme di popoli al di là della frammentazione geopolitica, dando senso “al nostro stare insieme nonostante tutto”¹⁸. La prospettiva non è quella eurocentrica di una egemonia culturale esercitata dai classici o di una fittizia attualizzazione di un patrimonio antico che non può rispondere a tutte le domande del presente, si tratta piuttosto di applicare un relativismo culturale che ci faccia sentire nostro anche qualcosa di diverso da noi e “ci apra la porta a studiare e comprendere le culture altre”¹⁹. Una scelta testuale limitata, significativa e, soprattutto, “praticata” in classe. L'esemplarità al posto dell'eshaustività. Possiamo credere o non credere nell'esistenza di valori universali, chi ha fiducia nella loro esistenza ritiene che alla scuola ne spetti la trasmissione e che sia possibile ricavarli anche dai libri.

La storia della letteratura ha un incerto statuto scientifico, i confini del campo letterario sono indeterminati, così come la definizione stessa di letteratura e molti sono stati nel corso degli anni i metodi proposti per studiarla. La pratica didattica insegna che nessun modello è totalizzante, ma che l'educazione alla complessità e la formazione del senso storico restano due obiettivi essenziali, al di là delle mode culturali a cui spesso la scuola è soggetta nell'approccio alla letteratura. “La storiografia letteraria, sostiene Romano Luperini, esprime

¹⁶ R. Luperini, *Il canone del Novecento* cit.

¹⁷ S. Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino, 2004 - G. Garbarino, - *Radici culturali e identità. Attualità e utilità dello studio dei classici*, in AA. VV., *Cultura umanistica e scuola. Riflessioni e analisi*, Paravia - Bruno Mondadori - Pearson, Milano - Torino, 2011

¹⁸ U. Motta, *La letteratura e la scuola* cit.

¹⁹ L. Seriani, *L'ora di italiano. Scuola e materie umanistiche*, Laterza, Bari, 2010

la memoria di una determinata comunità in campo letterario e nel contempo ne riflette il conflitto attuale delle interpretazioni"²⁰ ed Ezio Raimondi scrive che la letteratura può essere considerata un "linguaggio sublimato che diventa interrogazione sulla condizione e sul destino dell'uomo, svolgendo una funzione critica nei confronti del linguaggio comune"²¹.

Diversi metodi e diversi strumenti sono stati sperimentati per sollecitare un maggiore interesse degli studenti nei confronti della letteratura, ciascuno di essi ha mostrato punti di forza ed elementi di debolezza, nessuno ha risolto tutte le questioni aperte. Oggi due concetti ritornano frequentemente quando si parla di didattica, si tratta forse di una riformulazione o di un approfondimento di categorie che ciascun docente conosce implicitamente e verifica nella sua prassi quotidiana. Quello di *reading literacy*²², cioè la competenza di comprensione della lettura, e quello della definizione del docente come interlocutore affidabile²³. Senza la prima ogni testo resta muto e quanto più sarà sviluppata tanto più esso avrà da dirci, senza il secondo qualunque metodologia risulterà inefficace. Ai pedagogisti spetta il compito di studiare la relazione tra docente e discente. Chi entra in classe tutti i giorni sa per esperienza che deve essere disponibile a mettersi in gioco e che deve guadagnarsi la fiducia dei suoi studenti, se vuole creare quello spazio

²⁰ R. Luperini, *Il canone del Novecento* cit.

²¹ E. Raimondi, *Dalle parole alle cose: leggere e osservare*, in "Lettere italiane", 50, 1998

²² Questa la definizione proposta nel Quadro di riferimento IEA PIRLS del 2006: *Il concetto di lettura, elaborato nel Quadro di riferimento teorico del PIRLS, è definito come l'abilità di capire e usare quelle forme di linguaggio scritto richieste dalla società e/o apprezzate dall'individuo. I giovani lettori devono saper costruire un significato da testi di vario tipo. Leggono per apprendere, per far parte della comunità dei lettori a scuola e nella vita di ogni giorno, e per godimento personale.*

²³ S. Giusti, *Insegnare con la letteratura* cit.

di scambio reciproco, la comunità ermeneutica di cui abbiamo detto, senza il quale non si realizza alcun apprendimento e nessuno strumento tecnologico risulta vincente. “Mettere in scena” il dialogo tra testi e realizzare la lezione “agita” che descrive con intensità e freschezza insuperabili Raimondi²⁴, confidando nella possibilità di incidere su

²⁴ Le parole di Ezio Raimondi, riferite alle sue lezioni universitarie presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, sono così intense, soprattutto per chi le ha vissute direttamente, che si riproduce quasi per intero una pagina (pag. 178) tratta da *Camminare nel tempo* cit. Una sintesi ideale del ruolo del docente, poetica e insieme estremamente concreta. *“La mia era una lezione agita: non sedevo in cattedra, ma restavo nell'arena, davanti agli studenti. E, anche se non ero un attore di professione, stabilivo un ritmo e un movimento, muovendomi come un animale in gabbia, nella parte bassa dell'aula. In questo modo, anche lo studente delle ultime file non si sentiva tagliato fuori e la lezione acquisiva una dinamica, appunto un ritmo. Così, il testo che leggevo passava al mio parlato, e mentre nel testo i gesti tacevano, nel momento in cui riprendevo il discorso, scattavano i tic, i movimenti del corpo, la mimica, per cui io diventavo quasi la maschera di me stesso.*

L'atmosfera di una classe, non c'è dubbio, si percepisce anche all'università” E la sensazione istintiva di un'aula, anche di un'aula universitaria, è molto simile a quella che ha un attore del teatro, con la polvere del palcoscenico... È una percezione forte, per cui la lezione diviene una specie di recita comune, nel senso più profondo della parola... la lettura di determinati testi che si svolge durante la lezione rende ancora più intensa l'inserzione nel mondo quotidiano medio di quella lingua più alta che è la lingua della letteratura... Questa maschera dell'insegnante come attore stabiliva in primo luogo un codice comune e definiva un grado di complicità: una complicità che poi si muoveva nel tempo, perché al principio certi termini tecnici stupivano l'altro, che giudicava di essere un ignorante, poi quei termini tecnici tornavano a muoversi nell'aula, diventavano a poco a poco calabri animati comuni e lentamente il termine, una volta che veniva pronunciato, vedeva accendersi nell'altra parte l'occhio, qualcosa come “l'ho capita, sono con te”. Più della singola lezione era importante l'insieme, che coincideva con un movimento in avanti, uno sviluppo e, idealmente, una specie di racconto: anche il rapporto con gli studenti, infatti, diventava un racconto, nel quale il loro stesso silenzio definiva un rapporto vero di collaborazione... Dal punto di vista tematico le lezioni non verteva quasi mai su una ricerca già compiuta e diventata libro... nel momento in cui io tentavo di chiarire il problema esplicitandolo, io stesso

adolescenti apparentemente distratti, senza rassegnazione e quasi come una scommessa su se stessi²⁵, nella consapevolezza della propria funzione storico-antropologica.

Dai poemi omerici del Medioevo ellenico sono cominciate le nostre "storie", è bene tuttavia guardare avanti, "non per parlare di futurologia, ma di letteratura" Forse il segno che il millennio sta per chiudersi è la frequenza con cui ci si interroga sulla sorte della letteratura e del libro nell'era tecnologica cosiddetta postindustriale" La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici"²⁶.

Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità.

Renzo Piano in tempi recentissimi²⁷ ha ripreso Calvino e celebrato la tradizione umanistica della nostra cultura, aggiungendovi una caratteristica del Mediterraneo, "una leggerezza di pensiero e d'espressione" che fa volare alto senza dimenticare dove si poggiano le radici.

Anche la poesia di Attilio Bertolucci, poeta della linea "antinovecentista"²⁸ ancora poco canonico in un Nove-

vedevo meglio il farsi della strada che mi aspettava ancora.... Allo studente chiedevo, di volta in volta, di riflettere sulla lezione, farla continuare dalla propria parte, privatizzarla riascoltandola a suo modo e aggiungendoci le sue ragioni, per far diventare suo ciò che sembrava mio... tra la lezione inerte e quella animata, io preferivo la lezione animata.

²⁵ L. Serianni, *L'ora di italiano* cit.

²⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori Oscar, Milano, 1993

²⁷ R. Piano, *Abbiamo una bussola nel DNA*, in *Panorama* dell'11 luglio 2012

²⁸ così P.P. Pasolini in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960

Per la bibliografia relativa a Attilio Bertolucci: Attilio Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1990, con antologia della critica - Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997 - P. Briganti, Attilio Bertolucci, in AA.VV., *Antologia della poesia italiana* diretta da C. Segre e C. Ossola, vol. III, Otto-Novecento, Einaudi, Torino, 1999 - P. Briganti, *Poeti di Parma nel Novecento*, Battei, Parma, 2002 - S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, La Salamandra, Milano, 1980

cento policentrico, esprime bene questa leggerezza²⁹.

²⁹ *Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.* (I. Calvino, *Lezioni americane* cit.)

Bertolucci e Pascoli

di Marta Rebagliati

L'accostamento tra Bertolucci e Pascoli non può forse prescindere dal noto saggio di Pasolini, intitolato Pascoli,¹ che traccia – un po' semplicisticamente – i confini di una couche «antinovecentesca», opposta alla lirica del «sublime». Pascoli, con la promozione del *sermo humilis* a lingua poetica, inaugura una tendenza feconda, che partendo dall'apparentemente semplice Saba si ramifica, tocca quella fusione di grazia «alessandrina» e quotidiano erotico di Sandro Penna, la leggerezza rarefatta di Caproni, e – potremmo aggiungere – l'«autobiologia» di Giudici.² La posizione critica di Pasolini, pur discutibile,³ viziata com'è da assunti ideologici e da uno spiccato «integralismo pascoliano»,⁴ risulta di fatto cen-

¹ P.P. Pasolini, *Pascoli*, «Officina», 1, maggio 1955, ora in *Id.*, *Passione e ideologia (1948-1958)*, con un saggio introduttivo di C. Segre, Torino, Einaudi, 1985, pp. 231-238.

² La biografia in versi, equiparata alla biologia («[...] per mia mania / di pareggiare biografia e biologia»), vede protagonista un io che ha smarrito il principio d'individuazione, si teatralizza (cfr. il profilo di P.V. Mengaldo nel suo *I poeti del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 918).

³ L'intervento di Pasolini, che inaugura il fermento di studi pascoliani filologici e militanti degli anni Cinquanta, ha sollevato non poche riserve, tra cui la «correzione di prospettiva» suggerita da Luciano Ancheschi in *Pascoli «verso» il Novecento*, «il Verri», 1958, 4: non un Pascoli «dentro» il Novecento come pretendeva Pasolini, ma un Pascoli «verso» il Novecento, promotore di una scrittura basata sulla poetica degli oggetti, intesi quali simboli concreti.

⁴ Capillare l'importo del Pascoli pluristilista, innovatore linguistico, nelle varie sezioni letterarie novecentesche: si considerino l'immissione

trale nella geografia letteraria novecentesca⁵ e offre soprattutto lo stimolo a interrogarsi sul dialogo Pascoli-Bertolucci, a individuare eventuali punti di contatto e valutare la natura di inattese risonanze.

Se si presta fede alle dichiarazioni di Bertolucci rilasciate nelle interviste, il bottino è magro. Il poeta non ammette decisive ascendenze da Pascoli, si professa quasi antipascoliano,⁶ ostentando piuttosto ammirazione e voluta emulatio del

della lingua parlata – in prospettiva strumentale – nei crepuscolari, la «disperata sordità di Sbarbaro», «certe crudezze autobiografiche falsamente ingenuie di Saba», il lessico vernacolare della produzione in dialetto, la ricerca impressionistica di Govoni, l'«invenzione analogica» di Ungaretti (embrionale in Pascoli), il «vocabolario della metafisica regionale o ter-rigena del Montale», il «lo stato grezzo nel poeta di San Mauro», la «religiosità sfumante e imprecisa» degli orfici. Interessante (e controverso, per l'opinabile correlazione tra Bertolucci e l'ermetismo) l'ultimo punto della schematica lista di discendenze: «La poetica del Fanciullino e la conseguente freschezza nel cogliere i particolari del reale, in un lirismo insieme ingenuo e sapiente, immediato e squisito, prefigura stilisticamente tutta un'ala dell'ermetismo»; si avvertono «tonalità pascoliane» in una quartina di Betocchi, Gatto o «ancora in questo attacco di Bertolucci: "Ora dolce e nebbiosa / col solo tesoro / della tua pallida chioma d'oro..."» (PASOLINI, *Pascoli*, in *Passione e ideologia*, cit., pp. 234-235).

⁵ L'inquadramento» in un canone comporta il rischio di riduttive e rigide codificazioni, che nel panorama «fluidico» della contemporaneità hanno scarsa presa. Va ricordato che l'interesse profondo di Pasolini per Pascoli risale ai tempi della laurea, conseguita nel novembre 1945 discutendo con Carlo Calcaterra la tesi, poi pubblicata, *Antologia della lirica pascoliana*, un «complesso miscuglio di critica e autobiografia indiretta» (M.A. BAZZOCCHI, *Pasolini, Pascoli e la realtà in Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 261).

⁶ Nella recensione alla ristampa mondadoriana di *Fior da fiore* (a c. di Luigi Pietrobono), Bertolucci ricorda l'apprezzata antologia del ginnasio inferiore, quel «corpo omogeneo di prose e versi così dolcemente dotato a un certo tempo della nostra cultura cui l'estremo romanticismo del Pascoli dà tono e colore» (A. BERTOLUCCI, *Fior da fiore*, «Gazzetta di Parma», 5 agosto 1948). Del Pascoli antologista Bertolucci valorizza le traduzioni («In questo libro ho letto avidamente il Pascoli traduttore, che forse è ciò che di Pascoli conosco di più e che ancor oggi mi incanta», S. CHERIN, *Attilio Bertolucci. I giorni del poeta*, Milano, La Salamandra, 1980, p. 18), forse possibili modelli per l'attività traduttiva in proprio, quantitativamente modesta ma significativa per la poetica.

«concorrente» D'Annunzio.⁷ In verità, dietro l'indifferenza e il silenzio si percepisce una presenza dissimulata, che è segno di una lettura attenta, dell'assorbimento di determinati spunti. Si ha l'impressione che Bertolucci risenta maggiormente del Pascoli più «vulgato», quello di *Myricae* e *Canti di Castelvecchio*,⁸ sebbene anche l'epos georgico e l'andamento narrativo dei *Poemeti* incidano con quasi altrettanta energia. Tuttavia, l'influsso predominante spetterebbe al Pascoli «impressionista» del frammento o del bozzetto, della «poetica del punto» (Luigi Baldacci).

Potremmo considerare alcuni macroargomenti che consentono un parallelismo tra le due figure letterarie, prestando attenzione tanto alle affinità quanto alle divergenze.

Un primo dato condiviso concerne lo spazio, l'area padana: per Pascoli la campagna romagnola, ritratta con precisione minuta; la realtà emiliana per Bertolucci,⁹ che dilata progressivamente lo sguardo, «sfonda» nell'Appennino (Casarola e dintorni) e fotografa la «petite capitale» nel suo intreccio di ponti e piazze, vie e negozi.¹⁰ Se lo scenario rustico permette a Pascoli una struggente rievocazione dei sogni dell'infanzia e giovinezza, in Bertolucci è dapprima fondale

⁷ Apostrofato «divino Gabriele» o semplicemente «Gabriele», D'Annunzio è ritratto in più di una prosa bertolucciana (cfr. *Aritmie*), in toni di entusiastica stima.

⁸ D'ora in avanti nel testo verranno utilizzate le seguenti abbreviazioni: MY = *Myricae*; CC = *Canti di Castelvecchio*; PP = *Primi poemetti*; OI = *Odi e inni*; PC = *Poemi conviviali*; PV = *Poesie varie*. Le raccolte e il poema bertolucciani vengono indicati nel seguente modo: S = *Sirio*; FN = *Fuochi in novembre*; LC = *Lettera da casa*; CI = *Capanna indiana*; VI = *Viaggio d'inverno*; CL = *La camera da letto*.

⁹ Cfr. la «tendenza all'elegiaco topografico e regionale» segnalata da Pasolini in *Elegia?* (Bertolucci, Volponi, Cavani), «Paragone», VI, 72, dicembre 1955, pp. 103-114 (poi Bertolucci in *Id.*, *Passione e ideologia*, cit., p. 354). L'iniziale vaghezza delle coordinate spaziali viene risolta in precisione toponomastica in VI e CL, con la menzione esatta dei luoghi-chiave (Casarola, Belasola, Montebello, Riana, Monchio, Marore, San Secondo, Verolanuova, etc.).

¹⁰ Senza contare le incursioni, nella CL, in Maremma, sul litorale versiliano (Forte dei Marmi) o a Salsomaggiore.

idillico, durante l'«esilio» romano «patria» rimpianta,¹¹ nella CL addirittura méta di avventure, nella prospettiva picaresca di A. Come sottolineato dal D'Annunzio precoce recensore di MY,¹² a segnare la poesia pascoliana sono la campagna, «la terra solatia», la «solidità degli strumenti» agricoli che punteggiano campi fertili. La stessa osservazione vale, in parte, per Bertolucci, che fa propria la descrizione partecipe dei fatti della natura, con cui l'io intrattiene un rapporto armonioso; una natura che se in Pascoli si vena di tratti inquietanti o elementi illogici,¹³ in Bertolucci reca impronte di mistero o «realismo magico».

nel giardino abbandonato da tutti
fuori che dai suoi abitatori segreti,
da questa lumachina argentea di
bava che colpisce ora i tuoi occhi
disavvezzi alla luce di fuori
e li incanta così a lungo da fare
venir sera sopra il mondo abbrunato,
appena rotto a ovest da FERITE
LUNGHE DI LUCE, lampi d'un lontano,
inconoscibile cielo che chiude
dietro di te la serva, infreddolita
e vivace, spingendoti nell'antro
familiare, pauroso oggi per troppe
ombre e troppi silenzi, sino a tardi. (CL X....)

¹¹ Il dolore di stare fisicamente distante dai luoghi cari, la velata malinconia e il canto elegiaco che ne deriva, sono tratti comuni a entrambi i poeti. Va ricordato che i CC nascono dal ricordo, dalla lontananza solitaria di Pascoli a Messina. La sensibilità ai fatti meteorologici, che proviene dall'otium e dalla sola gioia della contemplazione, i torpidi assopimenti, l'oraziana cortina di sonno e nebbia, la fascinazione della natura presentano più di un accordo con la poetica bertolucciana.

¹² G. D'Annunzio, L'arte letteraria nel 1892. La Poesia, «Il Mattino», 30-31 dicembre 1892.

¹³ Cfr. «Su tutte le lucide vette / tremava un sospiro di vento: / squasavano le cavallette / finissimi sistri d'argento / (tintinni a invisibili porte / che forse non s'aprono più?...);// e c'era quel pianto di morte... / chiù...» (MY, L'assiuolo, 17-24).

L'enigma può contrassegnare la resa antropomorfa della natura, spesso rigata da «lagrime» e «ferite»

«ruggine lagrimosa delle piante» (LC, I morti, 17); «il cielo che si chiude come / occhio che vuole lagrimare e non vuole» (VI, Di me proprietario e padre, 24-25); «[...] un cielo / vulnerato qua e là da lame preatunnali / nell'ardore del giorno ci parla / dell'approssimarsi di una stagione non mite» (VI, Presso la Maestà B, 16-19, cfr. anche ivi, 1-3 «[...] Riana / tagliata di recente nel fianco tenero del monte / sanguinante di faggi, lagrimoso d'acque bambine»); «il cielo nuvoloso si piagava» «[...] cieli /similmente piagati» (VI, Discendendo il colle, 2 e 7-8)

o la sensualizzazione della medesima

«O pomeriggio trasmutato in sera o baci / nell'illuminarsi e perdurare scuro / di vicoli e piazzette, petali / umidi di una polluzione notturna» (VI, Discendendo il colle, 22-25), che rievoca, nella sottile carica erotica, l'explicit di CC. Il gelsomino notturno, 21-24 («È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti; si cova, / dentro l'urna molle e segreta, / non so che felicità nuova»); la «[...] magia della polvere / nera che macchia» la «carne tenera» del papavero (VI, Frammento escluso dal romanzo in versi, 9-10)

L'attrazione per bellezze umili si collega, in entrambi, alla capacità di meravigliarsi con occhi vergini da sovrastrutture.¹⁴ Il rinvio immediato è all'estetica del Fanciullino teorizzata da Pascoli, al compito del poeta di «illuminare la cosa». Ecco che la freschezza nativa del poeta puer riscatta una materia di per sé dimessa: all'oggettivismo feriale di Pascoli corrisponde il naturalismo fenomenico di Bertolucci.

Al paesaggio «ri-plasmato» dall'ottica soggettiva si connette il motivo della visione, un vedere visionario nel senso di «immaginare, vedere con gli occhi della mente». Si afferma

¹⁴ Il concetto è sintetizzato nell'apoteigma «la meraviglia: ecco il segreto» (PASCOLI, Per un poeta morto, «Fanfulla della Domenica», 6 novembre 1982, ora in *Id.*, Saggi critica e di estetica, a cura di P.L. Cerisola, Milano, Vita e Pensiero, 1980, pp. 46-50).

una percezione contemplante degli oggetti, pronunciata in Pascoli, in Bertolucci tradotta in forte carica visiva, di taglio quasi cinematografico nella produzione matura.¹⁵ Soccorre, a questo proposito, l'acuta riflessione del critico Gianfranco Contini sulla dialettica pascoliana «determinato-indeterminato»: il particolare (un fiore, un elemento paesaggistico qualunque) si staglia su uno sfondo dai contorni labili.¹⁶ Se in Pascoli non si riscontra un mero realismo descrittivo, ma l'intenso susseguirsi di simbologie, similmente Bertolucci rinuncia all'oggettività della fotografia a favore di un realismo con afflato «mistico», in cui penetra l'elemento onirico con il suo potere di trasfigurazione. Quello che si ricava, in ultima istanza, è la priorità dell'immagine, strumento di rappresentazione della vita: fotogrammi che si affastellano, illuminazioni e inserti lirici creano i presupposti di un «racconto»; lasciano intravedere, dietro la superficie, la profondità.

A questa visività pittorica si associano i giochi cromatici, che non insistono sulla sensualità dei colori in modo estetizzante: la tavolozza di tinte pastello in Pascoli,¹⁷ i chiaroscuri o le pennellate sgargianti in Bertolucci.¹⁸ «Quello dell'im-

¹⁵ Significativa l'alta frequenza, nella CL, della messa a fuoco dell'immagine: p.e. «[...] Ma cos'è / questo prevalere del verde, e tremolo/ formarsi del disegno, una piccola sedia, / ora si distingue [...]» (CL XIV, 40-43).

¹⁶ Cfr. la nebbia, le linee vaporose, la bidimensionalità delle campiture cromatiche in «quel Pascoli che [...] evidenzia il quadro, ma su uno sfondo di evanescenze reali (nebbie, brume), che evita il nitido del primo piano (in senso cinematografico)» (G.L. Beccaria, Il «senso» del significante (Qualche esemplificazione pascoliana), «Metrica», iv, 1986, p. 167). Il Pascoli che sa affinare la tecnica della «dissolvenza», sul piano del contenuto e dello stile.

¹⁷ «Tutto il cielo è color rosa, / rosa e oro, [...]» (MY, La cucitrice, 13-14); «Si parlano i bianchi villaggi / cantando in un lume di rosa» (MY, Sera festiva, 8-9); «nuvole d'oro, nuvole di rosa» (MY, Con gli angeli, 8).

¹⁸ Cfr. «la folla è uguale sui marciapiedi dorati, / solo il grigio e il lilla / si mutano in verde e rosso per la moda» (LC, Gli anni, 9-11); «Il rosa, il giallo e il pallido viola / di questi fiori autunnali al fuoco / calmo dei giorni il celeste / mese consuma [...]» (LC, Il rosa, il giallo e il pallido viola... ,

pressionismo trasportato in letteratura è sempre stato un mio chiodo»¹⁹ confessa il poeta di Parma, pronto a contaminare generi, a trasporre nei suoi versi tinte e tecniche rappresentative di un Pierre Bonnard o un Vermeer. Ad interessarlo non è la nuda «copia dal vero», ma l'«invenzione dal vero», la traccia di mistero nascosta dietro il reale, come insegna Monet.²⁰

Allo svariare di toni si giustappone la dicotomia luce/ombra, che in Pascoli coincide con la combinazione vita-morte, secondo la classica rappresentazione della morte come privazione di luce. La poesia pascoliana risuona di voci di morti, che popolano tenebre dall'evidente senso arcano; lo smarrimento che ne deriva sembra la matrice di certi effetti stranianti delle liriche bertolucciane.

1-4); «[...] se il verde / delle piante, il giallo del frumento, / l'azzurro delle colline lontane / e del cielo, il rosso e il viola di due / donne, [...]» (VI, Ringraziamento per un quadro, 6-10), in linea con «valli azzurre per la lontananza» (VI, Verso Casarola), «montagne azzurre per la distanza» (VI, Entrando nel tunnel, 16) e in rapporto dinamico con l'etimo pascoliano («Parlano dall'azzurra lontananza / nei giorni afosi, nelle vitree sere» (MY, Solitudine, III, 1-2); «ma sotto, nella piana, il colore / turchino di un corpetto sulla gonna / verde che trascolora // [...] il giallo della zucca, che il bruno della mano tocca» (VI, Nel pomeriggio, 7-11). Cfr. anche la concentrata macchia di colore in CL XLII, «[...] e d'un gran mazzo di genziane / bluviolaverde sul bianco opalescente del vaso».

¹⁹ Cfr. S. Cherin, Attilio Bertolucci. I giorni del poeta, cit., p. 62.

²⁰ «Anche se egli annota «covoni ore 10, 35», «ninfee 12 e un quarto», nelle sue tele c'è molta più carica di mistero, di coinvolgimento che non nelle opere di chi il mistero lo sbandiera, programmaticamente stravolgendo il vero, intendo i surrealisti per le dame» (Ibidem). Bertolucci, con una mossa sinottica, traccia la sua opera e riassume: «[...] nel cammino della mia poesia [...] pare possibile poter individuare una linea sinuosa, ma non interrotta che va da una sorta di impressionismo adolescenziale, però doublé da un altrettanto adolescenziale simbolismo, ad un tempo di realismo, come dire, affettuoso, familiare, domestico, per avviarsi in Viaggio d'inverno ad una interiorizzazione, mettiamo, del paesaggio, della durata temporale, delle figure umane di sempre, che ad alcuni è sembrato rappresentare [...] un salto di qualità». In Bertolucci l'allusività nella rappresentazione del reale si accompagna a una «larvale» tensione simbolistica, a note di colore talora psicologizzanti.

In sintesi, conta sottolineare il rilievo dato all'elemento plastico, al colorismo graduato, e la centralità di un paesaggio fatto di visione e suono, in linea con l'imperativo pascoliano «Vedere e udire».²¹

Non si può tralasciare, in questo confronto, il riferimento all'autobiografismo, a quel «romanzo familiare» che intitola la prima sezione della CL ed è obiettivo (implicito) dell'orchestrazione macrostrutturale in Pascoli.²² In entrambi i poeti, tutto ruota attorno al cardine del microcosmo: il metaforico «nido» da un lato,²³ il circuito parmense come centro degli affetti, dall'altro. Una intima «chiusura» che recupera circolarmente quella di ordine spaziale indicata all'inizio: il territorio circoscritto, spesso avvolto da un'aura mitico-religiosa che trasfigura l'ispirazione domestica.

²¹ «Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. La poesia è nelle cose: [...]. Egli [= il poeta] presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. Erano forse distratti gli occhi, o forse la cosa non poteva essere resa visibile che dall'arte del poeta. Il quale percepisce, forse, non so quali raggi X che illuminano a lui solo le parvenze velate e le essenze celate» (G. PASCOLI, *Il sabato* [1896], in *Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli editore, 1914; corsivo mio).

²² L'architettura interna di MY e CC può essere interpretata in ottica romanzesca, come suggerisce la perizia nel montaggio dei testi e negli allacci intertestuali (cfr. Nadia Ebani, Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane, Verona, Edizioni Fiorini, 2005; Giuseppe Nava; Fausto Curi, *Il montaggio nei Canti di Castelvecchio*, in *Nel centenario di Canti di Castelvecchio*, Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia Pascoliana San Mauro Pascoli, a cura di Mario Pazzaglia, Bologna, Pàtron, 2005). Se in MY Garboli ravvisa un «romanzo a più voci segrete», una storia familiare leggibile in filigrana («un romanzo rimosso e negato, fitto d'interlocutori-fantasmì», «un romanzo senza tempo né spazio, che si trascina vischioso e inconcludente», cfr. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, p. 695), anche CC sembra includere, accanto al romanzo «rusticale» della Val di Serchio, quello familiare, romagnolo, dei morti di Castelvecchio.

²³ In duplice accezione: il nido ricostruito con la sorella Maria e quello perduto.

CHE VOLI di rondini intorno!
CHE GRIDI nell'aria serENA!
La fame del povero giorno
prolunga la garrula cena.
La parte, sì piccola, i NIDI
nel giorno non l'ebbero intera.
Nè io... e CHE VOLI, CHE GRIDI,
mia limpida sera!

CC, La mia sera, 25-32

E quando il tempo
vinca l'incanto cui ridiamo trepidi
questo lungo mattino d'ozio avvolto
(le rondini tornate attendono a NIDI
nell'ombra d'un portico, fresco approdo),
oh, che nel lume incerto dei crepuscoli
onde la stagione s'esalta consumandosi
di nuovo oggi fra noi, la bella primavera,
NERI VOLI E STRIDI su ponente
annunzino una stessa notte di pioggia,
una stessa pace alla nostra riunione terENA.
LC, Sequenza familiare, 7-17²⁴

La dimensione memoriale si accompagna alla ricerca di atemporalità e sospensione nel ricordo, che si traduce nel presente acronico in cui è «bloccata» la narrazione poematica; in modo abbastanza analogo, in MY, Ritorno a San Mauro, il soggetto assiste alle scene del suo passato, da spettatore, vi partecipa in «un eterno presente in cui l'appiattimento temporale crea un cortocircuito insanabile nella memoria addolorata del poeta».²⁵ Del tempo Bertolucci sviscera più accezioni, inclusa quella della ciclicità – spesso in funzione consolatoria – ben rappresentata dal poemetto intriso di meteorologia La capanna indiana. Refrain circolare di questo elegiaco «carne» sul tempo è l'incisivo «Qui siamo giunti dove volevamo» (vv. 54, 268), che segna il raggiungimento di un «approdo», il ritorno del tempo e del luogo dopo il viaggio nell'identità. La struttura «anulare» che compatta il testo sembra alludere all'«eterno ritorno», al pari della mo-

²⁴ L'inserto parentetico, non accessorio, rende in chiave simbolica (il tòpos della rondine) il motivo della continuità stagionale che l'anafora sintattica conclusiva riflette sull'universo umano. L'assemblea familiare si allinea al «cerchio» del nido, in un parallelismo che fa risaltare la felicità dell'inclusione in un sistema protetto.

²⁵ C. Marinucci, Ritorno a Livorno, in Pascoli e la cultura del Novecento, cit., p. 277. Sebastiano Vassalli, considerando la raccolta MY, sostiene «che non è un presente particolare e definito (o definibile), ma il passato astorico, atemporale, vissuto come situazione estatica», inteso come «luogo» della rituale tragedia della sopraffazione e morte dell'io» (S. Vassalli, Momento estatico e sue componenti simboliche nella poesia pascoliana di Myricae, «Sigma», n. 19, settembre 1968, p. 71).

dulazione ritmata delle stagioni²⁶ che segna una suggestiva affinità con la partitura di CC.

Prima di concludere, occorre accennare al pascolismo che investe lo stile. Partiamo dalla sintassi, lineare e asciutta nel primo Bertolucci, a specchio di quella semplificazione del periodo promossa dal sanmaurese. La costruzione poco articolata della frase, con nessi logici deboli e allineamento paratattico, connota la produzione lirica fino agli anni Cinquanta, per poi cedere all'espansione dell'ipotassi e al profilo spiraliforme dei versi in VI e CL.²⁷ Sul piano delle figure del discorso, l'iteratività pronunciata²⁸ che contraddistingue Bertolucci rimanda a una cifra qualitativa (ancorchè generalissima) della testualità pascoliana, dove l'intarsio di rimandi e parole-tema può essere molto elaborato. Annoto qualche esempio di stilemi ricorsivi da LC:

«È il bene, il bene di un giorno» (È il bene, il bene di un giorno..., 1-2); «il dolce labirinto | di casa, lontano, lontano» (La polvere, 10-11);²⁹ «tardi, tardi, sino alle luci

²⁶ Episodi inerenti all'infanzia dell'autore, ancora circondati di un alone mitico, si inseriscono in un ciclo naturale ben scandito (novembre, inverno, maggio, prima estate), che ricorda il nucleo tematico-strutturale di CC: il trascorrere, da inverno a inverno, di un anno di agricoltura.

²⁷ La complessità compositiva è data da: ampie trame parentetiche, che implicano fratture e dilatazioni; le tecniche di decentramento dell'asse sintagmatico, fino a «slogature, abrasioni, smottamenti» (RABONI); l'alta ricorrenza di modi infiniti, che prolungano tempo e spazio attraverso una continua ripresa del respiro sintattico. Mario Lavagetto (Pratica pirica, «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1971, pp. 221-233) ha rintracciato uno «stampo antico» nella sintassi di VI – ancor più sviluppato, a mio avviso, nella CL – insieme a quella mimesi fonica (cfr. infra) che può ricondurre al magistero pascoliano e, *ab origine*, all'*ornatus* poetico latino.

²⁸ Per le figure della ripetizione in Pascoli cfr. il fondamentale A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in *Id.*, *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 239-252.

²⁹ La *geminatio sognante* («lontano, lontano») integra il senso di smarrimento ossimoricamente positivo («dolce labirinto») con il sofferto distacco dai luoghi familiari e la visuale occultata. Estesa su tutto il verso o

Spostandoci al lessico, sarebbe troppo esteso il discorso sui prestiti sintagmatici e i puntuali reperti pascoliani disseminati in Bertolucci.³¹ Mi limito ad aprire una parentesi, scegliendo un piccolo campione che non pretende di essere esaustivo:

a. il vocabolario relativo alla botanica e all'ornitologia offre rade coincidenze. La nomenclatura bertolucciana presenta un minor tecnicismo rispetto al modello (cfr. «acacia» vs. «gaggia»)³² e soprattutto nel poeta parmigiano manca l'opposizione tra precisione verbale e dissolvimento semantico.³³ Accenno soltanto ad alcune correlazioni: «i pioppi e gli ontani» (S, Mattino, 6) ripescava il binomio di NP, *Il solitario*, 10 «Pioppi ed ontani pendere, al passaggio»;³⁴ il «biancospino» incrocia la memoria pascoliana³⁵ con quella

non c'è» (XIII, 139); «guarda. / Se puoi, guarda» (XVII, 215-216); «Venga, venga l'estate [...]» (XXI, 1); «quell'acqua fuggitiva che non ritorna, non ritorna più» (XXIII, 284); «Ma non per questo, non per questo lasciasti» (XXVI, 191). Si vedano anche le forme in climax del tipo: x, più x o affini, come «Presto / troppo presto [...]» (XII, 97-98); «[...] nel lento più lento risveglio» (XVI, 31).

³¹ Per un'indagine intertestuale analitica andrebbe allestito un registro di stilemi e riscontri verbali (in aggiunta alle derivazioni tematiche) e andrebbero distinte reminiscenze «casuali» e imitazioni/allusioni.

³² Cfr. Pascoli, CC, *Commiato*, 8 «[strada] tra quelle acacie in fiore» vs. Bertolucci: «La bianca nebbia si rifugia / fra le gaggie» (FN, *Fuochi in novembre*, 5-6); «Le gaggie della mia fanciullezza / dalle fresche foglie [...]» (FN, *Ricordo di fanciullezza*, 1-2); «Oh, le gaggie dalle foglie strette e lunghe» (FN, *Poi nella serena luce*, 9); «ai piedi delle gaggie nude» (LC, *Le viole*, 2); «e le onnipresenti, spontanee, inutili gaggie [...]» (CL, *xxi*, 104).

³³ Ciò che importa è l'immediatezza visiva, con i colori assunti a veicolo di naturalizzazione dell'intero reale.

³⁴ In MY, *La baia tranquilla*, 9 («Tra le vetrici e gli ontani») si misura lo scarto tra lingua piana (Bertolucci) e designazione scientifica della specie vegetale (Pascoli).

³⁵ Cfr. «Qualche bacca sui nudi ramoscelli/del biancospino trema nel viale» (MY, *La siepe*, 1-2); «[...] siepi riquadre / di biancospino [...]» (CC, *Il nido di farlotti*, 9-10). «Così più non verrò per la calura / in que» tuoi polverosi biancospini» di MY, *Romagna*, 53-54 sembra a monte di FN, *Ifigenia*, 3-6 («fra i biancospini polverosi / qualche pianta da frutto / timorosa nasconde tra le foglie / le promesse che autunno coglierà»).

proustiana; la rusticitas di orto e campi si alterna al raffinato accostamento di «rose e gigli»;³⁶ una «sieve arruffata» accoglie un «uccellino»;³⁷ altrove identificato con l'«uccellino del freddo» (o reattino) dell'omonima poesia di CC («Viene il freddo. Giri per dirlo / tu, sgricciolo, intorno alle siepi», *L'uccellino del freddo*, 1-2, per il quale si veda *La capanna indiana*, 14-16 «Sulla terra indurita che conduce / al solitario ritrovo saltella / l'uccellino che chiamano del freddo»).

b. Alcuni esempi spicciolati di tessere figurative e lemmi di foggia pascoliana:

- Il motivo dell'«aria serena»: «Una cavalla sola / pascola / in una radura / si fa notte / la luna brILLA / nell'aria serena» (*S, Una cavalla*, 1-6),³⁸
- l'ingresso dell'elemento vocale in un interno, tramite «finestra aperta»,³⁹ e le «lavandare»: «Dalla finestra aperta / entran le voci calme / del fiume, / i canti lontani / delle lavandaie / laggiù fra i pioppi e gli ontani, / presso la pura

³⁶ «[...] rose e gigli» di FN, *Antico Testamento*, 3 recupera «c'è rose e gigli, tutto un bel giardino» (MY, *Orfano*, 6).

³⁷ LC, *Versi scritti in autunno*, 11-12. Cfr. anche «mentre la siepe accoglie arruffata / e misera il ritorno dei passerì» (VI, *In tempi di disimpegno*, 16-17); «la siepe è ancora viva / casa e dispensa al passero [...]» (CL XI, 8-9).

³⁸ Cfr. PP, *L'albergo*, 23-28: «nel pino solo in mezzo alla radura. / Pende un silenzio tremulo, opalino, / su la radura: [...] / [...] / Ed ecco nella quieta aria serena / scoppia un tumulto – l'albero ne osclILLA»; CC, *La guazza*, 1-8 «Laggiù, nella notte, tra scosse / d'un lento sonaglio, uno scalpito / è fermo. [...] / [...] / si sente un confuso sussurro / nell'aria serena»; CC, *La mia sera*, 25-26 («Che voli di rondini intorno! che gridi nell'aria serena!»).

³⁹ Riattiva, eliminando il tono cupo, MY, *Lavandare*, 4-6 («E cadenzato dalla gora viene / lo sciabordare delle lavandare / con tonfi spessi e lunghe cantilene»). A Pascoli non si può attribuire la paternità certa dell'immagine, presente p.e. in LEOPARDI, ma il riferimento alle «lavandaie» corrobora l'ipotesi dell'influsso pascoliano: cfr. OI, *Il sogno di Rosetta*, 124-126: «E nella notte in tanto / [...] si solleva un canto, / ed entra a lei dalla finestra aperta»; in PP, *Suor Virginia* proprio questa immagine è «ripresa rapsodicamente» (EBANI): II, 2-3 «[...] Aperta la finestra / era a una gran serenità d'estate» e III, 3-6 «Tornò lasciando la finestra aperta / a quel lontano canto, a quel lontano / bau bau di cane [...] // aperta a quello scalpicciar pian piano / d'uomini o foglie [...]».

corrente / che mormora sì dolcemente» (S, Mattino, 1-8);⁴⁰
- notturno luminoso: inquieto in Bertolucci, «[...] lume di luna / tiepido come latte e portatore d'insonnia» (VI, Discendendo il colle, 16-17); «descrittivo» in Pascoli⁴¹
- il «trascorrere» del vento: «Oggi un vento caldo corre la terra» (VI, Eliot a dodici anni, 1)⁴²

Uno sguardo, ora, alle spie lessicali. Tra gli attributi si possono segnalare

- «iridato»: ⁴³ «brilla fugacemente il giorno / fra le case umide e le pozze iridate» (LC, Scena di strada, 7-8), «[...] nei viali d'oleandri / iridati dal passaggio fruscante dell'annaffiatrice» (CL, XXVII, 69-70); «presto emerso dalla polvere presto sparito / nell'abito iridato, arcobalenante per vetustà» (CL, XXXIX, 58-59);
- «tremulo»: ⁴⁴ «l'armoniosa tremula strada» (S, Viaggio,

⁴⁰ Si consideri anche PV, Epistola a Ridiverde, 19-20 («Sul greto, più lontano, a quando a quando / sciabordano in cadenza lavandaie»), con identità perfetta del lemma.

⁴¹ Cfr. «Stavano neri al lume della luna» (MY, La civetta, 1); «Al lume della luna ogni ranocchia» (Nozze a G.V., 22).

⁴² Ha timbro «marziale» ma presenta lo stesso costruito alla latina OI, La quercia d'Hawarden, 31-32 «Vento di guerra, vortice di strage / corre la terra [...]».

⁴³ Cfr. «lenta vi guazza l'anatra iridata» (MY, Romagna, 12). Per la redazione antecedente cfr. Poesie giovanili, Colascionata I, «[stagni] quando / vi guazzan l'iridate anatre in frotta». G. Nava, nella nota di commento (Myricae, Roma, Salerno, 1991, pp. 43-44), ricorda che si tratta di «agg. entrato in poesia nel secondo Ottocento: cfr. S. FERRARI, Il mago, VII 28: "stuol di bolle lucido iridato". Si trova anche nel Graf e nel D'Annunzio».

⁴⁴ In merito a questo aggettivo polisenso, stabile «nella koinè poetica del primo Novecento» (G.L. BECCARIA, L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi. Dante Pascoli D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 157-160), si possono ricordare i loci pascoliani in cui è sensibile l'integrazione fonica tra lemma e testura di contorno: MY, Il giorno dei morti, 176 («[...] tremulo ululo ferino»), Patria, 2-3 («Quanto scampanellare / tremulo di cicalè!»), In capannello, 1 («Cigola il lungo e tremulo cancello»); PP, La cincia, III, 3 («nitrito tremulo d'uccello»), PC, Il cieco di Chio, 91 («[...] nel tremulo meriggio»); più semanticamente vicini i vv. 9-10 di CC, Le rane («Qual è questa via senza fine / che all'alba è sì tremula d'ali?»). Ma la rete intertestuale che coinvolge la poesia di fine Ottocento è a maglie fitte: p.e. il solo CARDUCCI, Odi barbare, Sole d'inverno, 19 («[...] il tremulo riso de l'aere»); Rime e ritmi, A Annie, 3 («[...] col riso del tremulo raggio»).

2);⁴⁵ «tremulo tracciato» (VI, Presso la Maestà B.); «campanule tremule» (CL, XII); «[...] tremulo, confuso / confine [...]» (CL) etc.

- «[occhi] viola d'ombra» (LC, L'Oltretorrente) modifica l'espressione pascoliana «ombrato di viola»⁴⁶

- «paziente' in ipallage:⁴⁷ «[...] per la paziente / pezzatura cui accudisco [...]» (definizione metaforica del poema; CL, XX, 2-3)

Tra i sostantivi, si vedano p.e. quelli di ambito agricolo o di timbro vezzeggiativo:

- «pennato»:⁴⁸ «il pennato che stride nel vento più forte / e mischia quietamente vita e morte» (LC, Aprile a B..., 14-15)

- «biolche»: «Ma qui dove la nobiltà cede biolche / fertili e irrigue [...]» (CL, III, 190-191)

- «vincigli di castagno»:⁴⁹ «[...] e vincigli / di castagno, appoggiati alle case / a farne strame di foglie per l'inverno» (CL, IV,)

- «strame»:⁵⁰ cfr. supra e «[...] arcate ¹annerite, ²umide, / ³splendide di ¹strame ²manti e ³corna» (CL, VI, con doppio tricolon)

⁴⁵ La voce conserva la caratteristica «suggestività analogica» (PAGNINI) ed è scelta proprio per la corposità musicale (la iunctura «tremula strada» si oppone, con la sua grana vibrante, alla dizione dolce di «armoniosa»). Bertolucci la adotta come marca linguistica allusiva; lo stesso dicasi per l'altro vistoso prestito proparossitono: «querulo» («e il quErulo ruscEllo secca», S, Canto del pellegrino, 4).

⁴⁶ «e, per i campi ombrati di viola» (PP, L'alba, 15), ove si avverte la fonte dantesca (Purg. xxx, 22-25: «lo vidi già nel cominciar del giorno / [...] / e la faccia del sol nascere ombrata») come riporta Nadia Ebani.

⁴⁷ Enallage in PASCOLI, MY, Arano, 5-6 «[...] un ribatte / le porche con sua marra paziente».

⁴⁸ Cfr. «Non sul pioppo picchia il pennato» (CC, Il ritorno delle bestie, 1, di segno invertito in PP, Le armi, IV «[...] Sui pioppi / dava il pennato fitti colpi secchi»); «lo squillar de' pennati sul marrello», «a quando a quando battere il pennato» (PP, L'alba, 16 e 38).

⁴⁹ Cfr. «non meta di vincigli di castagno, / fatti d'agosto per serbarli al verno» (CC, Il ciocco, 41-42).

⁵⁰ Unito a «vinciglio» in PP, Il vecchio castagno, VI, 15 («E da noi abbi i vincigli e lo strame»).

- «solicello»: ⁵¹ «Al solicello d'aprile, più in là» (CL I); «[...] mattutino / solicello dei sagrati feriali» (CL, II, 4-5);
- «guazza»: «[...] O era la guazza / malefica alle ossa [...]» (CL, I); «[...] una guazza tenace / bagna le scarpette, i polpacci di Elsa» (CL, V, 9-10); «bagnatissimo di guazza, è Flush» (CL, XLIII, 129) ⁵²

Nel complesso, Bertolucci si attiene a una sostanziale medietà linguistica, senza scavare nella disponibilità polisemica della parola nè spingersi nelle pieghe del linguaggio pre-grammaticale ⁵³ e post-grammaticale, ⁵⁴ sfruttati da Pascoli in modo innovativo. Le scarse eccezioni si presentano come macchie lessemiche che impreziosiscono o dinamizzano il dettato per una resa vivace e «mimetica».

c. Il diffuso ritmo ternario ricorda certe movenze pascoliane. ⁵⁵ La forma più trasparente è quella dei tricola nominali e

⁵¹ Cfr. MY, Ultimo canto, 3 («e il solicello vi si trascolora»); PP, L'ave-maria, 7 («Il dì passò tra sole e solicello»); Il vecchio castagno, 25 («E con loro godeva il solicello»). Cfr. «ponticello», «roselline», «violette», «stradetta» etc.

⁵² Cfr. CC, La guazza, 11-12 «È la guazza che cade / sopr'aride foglie»; CC, Ov'è, 29-30 «[...] piove / la guazza su le dure zolle».

⁵³ Cfr. la «serie di brividi onomatopeici» o «suite di sensazioni» (P. BONFIGLIOLI, Dante Pascoli Montale, in Nuovi studi pascoliani, Centro di cultura dell'Alto Adige, Bolzano-Cesena, 1962, p. 45) a cui Bertolucci ricorre parcamente (p.e. «[...] splish splash con i sandali», CL IX, 168; «[...] dan dan dan del manovratore» CL, XXI, 10).

⁵⁴ Si registrano pochi forestierismi, tra cui qualche francesismo («rêverie», «alerte», «averse», «piqué»), anglicismi d'uso comune («breakfast», «working/leisure class»), italianizzati («canopia» da canopy) o marche di impermeabili, pullover, cappelli («Burberry», «Allen Solly», «Lock» in CL XXXI), sporadiche espressioni latine (p.e. il latino ecclesiale: «ante prandium», CL IX, 175). Tra i rari dialettismi cfr. «bergamini», «barchessa», «morbino».

⁵⁵ Ma denuncia anche l'adesione a una pratica proustiana. Cfr. da MY: «[piano] tutto ampio, tutt'arido, eguale» (Scalpitio, 6); «[le campane] chiamano al rezzo, alla quiete, al santo / desco fiorito d'occhi di bambini» (Romagna, 23-24); «la terra ansante, livida, in sussulto» (Il lampo, 2); «ogni foglia, ogni radica, ogni zolla» (Viole d'inverno, 6); «piena di grida, di brusio, di sordi / tonfi» (Mezzogiorno, 2). Da CC: «[le donne] tiravano prillavano accocavano» (Il ciocco, 14).

aggettivali, a successione immediata. Stralcio dalla CL qualche esempio spicciolato di serialità trimembre:

«nei cimiteri di pianura, da scarsa / pietà, da venti aridi, da polvere / e brume interminabili visitati» (CL, II, 64-66); «Tu, perché / ¹più piccolo ²più debole ³più amato, / [...] / a salvarsi dagli occhi del barbiere snervato, del / commesso subdolo, dello scrivano cisposo» (CL, XVIII, 99-106); «La primavera in montagna / comincia male: fredda, piovosa, e aggiungi, / a rendere quasi impraticabili / strade mulattiere viottole, / lo sciogliersi delle nevi. Si assiste impotenti / allo smontaggio della mirabile macchina teatrale / ¹dagli elementi e ²dagli uomini, / ³dagli animali, volpi tassi scoiattoli, / con tanta arte pazienza astuzia costruita» (CL, XLII, 1-9); «ma non fetale non viscerale non claustrale» (CL XIX, 163); «Ma tu, dolce e cara, irragionevole» (CL XX, 8); «La regressione rurale, beata, estiva, della trebbiatura» (CL, XXI, 91); «Più sottilmente e strettamente, più / fatalmente» (XXXI, 140-141); [...] ho paura d'opprimerti, / o di annoiarti, o di volerti aggregare più del lecito (XLI, 76-77)⁵⁶

d. Emergono le inarcature forti, nelle forme marcate di tmesi intersversale

«reginetta di villeggiature laiche servite dal- / l'Albergo Ferretti» (CL XLII, 190-191); «a irritare l'ala del Guf disperata- / mente, cocciuta- / mente impegnata. [...]» (CL XXXVI, 104-106); «accucciato sul vimine semi- / sfondato, i ricci che quasi gli coprono» (CL XLV, 30-31)

e. La lezione di Pascoli è ben visibile anche nel lavoro

⁵⁶ L'interpunzione interviene a regolare il respiro, in un tricolon pausato e dal piglio scattante («tronchi schietti, esili, dritti» CL XXI, 107), con climax ascendente («d'occhi morati e capelli neri, crespi, inviolati» CL XLI, 54) o discendente (dentro e fuori casa in ore, minuti, attimi» CL XX-XIX, 130), oppure fluido, in un'unica «colata» («nell'infanzia cacciatrici- ce pescatrice orditrice» CL, XXIII, 15; «è arrivato il momento dell'intensa ronzante seminale» CL, XLII, 62; con omoteleuto, «[mattino] annuvolato addensato ottenebrato» CL, XLIV, 157).

sul significante,⁵⁷ sulla «massa fonica» delle parole, che impreciosisce una lirica erroneamente intesa di sciatta facilità. Anche pochi versi riescono a illustrare il calibrato montaggio delle sillabe, ai fini di un'armonia imitativa e di compattezza eufonica. L'accurata scelta di gradazioni vocaliche e trame allitterative contraddistingue, per esempio, l'explicit di CL XXVII, fitto di liquide e sibilanti che generano quella «diffusione» o disseminazione sonora cara a Pascoli:⁵⁸

[...] Si Sentono
 appena i paSSi
 Su[l] Sotti[l]e STRAto TRAS[l]ucido, [l]e paRo[l]e
 d'una conveRSazione quieta
 che il TRAm TRAbA[l]ante
 in disceSa RA[l]entata da[l]e co[l]line RAdioSe in-
 teRRompe a[l]legRamente, cRude[l]mente.
 (CL, XXVII, 187-193)

[...] ma poi passarono allo STRino, quindi all'annata TRista e TRibolata(CC, Il ciocco, 11-12)

La prassi allitterativa spesso si concentra nella clausola versale, dando origine a versi pencolanti verso destra; talvolta si sviluppa nella duplicazione percussiva della sillaba e può essere rafforzata da un'altra parola in attacco di verso o a ridosso del binomio allitterante: [____xx]

«in un angolo presso il muro umido» (CL I, 128); «ascoltano come fosse una fola» (CL I, 140); «non turbano dall'alta trave vertigine» (CL II, 103); «a lavori finiti è concesso loro posare le mani sopra il ventre inviolato» (CL XLII, 145)⁵⁹

⁵⁷ Restano imprescindibili le approfondite disamine di G.L. Beccaria in *L'autonomia del significante*, cit. e *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 1989.

⁵⁸ Si osservi la valenza iconica dell'impasto lessicale in versi come «pauRosa peR ombRe impRovvise di Rami» (CL, VIII, 37), «il ruMoRe che Tu credevi un TroTTo» (CL, X, 45). L'esperato rintocco timbrico sembra raddensare in cose le parole, esaltandone la fisicità: la voce si fa res; la parola, atto perlocutivo.

⁵⁹ La coppia può occupare l'intero verso: «mentre l'ombra» (XII, 70), «le vedette di vendetta» (XVII, 268), «violette dell'inverno» (XVIII, 142), «i

Altri versi presentano un'orchestrazione fonica speculare: l'allacciamento sonoro interessa l'incipit, e può essere ribadito più avanti: [xx____]⁶⁰

«il crespo di un corpetto appena usato» (CL VI, 160); «figure informi cui tu darai forma» (XII, 155); «all'ebbrezza dei mezzogiorni frananti dall'azzurro» (CL XII, 193); «di un sole solitario, oliato e funebre» (CL XIX, 22); «infi^{me} del frumento, polvere di loglio fili di paglia» (CL XXI, 93); «in veste verde il mese che rinnova» (CL XXXVII, 163)⁶¹

Si ottiene invece un equilibrio fonico con l'intreccio alliterativo (o rimico) trimembre [x__x__x]⁶²

«disfatta, il fuoco nella stufa» (V, 65); «a tratti al brulichio d'un ricamo» (VII, 47); «vita di giovinetta vulnerata» (VIII, 43); «delle scale il cuore che le scoppia» (VIII, 92); «zitto dal suo lettino d'ottone» (IX, 24); «solo al vederti solo nel sole» (XIV, 129); «nella luce cerimoniale della cena» (XIX, 24); «ma non fetale non viscerale non claustrale» (XIX, 163); «nella piccola Parma. Passate» (XXII, 209) «a formiche elfi e fate» (XXVII, 45), «nel letto disertato dal marito» (XXXII, 148), «il successivo rasserenarsi della sera» (XL, 140); «sbiancata dal seme sterile» (XLV, 10)

maliziosi mezzadri» (XXIX, 63), «rassicuranti rumori» (XXXIII, 41), «rosa eroso» (XXXVIII, 75), «perdutamente profane» (XXXIX, 96), «Parma popolosa» (XL, 149), «materne maritali» (XLIII, 165). Si vedano anche: «le risorse del cortile. Inutile» (IX, 112), «[...] quelle rose vertiginose / dal soffitto ramato e incannucciato» (XII, 178-179); «[...] li attende e risplende» (XVI, 30), «alle lune stregate dell'estate» (IV, 24).

⁶⁰ Cfr. p.e. Pascoli, Poemi italiani, Rossini II, II.20-21 («[...] il frate / fruscio di frondi e sgrigliolo di brine»).

⁶¹ L'unione delle due configurazioni dà luogo alla forma, meno frequente delle altre, [xx__yy], indice della tendenza a bipartire il verso: «presto sparita agli occhi che si chiudono» (II, 104); «e fina da nutrire veglie e vespri» (VII, 38); «ma nette, monde, che non danno dolore» (XXII, 214); «per scrollate, spruzzi e, vedendoci - vergogna» (XXXVI, 85); «candido e sfioccante come nuvola estiva in un cielo celeste...» (XLII, 178) etc.

⁶² Cfr. p.e. Pascoli, PC, L'ultimo viaggio, V, 20 «i giunchi scabri per i bianchi nicchi».

Ma le ripercussioni armoniche possono coinvolgere anche un maggior numero di termini [x_x_x_x ...]

«la cui schiuma trabocca come chioma» (V, 64); «lunghe di luce, lampi d'un lontano» (X, 39); «commesso subdolo, dello scrivano cisposo» (XVIII, 106); «subito soffocato sole, sanguigno sui campanili» (XVIII, 213); «prima dell'abbrunarsi e raffreddarsi senza remissione dell'aria» (XIX, 18); «per sparatori e scommettitori senza rimorsi ai tiri» (XX, 57); «Ardenti soli bruniscono frumenti gravi di maturità» (XXI, 35); «come un'allegria minaccia il mezzogiorno imminente» (XXV, 102); «mattina tutti partiti presto» (XXVI, 27); «presto emerso dalla polvere e presto sparito» (XXXIX, 58); «averla scordata nell'allegria disperata» (XLIII, 60)

Molto efficace, infine, l'eplanadiplosi (o inclusione), per cui un nesso fonico incornicia il verso [x_____x]

«ai famigli ubriachi di fatica» (I, 264); pietà, da venti aridi, da polvere (II, 65); «alla sposa che dal rustico passa»

d'un vino rosa e brusco la vita (VIII, 132); mischiarsi il trotto smorente (X, 104); e che conoscono le sue reni precocemente corse (XIX, 124); «folto di gaggie in prima foliazione» (XIX, 148); «I vegetali se feriti versano» (XIX, 171); «timorosi, fissandola, d'impietrire» (XX, 162); «sbiadita da un matrimonio sbagliato» (XXIII, 61); «da cedere per pochi centesimi»⁶³

Da ultimo, un cenno al ritmo. Il gusto pascoliano⁶⁴ per voci proparossitone contigue è rintracciabile anche nei ver-

⁶³ In questa disposizione echeggiano anche (quasi) rime, che creano una modellazione circolare: «confuso dai rintocchi e semichiuso» (IV, 62); «la cui schiuma trabocca come chioma» (V, 64); «sacrificale. La famiglia sale» (V, 102); «pensare ad altro dunque spennare» (IX, 103); «si ferisce di continuo e guarisce» (XI, 3), «la maliziosa ciurma vogliosa (XXXV, 145); alate parole, accompagnate (XL, 171); piacentini ladri e assassini (XL, 167)

⁶⁴ Cfr. G.L. Beccaria, Quando prevale il significante e Compromessi tra significanti in *Id.*, *L'autonomia del significante*, cit., pp. 136-284, passim. L'assieparsi di voci sdrucciole rientra nella *koinè* pascoliano-dannunziana.

si di Bertolucci, dove una sdrucchiola (pre)clausolare si può propagginare a ritroso:

«i loro deboli cuori non possono reggere» (IV, 23); «nel mistero del verde, umido andito» (IX, 119); «più rapida nei giorni che s'accorciano» (XIII, 92); in abbondanza: l'ultima, tenera come una fioritura di meli» (XXIII, 186); trasmutano di continuo, intercambiabili» (XXIV, 11), fino al virtuosistico «Il gio-vane cuore unanime, nel crepuscolo, accelera già» (XXIV, 17) dalla pronuncia svelta.

Bertolucci e Pasolini

di Simone Giusti

L'incontro tra Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini avviene, stando a quanto racconta lo stesso Bertolucci, nella casa di via del Tritone, sollecitato dal comune amico Bassani. Scrive Attilio:

...un giorno Giorgio Bassani mi portò al quinto piano della casa di via del Tritone dove allora provvisoriamente abitava un giovane dai tratti somatici incisi, l'asciutto corpo di sportivo coperto da un maglione di lana ruvida, di tipo vagamente finlandese, con figure di cervi e di renne. Il giovane senza quasi parlare mi passò un ritaglio di giornale sul quale era stampata una recensione al mio libro, molto generosa. L'articolo era firmato Pier Paolo Pasolini, nome che alla presentazione di Bassani non avevo ben afferrato. Quando gli dissi che nel '42 avevo letto *Poesie a Casarsa*, comprate da un noto librario antiquario di Parma più esperto di Bodoni che di poesia giovane, parve meravigliarsi moltissimo, non dico compiacersi. Da allora fra noi nacque una grande amicizia fatta di poche parole (forse per colpa di entrambi, più capaci di dialoghi, anche approfonditi, ma a distanza, che di conversazioni fitte) e di grande – credo di poterlo dire – comprensione reciproca.¹

¹ Tratto da S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980.

La recensione su «Il Giornale» esce il 18 agosto 1951,² per cui l'incontro, che Bertolucci attribuisce alla «tarda primavera del '51», dovrebbe risalire alla fine dell'estate. Apprendiamo dalla corrispondenza conservata nel Fondo Pasolini all'Archivio «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze³ che l'inizio del rapporto tra i due risale al mese di marzo, quando ancora Bertolucci si trova ancora a Parma e scrive una lettera a Pasolini a proposito di un dattiloscritto che aveva ricevuto da Bassani. Bertolucci, redattore di «Paragone», avrebbe voluto, infatti, pubblicare alcuni testi dell'autore di *Poesie a Casarsa*, il quale, per il tramite di Bassani, aveva proposto *Romans*. Ma il testo, troppo lungo, è giudicato inadeguato a una pubblicazione in rivista, e ora Pasolini rivorrebbe indietro il dattiloscritto. Con la sua lettera Bertolucci chiede dunque a Pasolini di inviare «subito» delle poesie o un racconto breve per il successivo numero della rivista. Il testo si chiude con l'auspicio di conoscersi finalmente a Roma la settimana successiva⁴. Il 10 aprile Bertolucci, residente ormai in via del Tritone a Roma, scrive ancora a Pasolini per raccontare del suo trasferimento e per auspicare nuovamente un incontro: «Ora dunque ci si potrà vedere, scegliere insieme le poesie per Paragone, e vedere che altro potrebbe darci, racconti o saggi». Nella lettera da Casarola di Monchio, Parma 6 agosto 1951, Bertolucci comunica a Pasolini l'invio di un assegno da parte di «Paragone», evidentemente per la pubblicazione di *Il Ferrobedò*, il primo nucleo del romanzo *Ragazzi di vita*, nel giugno del 1951. Ancora si danno del lei. Bertolucci

² P. P. Pasolini, *La capanna indiana*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, t. I, pp. 382-85.

³ Il Fondo Pasolini dell'Archivio degli scrittori contemporanei «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze raccoglie 31 tra lettere e cartoline del periodo compreso tra il marzo del 1951 e il luglio del 1975. Grazie a Graziella Chiarocci e Lucilla Albano per aver concesso di visionare e riprodurre i documenti presenti nel Fondo.

⁴ Lettera da Baccanelli (Parma) del 14 marzo 1951, Archivio «A. Bonsanti», Fondo Pasolini, segnatura IT ACGV PPP. I. 114 1.

chiude la lettera così: «Credo che sarò a Roma a settembre, e ci vedremo». Non sappiamo se ancora si sono incontrati di persona, nella tarda primavera dell'anno. Di certo al rientro di Bertolucci a Roma il rapporto tra i due si stringe – forse è adesso che avviene l'incontro raccontato da Attilio – e assume i caratteri di una profonda e duratura amicizia.

Intanto, fin da subito il rapporto si rivela proficuo per entrambi, sia sul piano umano, sia su quello più propriamente professionale. Bertolucci, insieme al comune amico Giorgio Caproni, è uno dei frequentatori più assidui della casa romana dei Pasolini, contribuendo a smorzare la durezza della vita di Pier Paolo. Così racconta lo stesso Pasolini a Gianfranco Contini nel 1953:

Ora vivo a Roma con mia madre e mio padre (in parte guarito dal suo male, o, perlomeno trattato – come tratta una mina carica – secondo il suo male: adesso è quasi commovente come vive

di me); lavoro come un negro, facendo scuola a Ciampino (20000 mensili!) dalle sette del mattino alle tre del pomeriggio, e lavoro anche abbastanza alle mie cose, cioè soprattutto a un romanzo,

Il Ferrobedò: lasciato un po' in disparte, tradito, Penna, sono ora molto amico di Caproni e Bertolucci (li conosce di persona? sono quel che si dice due perle) e, benché con assai meno frequentazione, di Gadda [...].⁵

Bertolucci, redattore di «Paragone» e direttore della collana «La Fenice» di Guanda, offre a Pasolini il primo contratto editoriale per una *Antologia della poesia dialettale del Nove-*

⁵ Lettera da Roma, 21 gennaio 1953, in P.P. Pasolini, *Lettere. 1940-1954*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, pp. 534-35. Gadda fu presentato a Pasolini dallo stesso Bertolucci, che scrive appunto «Gli portai Carlo Emilio Gadda che non conosceva e adorava» (A. Bertolucci, *Primo e ultimo incontro con Pier Paolo*, in Id., *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 160-61, poi raccolto in Id., *Opere*, a c. di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1134-36, a p. 1135).

cento, uscita nel dicembre del 1952⁶. È il primo lavoro editoriale di Pasolini, riconosciuto da subito come fondamentale da Eugenio Montale. A questo contratto ne segue un altro, nel 1953, per un *Canzoniere italiano*, uscito nel 1955⁷.

Ancora a Bertolucci, inoltre, si deve il contratto stipulato tra l'autore Pasolini e l'editore Garzanti. Racconta Attilio che in occasione dell'uscita di un'anticipazione del romanzo *Ferrobèdò* (il futuro *Ragazzi di vita*) su «Paragone»⁸, di aver presentato l'amico Pier Paolo a Livio Garzanti, il quale propone a Pasolini di lasciare la scuola e di scrivere per la sua casa editrice:

[...] facevo pigramente il talent-scout per Livio Garzanti e combinai un incontro del giovane scrittore col giovane editore, Pier Paolo, ci chiamavamo già per nome, abitava vicino a me a Monteverde Vecchio, ora, in una casa abbastanza spaziosa e borghese: insegnava, potevano contare sul suo mensile oltre che sulla pensione del padre, in famiglia. Era appena stato pubblicato su «Paragone» il suo racconto *Ferrobèdò* e io lasciai una copia della rivista in albergo a Garzanti perché la leggesse. Garzanti, entusiasta, volle vedere Pasolini. Appena lo salutò, finse di snobbarlo; poi, all'improvviso, gli disse di smettere di insegnare, voleva il suo romanzo entro un anno, voleva tutti i suoi libri. Gli avrebbe dato intanto il doppio di quanto guadagnava alla "media" di Centocelle, che egli raggiungeva con chissà quali mezzi alzandosi prestissimo. Così Pier Paolo poté scrivere con un certo agio *Ragazzi di vita*.⁹

⁶ *Poesia dialettale del Novecento*, a c. di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, Introduzione di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952.

⁷ *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, a c. di P.P. Pasolini, Parma, Guanda, 1955.

⁸ Pasolini aveva anticipato in rivista i brani *Il Ferrobèdò*, «Paragone», 18, giugno 1951 (l'inizio del romanzo) e *Regazzi de vita*, «Paragone», 46, ottobre 1953 (destinato a diventare il quarto capitolo del romanzo).

⁹ Bertolucci, *Primo e ultimo incontro* cit., p. 1135. Il fascicolo con *Regazzi di vita* esce nel mese di ottobre del 1953 e l'incontro, stando a una ricostruzione dello stesso Pasolini in una lettera a Livio Garzanti del 7 aprile 1955 (*Lettere. 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988, p. 52), avviene

Pasolini nell'aprile del 1954 si trasferisce a Monteverde Vecchio, in via Fonteiana 86¹⁰, vicino alla casa dei Bertolucci e di Giorgio Caproni. Al momento in cui, il 6 novembre, scrive la sua prima lettera a Livio Garzanti, sembra che l'incontro di cui racconta Bertolucci sia già avvenuto:

Gentile Dottore,

Bertolucci mi dice che Lei aspetta che mi faccia vivo. Ma come? Mi sento un po' imbarazzato, per tante ragioni. Le avevo promesso un racconto lungo *Le zoccolette del Mandrione*, e, forse, nel caso che fossi riuscito a vincere i miei antiquati e ingenui scrupoli, *Il ferrobèdò*. Ma, a parte gli scrupoli, non ho il tempo che si dice materiale per lavorare.¹¹

Pasolini, dopo aver insistito sulle difficoltà economiche, si decide a inviare insieme alla lettera il testo di *Regazzi di vita*, il futuro capitolo quarto del romanzo, uscito su «Paragone» nell'ottobre del 1953. Da questo momento la corrispondenza tra Pasolini e l'editore si infittisce. Garzanti riesce a mettere sotto contratto l'autore di *Ragazzi di vita*, che ottiene un anticipo di diritti d'autore sotto forma di stipendio mensile a partire. Il romanzo, consegnato il 13 aprile e uscito all'inizio di giugno 1955, ha un immediato successo di critica e di vendite, precedente di alcuni mesi il processo intentato contro l'autore e l'editore per oscenità¹².

all'inizio del mese di dicembre dello stesso anno. Secondo la ricostruzione di Nico Naldini, l'incontro con Garzanti risale invece al mese di aprile e Bertolucci avrebbe mostrato a Garzanti il fascicolo di «Paragone» del 1951 (*Cronologia*, in Pasolini, *Lettere. 1940-1954 cit.*, p. cxxvi).

¹⁰ Per la data e il luogo del trasferimento si può far riferimento alle lettere di Pasolini di quel periodo (cfr. la lettera a Francesco Leonetti del 16 aprile 1954, con la quale comunica il nuovo indirizzo romano, in *Lettere 1940-1954 cit.*, p. 652; lettera a Franco Farolfi del 26 aprile dello stesso anno: «Come vedi ho cambiato casa, in un posto delizioso e dignitoso», *Lettere 1940-1954 cit.*, p. 658).

¹¹ Pasolini, *Lettere. 1940-1954 cit.*, p. 700.

¹² Per il rapporto di Pasolini con Garzanti cfr. i due volumi *Lettere. 1940-1954 cit.* e *Lettere 1955-1975 cit.*

È in quest'occasione che il rapporto tra Bertolucci e Pasolini conosce un vero e proprio salto di qualità. Attilio, infatti, probabilmente avvisato da Garzanti, si fa carico di dare la notizia del processo a Pier Paolo durante un incontro a Monteverde Vecchio che è immortalato da Pasolini nella poesia *Recit*, scritta nel gennaio del 1956, poi pubblicata nelle *Ceneri di Gramsci*¹³:

Mi aspettava nel sole della vuota piazzetta
l'amico, come incerto... Ah che cieca fretta

nei miei passi, che cieca la mia corsa leggera.
Il lume del mattino fu lume della sera:

subito me ne avvidi. Era troppo vivo
il marron dei suoi occhi, falsamente giulivo...

Mi disse ansioso e mite la notizia.
Ma fu più umana, Attilio, l'umana ingiustizia

se prima di ferirmi è passata per te...¹⁴

In questo stesso periodo, sul numero del mese di dicembre di «Paragone», Pasolini pubblica un fondamentale saggio dedicato alla poesia di Bertolucci¹⁵. Lo studio, scritto in occasione dell'uscita della seconda edizione accresciuta di *La capanna indiana*, può essere considerato il caposaldo della critica bertolucciana, poiché ha messo a disposizione dei professionisti della letteratura e dei lettori italiani i concetti

¹³ Lettera di Pasolini a Livio Garzanti del 12 gennaio 1956 (*Lettere 1955-1975* cit., p. 149).

¹⁴ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957. Per le poesie di Pasolini si cita sempre dall'edizione *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani)*, «Paragone», 72, dicembre 1955, poi ripreso in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, col titolo *Bertolucci*; ora in Id., *Saggi* cit., t. I, pp. 1149-57.

chiave utilizzati per parlare di questa poesia e per collocarla nella storia della letteratura del Novecento: l'inattualità di Bertolucci rispetto all'ermetismo dominante negli anni della formazione, l'ideologia conservatrice e illuminata, l'appartenenza alla linea antinovecentesca della poesia italiana.

Annunciata da Attilio a Pier Paolo nel 1958, su «Officina» del marzo 1959, la poesia *Piccola ode a Roma* è il primo testo di Bertolucci dedicato a Pasolini¹⁶. Si tratta di una vera e propria ode rivolta a Roma: tre strofe di dieci versi lunghi non rimati, più un verso di chiusura. Le prime due strofe mettono in scena il risveglio della città, durante una mattina di novembre: «Ti ho veduta una mattina di novembre, città / svegliarti, apprestarti un altro giorno a vivere, / [...]»; con la terza strofa la descrizione pittorica lascia spazio a una lunga riflessione sui poeti «esuli' dall'Italia settentrionale (la Mantova di Virgilio e la Verona di Catullo) a Roma:

lo penso a coloro che vissero in questa plaga meridionale
scaldando ai tuoi inverni le ossa legate dai geli
senza fine in infanzie intirizzite e vivaci,
a Virgilio, a Catullo che allevò un clima già mite
ma educò una razza meno arrendevole della tua
e perciò soffrì, soffrì, la vita passò presto per lui,
passa presto per me ormai e non mi duole come quando
le gaggie morivano a poco a poco per rifiorire
il nuovo anno, perché qui un anno è come un altro,
una stagione uguale all'altra, una persona all'altra uguale,

l'amore una ricchezza che offende, un privilegio indifendibile.

¹⁶Cfr. una cartolina di Bertolucci a Pasolini da Parma (s.d., con timbro Bologna-Teatro Comunale Stagione Lirica 6 novembre-26 dicembre 1958), Fondo Pasolini, IT ACGV PPP. I. 114.22: «Caro Pierpaolo, | ho scritto, per te, una piccola ode a Roma». La poesia esce su «Officina», 1, marzo 1959, pp. 27-27; poi è raccolta in *Viaggio d'inverno*, Garzanti, Milano, 1971.

Con questa poesia si apre una nuova prospettiva nel dialogo tra Bertolucci e Pasolini, che d'ora in avanti non può prescindere dal tema del distacco dal nord, ma anche della fine del mondo contadino – friulano o appenninico, non fa differenza – e del sud come prospettiva, destino.

A seguire, Pasolini scrive l'epigramma

A Bertolucci, uno dei *Nuovi epigrammi* (datati 1958-59) del libro *La religione del mio tempo* (1961):

Sopravvivenza: anch'essa. Essa, la vecchia campagna,
ritrovata, quassù, dove, per noi, è più eterna.
Sono gli ultimi giorni, o, è uguale, gli ultimi anni,
dei campi arati con le file dei tronchi sui fossi,
del fango bianco intorno ai gelsi appena potati,
degli argini ancora verdi sulle rogge asciutte.
Anche qui: dove il pagano fu cristiano, e con lui
la sua terra, il suo campo coltivato.
Un nuovo tempo ridurrà a non essere tutto questo:
e perciò possiamo piangerlo: con i suoi bui
anni barbarici, i suoi romanici aprili.
Chi non la conoscerà, questa superstite terra,
come ci potrà capire? Dire chi siamo stati?
Ma siamo noi che dobbiamo capire lui,
perché lui nasca, sia pure perso a questi chiari giorni,
a queste stupende stasi dell'inverno,
nel Sud dolce e tempestoso, nel Nord coperto d'ombra...

Nel giugno del 1959 Pasolini trasloca nel palazzo dei Bertolucci in via Giacinto Carini 45, dove rimane fino al marzo del 1963. Gli anni difficili e avventurosi della fuga a Roma e della scoperta delle borgate sono ormai lontani: Pasolini è uno scrittore riconosciuto dagli intellettuali italiani e dal pubblico dei lettori, in grado di condurre una vita da borghese grazie ai proventi della sua arte di scrittore.

Questi quattro anni che trascorre a fianco della famiglia Bertolucci, soprattutto, si rivelano fondamentali per la formazione e l'affermazione del futuro regista Bernardo, che



nel 1955 ha quattordici anni e manifesta un precoce talento poetico.

Così racconta lo stesso Bernardo Bertolucci:

Tutto era cominciato poco dopo l'arrivo a Roma della mia famiglia, nei primi anni Cinquanta. Una domenica sul finire della primavera, dopo pranzo, vado ad aprire la porta della nostra porta di casa di via Carini 45. C'è un giovane con gli occhiali neri, il ciuffo un po' malandro, il vestito scuro della festa, camicia bianca, cravatta. Con tono fermo e dolce mi dice che ha un appuntamento con mio padre. Qualcosa di soave nella sua voce, e soprattutto quello che mi sembra un travestimento fin troppo domenicale, mi mettono in stato di allarme. Mio padre sta riposando, chi è lei, mi chiamo Pasolini, vado a vedere. Richiudo, lasciandolo fuori sul pianerottolo. Mio padre si sta alzando, gli racconto tutto, lui dice di chiamarsi Pasolini ma secondo me è un ladro, l'ho chiuso fuori. Come ride mio padre! Pasolini è un bravissimo poeta, corri ad aprire al porta. Mostruosamente intimidito e con le guance infuocate lo feci entrare. Lui mi guardò con una tenerezza che nessuno avrebbe potuto mai raccontare. Lui sapeva, io no, che «non c'è disegno del carnefice che non sia suggerito dallo sguardo della vittima», come scrisse molti anni dopo. Quella notte sognai che dentro il giovane poeta

si celava in realtà il cow-boy in nero del *Cavaliere della valle solitaria*: nel sogno Pasolini e Jack Palance si fondevano in un unico teschio lucente. Sarebbero passati molti anni prima che io capissi che in quel momento, su quelle scale, avevo evocato e materializzato l'essenza del mito, per affidargli l'essenza della mia anima e del mio cuore, ciecamente, come può permettersi solo un quattordicenne.¹⁷

Pasolini è anch'egli colpito dalla personalità dell'adolescente Bernardo, futuro destinatario e protagonista di una delle poesie della sua seconda raccolta poetica in lingua italiana: *La religione dei mio tempo. A un ragazzo*, uscita per la prima volta nel 1958 su «Botteghe oscure», è una lettera in distici rimati, lo stesso metro usato per *Recit*. Nella poesia, che sembra ambientata nel salotto di casa Bertolucci durante un incontro tra amici, è presente ancora una volta Attilio:

Col sorriso confuso di chi la timidezza
e l'acerbità sopporta con allegrezza,

vieni tra gli amici adulti e fieramente
umile, ardentemente muto, siedì attento

alle nostre ironie, alle nostre passioni.
Ad imitarci, e a esserci lontano, ti disponi,

vergognandoti quasi del tuo cuore festoso...
Ti piace, questo mondo! Non forse perché è nuovo,

ma perché esiste: per te, perché tu sia
nuovo testimone, dolce-contento al quia...

Rimani tra noi, discreto per pochi minuti
e, benché timido, parli, con i modi già acuti

dell'ilare, paterna e precoce saggezza.

[...]

¹⁷ B. Bertolucci, *Il cavaliere della valle solitaria*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, t. I, pp. XIII-XIV.

Ed è ancora Bernardo a fornirci un quadro esaustivo di quell'ambiente stimolante e fecondo:

Nel '59 la famiglia Pasolini (Pier Paolo, Susanna e Graziella Chiaricossi) si trasferisce in via Carini 45. Noi abitiamo al quinto piano, loro al primo. Ricominciai a scrivere poesie per poter bussare alla porta di Pier Paolo e farglielo leggere. Appena ne avevo scritta una scendevo le scale a grandi balzi con il foglio in mano. Lui era rapidissimo nella lettura e nel giudizio. Il tutto non durava più di cinque minuti. Quegli incontri cominciai a chiamarli dentro di me momenti privilegiati. Ne uscì un mucchietto di poesie che Pier Paolo, tre anni dopo, mi incoraggiò a pubblicare. Chissà cosa pensò mio padre, degradato senza spiegazione a lettore numero due.

Arriva la primavera del '61 e Pasolini, incontrato sul portone, mi annuncia che dirigerà un film. Mi dici sempre che ti piace tanto il cinema, sarai il mio aiuto regista. Non ne sono capace, non ho mai fatto l'aiuto. Neanch'io ho mai fatto un film, tagliò corto.¹⁸

Accattone, il primo film di Pasolini, esce nelle sale nel 1961. Bernardo, che aveva già girato due cortometraggi (*La teleferica* nel 1956 e *La morte del maiale* nel 1957), nel 1962 si dedica al suo primo lungometraggio, *La commare secca*, soggetto di Pasolini, sceneggiatura dello stesso Bernardo Bertolucci e di Sergio Citti. Nello stesso anno pubblica per Longanesi il suo primo e unico libro di poesie, *In cerca del mistero*, recensito da Pasolini su «Terzo Programma» del gennaio-marzo 1962. Anche in quest'occasione egli non manca di associare il figlio al padre Attilio, finendo per lasciarci un ritratto di entrambi:

Certo è un caso straordinario quello di Bernardo: la sua straordinaria fedeltà al padre – lo stesso distacco, quasi fatale, nella sua dolcezza nell'adoperare parole e versi, come per

¹⁸ B. Bertolucci, *Il cavaliere della valle solitaria* cit., pp. xiv-xv.

un gioco di eleganza suprema e insieme decisiva per poter vivere. E, concomitante a questa straordinaria fedeltà, atavica e sociale, la sua polemica col padre.

È in questo periodo, inoltre, che Pasolini ha occasione di visitare il paese d'origine dei Bertolucci, Casarola, sull'Appennino di Parma, come attesta la prima parte della poesia *La Guinea*, scritta nel febbraio del 1962 e pubblicata, prima in forma orale e poi su rivista, rispettivamente nei mesi di maggio e giugno dello stesso anno¹⁹: «Camminando per questa poverissima via / di Casarola [...]». La poesia sembra riprendere il discorso avviato con l'epigramma *A Bertolucci* per ampliarlo a un contesto globale. Ancora una volta Pasolini sembra proseguire il discorso critico avviato con il saggio del 1955, attribuendo a Bertolucci il ruolo di interlocutore privilegiato per questo suo ragionamento e racconto sulla negritudine e sulla fine del mondo contadino:

A volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la poesia)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un pianto interno, una nostalgia
gonfia di asciutte, pure lacrime.
Camminando per questa poverissima via

di Casarola, destinata al buio, agli acri
crepuscoli dei cristiani invernali,
ecco farsi, in quel pianto, sacri

i più comuni, i più inermi

¹⁹ P.P. Pasolini, *La Guinea detta dall'autore*, in *La loro voce e la loro opera*, a c. di S. Bardotti e P. Bernobini, Roma, Edizioni letterarie RCA, 1962; Id., *La Guinea*, «Palatina», gennaio-giugno 1962. Per la datazione e per altre informazioni sulle diverse stesure del testo si rinvia a G. Tellini, *La «Guinea» di Pasolini*, «Nuovi Argomenti», n.s., 59-60, luglio-dicembre 1978, pp. 7-38. La poesia è poi inserita nel volume *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

aspetti della vita: quattro case
di pietra di montagna, con gli interni

neri di sterile miseria – una frase
sola sospesa nella triste aria,
secco odore di stalla, sulla base

del gelo mai estinto – e, onoraria,
timida, l'estate: l'estate, con i corpi
sublimi dei castagni, qui fitti, là rari,

disposti sulle chine – come storpi
o giganti – dalla sola Bellezza.
Ah bosco, deterso dentro, sotto i forti

profili del fogliame, che si spezzano,
riprendono il motivo d'una pittura rustica
ma raffinata – il Garutti? il Collezza?

Non Correggio, forse: ma di certo il gusto
del dolce e grande manierismo
che tocca col suo capriccio dolcemente robusto

le radici della vita vivente: ed è realismo...
Sotto i caldi castagni, poi, nel vuoto
che vi si scava in mezzo, come un crisma,

odora una pioggia cotta dal sole, poco:
un ricordo della disorientata infanzia.
E, lì in fondo, il muricciolo remoto

del cimitero. So che per te speranza
è non volerne, speranza: avere solo
questa cuccia per le mille sere che avanzano

allontanando *quella*
sera, che a loro,
per fortuna, così dolcemente somiglia.
Una cuccia nel tuo Appennino d'oro.

Poi, all'improvviso, al verso 40, all'universo di Casarola viene accostato quello della Guinea, la nazione africana che Pasolini visita per la prima volta nel gennaio 1963 e che in questo testo del febbraio 1962 – al ritorno dal suo secondo viaggio africano – è usata come metonimia dell'Africa intera e del cosiddetto Terzo Mondo, un concetto nuovo che si afferma in seguito alla conferenza afroasiatica di Bandung (18-24 aprile 1955), come si evince dal saggio

La Resistenza negra del 1961:

[...] il concetto «Africa» è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale. E forse si può definirlo meglio, questo concetto, se si identifica l'Africa con l'intero mondo di Bandung, l'Afroasia, che, diciamo così chiaramente, comincia alla periferia di Roma, comprende il nostro meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente. Non dimentichiamoci che a Torino ci sono delle scritte sui muri che dicono «Via i Terroni = Arabi»... In tal senso il concetto «Africa» comprende il mondo del sottoproletariato «consumatore» rispetto al capitalismo produttore: il mondo del sottogoverno, della sotto-cultura, della civiltà pre-industriale sfruttata dalla civiltà industriale.²⁰

La scelta della Guinea, lo stato dell'Africa occidentale che nel 1958 aveva ottenuto l'indipendenza dalla Francia, potrebbe essere dettata da un articolo utilizzato da Pasolini per la stesura del soggetto di *Il padre selvaggio*, un film che egli avrebbe dovuto realizzare nel 1962. L'articolo di Yves Benoit

²⁰ *La Resistenza negra*, introduzione a *Letteratura negra. La poesia*, a cura di M. De Andrade, Roma, Editori Riuniti, 1961 (ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, pp. 2344-55, qui a p. 2353-54). Tra l'estate del 1961 e l'autunno del 1962, Pasolini lavora anche alla poesia *L'uomo di Bandung* (*Tutte le poesie* cit., t. I, pp. 1305-13) e alla sceneggiatura del film *Il padre selvaggio*.

Tre anni di insegnamento a Conarky, conservato tra le carte del *Padre Selvaggio*, è la «testimonianza di un insegnante francese in Guinea, che racconta i suoi sforzi per opporsi a una pedagogia “coloniale” e per rendere consapevoli i ragazzi della loro propria cultura, soprattutto attraverso i poeti neri contemporanei»²¹.

La Guinea... polvere pugliese o poltiglia
padana, riconoscibile a una fantasia
così attaccata alla terra, alla famiglia,
com'è la tua, e com'è anche la mia.

Dall'astratta Guinea, subitaneamente, il testo trascorre più concreto Kenya, conosciuto direttamente dall'autore durante il suo primo viaggio in Africa, nel febbraio 1961²². Seguendo il modello di *L'odore dell'India*, il libro di viaggio pubblicato da Pasolini nel 1962, la poesia a questo punto si sofferma sui particolari del paesaggio²³: «li ho visti, nel Kenia, quei colori / senza mezza tinta, senza ironia, // viola, verdi, verdazzurri, azzurri, ori [...]». E poi, alla fine del racconto, al verso 113, di nuovo un cambio improvviso di tono e di tema: la voce narrante si rivolge a quell'Attilio che nel poemetto *Récit* era stato messaggero della notizia della denuncia contro *Ragazzi di vita*, stavolta coinvolto in un ragionamento complesso, che assume presto i toni dell'invettiva:

Ah, non potrò più resistere ai ricatti

²¹ Nota dei curatori in Pasolini, *Per il cinema* cit., t. II, p. 3053.

²² «In “La Guinea” i luoghi umili di Casarola, percorsi con l'amico Attilio Bertolucci, si trasfigurano improvvisamente in un'esplosione di colori esotici, in un'altra bellezza che sembra rappresentare una via di fuga. Di fronte alla degradazione prodotta dal “patto industriale” Pasolini cerca nel Terzo mondo nuove immagini di poesia: la sua “ansia romantica” s'ingrandisce a dismisura, “occupa continenti, isole immani”» M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 46.

²³ Cfr. Tellini, *La «Guinea»* cit., p. 30.

dell'operazione che non ha uguale,
credo, a fare dei miei pensieri, dei miei atti,

altro da ciò che sono: a trasformare
alle radici la mia persona:
è, caro Attilio, il patto industriale.

Nulla gli può resistere: non vedi come suona
debole la difesa degli amici laici
e comunisti contro la più vile cronaca?

L'intelligenza non avrà mai peso, mai,
nel giudizio di questa pubblica opinione.
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da una dei milioni d'anime della nostra nazione,
un giudizio netto, interamente indignato:
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo, ormai dissociato
da secoli, la cui soave saggezza
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Al «patto industriale», che è all'origine del processo di omologazione culturale e della mutazione antropologica in corso dalla fine degli anni Cinquanta in Italia e nel cosiddetto mondo sviluppato, non può resistere l'individuo che vi si opponga con il suo corpo («Mostrare la mia faccia, la mia magrezza – / alzare la mia sola, puerile voce – / non ha più senso [...]»). Eppure, per quanto privo d'una speranza di salvezza e consapevole di quanto sia inutile «cercare / un mondo che fu nostro nella classica // forza dell'elegia» (vv. 153-155), il poeta che racconta si lascia pervadere da un'«ansia romantica» che si presenta come irrefrenabile e si estende su tutto il mondo pre-industriale, trascorrendo dalla Grecia, da Roma e dai «piccoli centri immortali» a Mogadiscio, a Nairobi e a tutte le «Guinee», fino a tornare, dopo un viaggio che rinvia a quello del *Bateau ivre* dell'«africano»

Arthur Rimbaud, nelle ultime nove terzine, nell'Italia delle *origini*, agli albori della lingua italiana, sull'Appennino, a Casarola, accanto a Attilio Bertolucci:

E... alba pratalia, alba pratalia,
alba pratalia... I prati bianchi!
Così mi risveglio, il mattino, in Italia,

con questa idea dei millenni stanchi
bollata nel cervello: i bianchi prati
del Comune... della Diocesi... dei Banchi

toscani o cisalpini... quelli rievocati
nel latino del duro, dolce Salimbene...
Il mondo che sta in un testo, gli Stati

racchiusi in un muro di cinta – le vene
dei fiumi che sono poco più che rogge,
specchianti tra gaggie supreme

– i ruderi, consumati da rustiche piogge
e liturgici soli, alla cui luce
l'Europa è così piccola, non poggia

che sulla ragione dell'uomo, e conduce
una vita fatta per sé, per l'abitudine,
per le sue classicità sparute.

Non si sfugge, lo so. La Negritudine
è in questi prati bianchi, tra i covoni
dei mezzadri, nella solitudine

delle piazzette, nel patrimonio
dei grandi stili – della nostra storia.
La Negritudine, dico, che sarà ragione.

Ma qui a Casarola splende un sole
che morendo ritira la sua luce,
certa allusione ad un finito amore.

Nel 1963 Pasolini lascia Monteverde, ma non per questo dismette il suo rapporto con i Bertolucci, come confermano tra l'altro le affettuose cartoline inviategli da Attilio, Ninetta e Giuseppe durante ogni estate. In una lettera del 1971 Bertolucci scrive: «Ti sono molto vicino, lo sono come quel giorno che Monteverde vecchia era così bella nel sole....»²⁴. E poi, in una cartolina del 1973: «ti leggo sempre: sei l'unico critico italiano»²⁵.

L'ultimo incontro con Attilio e Ninetta risale all'ottobre del 1975, nella torre di Chia, il rifugio di campagna di Pasolini. È l'ultima testimonianza di una relazione intima, familiare, interrotta solo dalla morte di uno dei due interlocutori:

[...] mia moglie ed io abbiamo passato tutta una quieta giornata di sole a Chia, ospiti di Pier Paolo. A vedersi era cambiato poco, da quando lo avevo conosciuto; ma sembrava accettare quella maturità che anni prima gli faceva orrore, anche come parola. Andò in cantina, volle che bevessimo il «suo» Merlot, cominciava a gustare il vino, forse a sostituirlo giudiziosamente all'optalidon. Fra le tre e le quattro si assentò, scusandosi: poiché era il più eminente cittadino di Chia, doveva consegnare un premio a chi piantava alberi per nascondere le villette nuove, stridenti con il sublime paesaggio etrusco.

Perché qualche giorno dopo andò incontro alla morte? Era finta la sua accettazione della maturità, o l'aveva all'ultimo ripudiata?²⁶

Al sopravvissuto Bertolucci spetta il compito di riprendere il filo del discorso in due poesie scritte dopo la morte di Pasolini: *Due frammenti della vita di Pier Paolo Pasolini e*

²⁴ Lettera di Bertolucci a Pasolini del 28 giugno del 1971, Fondo Pasolini, IT ACGV PPP. I. 114 30.

²⁵ Cartolina postale di Bertolucci a Pasolini con timbro 15 luglio 1973, Fondo Pasolini, IT ACGV PPP. I. 114 31.

²⁶ Bertolucci, *Primo e ultimo incontro* cit., p. 1135-36.

*Ancora a Pier Paolo Pasolini*²⁷.

Il primo testo, articolato in tre parti, prima mette in scena il periodo friulano di Pasolini (gli anni Quaranta), per poi disegnare a rapidi tratti il periodo romano da *Ragazzi di vita* a *Accattone* (gli anni Cinquanta), e chiudersi con un congedo alla maniera dei trovatori, un commiato dall'amico scomparso.

Non so se le genziane viola sino al blu di Proserpina
fioriscono a Casarsa
ma certo di primo autunno sui monti
che ferisce e ventila il Tagliamento bambino.
Non un brindisi funebre
un mazzo di genziane miste a felci
vogliono le tue ossa – non le tue ceneri –
che ancora inquietano e consolano
noi in attesa
di ricordarti di dimenticarti.

Ancora a Pier Paolo Pasolini fornisce un riepilogo succinto di questo rapporto poetico a partire dalla prima poesia dedicata a Pasolini, *Piccola ode a Roma*, da cui vengono citati tre versi nella prima lassa. La seconda lassa si riferisce invece alla poesia *A Pasolini (in risposta)*, anch'essa ampiamente citata, mentre la terza rinvia a *Due frammenti della vita di Pier Paolo Pasolini*. È a questo punto che la poesia acquista un senso, grazie all'inserimento di un elemento nuovo: dal Friuli, la terra attraversata dal Tagliamento, dove si trova la tomba di Pasolini, si trascorre, di là dal confine, nell'attuale Bosnia ed Erzegovina, alle città di Srebrenica e di Tuzla, due città simbolo della guerra serbo-croata, qui nominate

²⁷ La prima poesia è uscita prima in Pier Paolo Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1982, col titolo *Due frammenti biografici e un envoy*, poi in A. Bertolucci, *Verso le fonti del Cinghio*, 1993; la seconda in Id., *La lucertola di Casarola*, Milano, Garzanti, 1997. Le poesie sono citate sempre da Bertolucci, *Opere cit.*

probabilmente per i massacri di civili dell'estate del 1995, a cui è accostato l'omicidio di Guido Pasolini, partigiano della Brigata Osoppo ucciso durante il cosiddetto eccidio di Porz^os da altri partigiani appartenenti ai GAP. Chiudono la poesia due versi che rispondono ancora una volta all'incipit dell'epigramma *A Bertolucci*: «Sopravvivenza / anche la violenza».

Bertolucci e Montale

di Isa Guastalla

Si deve cominciare dalla recensione che Montale scrisse per *Fuochi in Novembre* (1934), apparsa sulla rivista *Pan*¹, in cui definisce Bertolucci “un poeta *fantaisiste* nel senso umoresco ed epigrammatico”, e cita *Pagina di diario (A Bologna, alla Fontanina...)*, rintracciando echi crepuscolari nell’intrecciarsi di “sogno e ironia: il contrasto tipicamente crepuscolare”. Acutamente Montale individua in Bertolucci un rifarsi “un po’ addietro per poter spiccare un salto in avanti”. Un “esile libretto”, certamente, quei *Fuochi in novembre*, che rivela però “vena, fantasia e respiro”. Montale individua “poesie intenzionalmente vuote”, come *I venditori di flauti*, che “non sono le sue migliori”, ma ne coglie altre in cui “questo giovanissimo ha i suoi colpi d’ala”, come *La notte d’ottobre*, *Amore a me...*, *Amore*, ma soprattutto *Insonnia*. E trova altrove una tendenza all’elegia, echi della poesia di Verlaine, “timidi assaggi nel campo della poesia pura”, per concludere che Bertolucci ha una “voce piccola, di tenor comico, ma di bel suono”. A conferma del giudizio positivo di Montale su Bertolucci (non si dimentichi l’eccellente intuito di Montale che, sul numero di novembre-dicembre 1925 della rivista *L’esame*, pubblicò il suo *Omaggio a Italo Svevo*, rompendo il silenzio

¹ “Pan”, a.II, n.9, Firenze, 1° settembre 1934, pp.135-37, ora in E. MONTALE, “Sulla poesia”, Mondadori, Milano, 1976, pp.241-44.

che avvolgeva l'opera dello scrittore triestino), si può ricordare la lettera (presente nell'archivio privato di Bertolucci), citata da Gabriella Palli Baroni², in cui il poeta degli *Ossi di seppia* scrive: "La ringrazio molto delle sue poesie. Mi piacciono assai e mi pare rivelino un poeta. Ora occorrerà che lei non abbia fretta e lavori per dare una terza dimensione alle sue liriche ma arriverà anche questo, ne sono certo. Quello ch'ella fa alla sua età è sorprendente".

Bertolucci a sua volta è un lettore precoce e appassionato degli "Ossi di seppia": "A questo punto mi chiedo: mi appropriai del poeta, a quella prima, appassionata lettura adolescenziale, facendone più mio il miele che l'assenzio? Un miele che naturalmente presupponeva l'assenzio".³ L'allusione è alla poesia degli *Ossi* "Mia vita, a te non chiedo lineamenti/fissi, volti plausibili o possessi./ Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso/ sapore han miele e assenzio."

Una prima affinità fra i due poeti è rappresentata dalla comune apertura europea, rivolta prima verso la Francia, principalmente attraverso la serie di monografie delle Edizioni Seghers di poeti francesi del XX secolo (Verlaine, Laforgue), poi verso i poeti anglosassoni (in Bertolucci le scelte sono indirizzate anche dalla moglie Ninetta), Shakespeare, Keats, Browning, Eliot. Entrambi si esercitano nelle traduzioni, col proposito, comune a molti autori italiani (v. l'impegno di Elio Vittorini con l'antologia di narratori *Americana* del 1942) di far conoscere ai lettori italiani gli autori stranieri contemporanei, in un momento in cui la politica culturale del regime mostrava forte diffidenza verso la cultura straniera, principalmente quella anglosassone. Bertolucci ammira, in particolare, la traduzione di Montale del *Canto di Simeone* (*A song for Simeon*) di Eliot. Paolo Lagazzi, l'acuto e fedele critico della

² A. Bertolucci-G. Palli Baroni, *Fuochi in novembre*, San Marco dei Giustiniani, 2004, p.21.

³ A. Bertolucci in *Antologia Viessesux*, 28-29 marzo 1996, p.21.

poesia bertolucciana, sottolinea “il valore-chiave che il tradurre ha quasi sempre per lui come ricerca di conferme (o come banco di confronti o di prove) per qualche aspetto della propria poetica. Da osservare, anzitutto, la sua predilezione per i poeti perlopiù inglesi... traducendo i quali davvero Bertolucci finisce per scrivere poesia *propria*”.⁴

Un elemento in comune fra Montale e Bertolucci è l'uso del 'correlativo oggettivo', di derivazione eliotiana, presente e ben marcato in Montale, più moderato in Bertolucci. Si veda, di Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato*:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

(*Ossi di seppia*)

dove ai tre correlativi oggettivi della prima quartina corrispondono i tre presenti nella seconda quartina.

E in Bertolucci:

AT HOME

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

⁴ A. Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni*, a cura di P. Lagazzi, BUR, Milano, 1991, p.333.

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

(Lettera da casa)

dove lo spaniel e il cappello di paglia si correlano alla
figura della donna.

In Montale la presenza degli animali assume la valenza di
correlativo, come nel *Mottetto VI*:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).

(Le occasioni)

e anche in:

PICCOLO TESTAMENTO

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca

(vv.1-3 La Bufera).

Così nel Bertolucci della *Camera da letto*

LA FUGA AL MONTE NAVERT (XLIII)

... sul *double-face* della madre che l'accoglie
senza abbracciarlo, sul grigio verde
e rosso scozzesi, improvvisa si fa avanti
più argentea dell'astro
che splende fuori sulle capanne
solitarie dei non pastori più, ma piccoli
allevatori di vacche, una lumaca
ben nutrita, lenta, non suscitante ribrezzo.

.....
Un altro che non dorme, all'imbocco
bagnatissimo di guazza, è Flush,
autoelettosì custode della famiglia

(vv.115-122; 128-130).

La presenza degli animali è il correlativo, il segno di un
'quieto e naturale andare' verso la salvezza, e della serena
unità della famiglia.

Affinità esistono fra Montale e Bertolucci anche sul piano
del metro: in Montale e nelle prime raccolte di Bertolucci per-
siste una regolarità di stampo tradizionale, sotto un apparente
sovvertimento metrico, riferibile alle esperienze dei poeti del
primo Novecento (Ungaretti, i Futuristi).

Si veda in Montale:

Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare

lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.
(*Ossi di seppia*)

Un andamento a quartine di novenari e endecasillabi, spezzato dall'ultima strofa a cinque versi, con rime ora bacciate, ora alternate (ma nell'ultima le rime alternate sono interrotte da una 'quasi rima', a indicare una non totale sottomissione alla metrica 'classica').

Si veda ora *Vento* di Bertolucci:

Come un lupo è il vento
che cala dai monti al piano,
corica nei campi il grano
ovunque passa è sgomento.

Fischia nei mattini chiari
illuminando case e orizzonti,
sconvolge l'acqua nelle fonti
caccia gli uomini ai ripari.

Poi, stanco s'addormenta e uno stupore
prende le cose, come dopo l'amore.
(*Sirio*)

Versi di diversa lunghezza, ma rigorosamente in rima, nelle due quartine a rime incrociate, nel distico finale a rima baciata.

La rima persiste anche nella raccolta successiva. Si veda *Pagina di diario*:

A Bologna, alla Fontanina,
un cameriere furbo e liso
senza parlare, con un sorriso
aprì per noi una porticina.

La stanza vuota e assolata dava
su un canale
per cui silenziosa, uguale,
una flotta d'anatre navigava.

Un vino d'oro splendeva nei bicchieri
che ci inebbrìò;
l'amore, nei tuoi occhi neri,
fuoco in una radura, s'incendiò.
(*Fuochi in novembre*)

Tre quartine di versi di diversa lunghezza: nelle prime due quartine le rime sono incrociate, nell'ultima, alternate.

Comune è inoltre ai due poeti una naturale tendenza alla prosa, che si realizza in Montale nella raccolta *Satura*, in Bertolucci si dispone nell'ampia epopea della famiglia realizzata nel lungo lavoro di *La camera da letto*, vero e proprio 'romanzo in versi'.

Comune è inoltre la persistenza della memoria. Si veda di Montale l'inizio del *Mottetto XVIII*:

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.
(*Le occasioni*)

e *A mia madre*:

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, or che la lotta
dei viventi più infuria, se tu cedi

come un'ombra la spoglia
(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)

chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle
mani, *quel* volto, il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime e voci in cui tu vivi;

e la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci.
(*La bufera*)

e *Al fratello* di Bertolucci:

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

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

Un altro tema in comune è quello della fuga del tempo, con implicazioni, in Montale, di carattere filosofico, da Bertolucci riferito all'io e alle vicende dei suoi cari.

Si veda di Montale il *Mottetto XIX*:

La canna che dispiuma
mollemente il suo rosso
flabello a primavera;
la rèdola nel fosso, su la nera
correntia sorvolata di libellule;
e il cane trafelato che rincasa
col suo fardello in bocca,

oggi qui non mi tocca riconoscere;
ma là dove il riverbero più cuoce
e il nuvolo s'abbassa, oltre le sue
pupille ormai remote, solo due
fasci di luce in croce.

E il tempo passa.

Si noti anche, nella prima strofa, la persistente presenza del correlativo oggettivo.

E in Bertolucci:

DUE STAGIONI A PARMA

II

Ora che il mosto dai vicoli
la luna dalla nebbia
ti chiedono: loda l'autunno, è qui;
ora che con faville tenere
all'imbocco del ponte
dice alt
una vecchina dalla sua garritta,
la mano che si chiuse sulle viole
si tinge di castagne, il tempo passa
rapido nella città della tua vita,
la tua vita che passa con l'autunno.

(Lettera da casa)

PER B...

I piccoli aeroplani di carta che tu
fai volano nel crepuscolo, si perdono
come farfalle notturne nell'aria
che s'oscura, non torneranno più.

così i nostri giorni, ma un abisso
meno dolce li accoglie
di questa valle silente di foglie
morte e d'acque autunnali

dove posano le loro stanche ali
i tuoi fragili alianti.

(Lettera da casa)

IL TEMPO SI CONSUMA

.....
Così, d'improvviso, in un angolo vicino
alla porta, t'ho ritrovato, quieto
e solo, m'hai visto, ti sei
accostato timidamente, ho baciato
i tuoi capelli, figlio ritrovato
nel tempo doloroso che per me e te
e tutti noi con pena si consuma.

(Viaggio d'inverno)

E' indubbio, da un confronto degli esiti poetici, che dalla lezione e dall'influenza montaliana Bertolucci seppe cogliere ciò che a lui chiariva le linee della sua poesia, le scelte tematiche e stilistiche: si tratta di due voci che incidono autonomamente nella storia poetica del Novecento.

A conferma di quanto e come Bertolucci abbia guardato alla lezione dei maestri del Novecento, in particolare a quella di Montale, si citano qui alcune illuminanti parole di un fine critico della poesia contemporanea, Giuseppe De Robertis: “

(Bertolucci) tolse il suo miele in terreno prossimo, ma badò per suo conto a non disperdere la nota precipua, che diventasse sempre più chiara, e si esprimesse nei più semplici versi, pianissimi versi. Con un occhio all'essenzialità ungarettiana, l'altro al discorso di Montale, fece propria la doppia lezione, a un fine tutto indipendente. ... Ciò che ad altri più anziani toccò quasi ad espiazione, di tirar le somme dei due estremi allora incombenti (Ungaretti, Montale), fu risparmiato a lui. Vittime ce n'eran state, valse la lezione. Ma soprattutto valse la sua discrezione elegante, e un che di scattoso colato in lui, difesogli dalla nascita, in provincia, e in quella provincia".⁵

RISCONTRI

BERTOLUCCI

"Portami con te nel mattino vivace"

Portami con te

(Viaggio d'inverno)

"una terra/ che produce soltanto alte ortiche
e gramigne ruvide e da una pianta folgorata..."

Decisioni per un orto

(Viaggio d'inverno)

"Godi di maggio che consuma in fretta..."

Godi di maggio (La lucertola di Casarola)

"l'ora/del pastore/ che passa su ogni cima
uno smeriglio/di luce solitaria..."

(La camera da letto I)

"...il tuo sangue/deve mischiarsi con altro
più fino/e forestiero..."

(La camera da letto II)

"in alto muovendosi cielo e nuvole,"

(La camera da letto XVII)

⁵ G. De Robertis *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962, pag. 482.

“Avvenimenti: il passaggio raro dei tram
foresi/in transito fra Parma e la collina
popolosa,/con obbligo di fermata anche a B.,

(Le occasioni).

e dunque/ fischi, freni, suono lungo di tromba
in ottone, dan dan dan dan del manovratore
impaziente, pronuncia dialettale da parte
del bigliettaio di questo allegro nome di frazione,
parole, motti, risa perdentisi se il convoglio va via...”

(La camera da letto XXI)

“Senza che l’abbiano notato poi che s’aggruppano
e stringono, pallidi d’obbedienza, a superare
la porta di polvere e dolore,

(La bufera),

è rimasto, persona separata, ebbra
d’immobilità, nella piazza
che sole e ombra spartiscono in pace.”

(La camera da letto XXV)

MONTALE

“Portami il girasole ch'io lo trapianti”

(Ossi di seppia)

“La tempesta/certo li riunirà sotto
quel tetto/di prima, ma lontano, più
lontano/di questa terra folgorata...”

L'arca (La bufera)

“Godi se il vento ch'entra nel pomario”

(Ossi di seppia)

“...traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,...”

Piccolo testamento (La bufera)

“...è ancora/tua vita, sangue tuo nelle
mie vene”.

Mottetto VIII (Le occasioni)

“(Nuvole in viaggio, chiari/reami di
di lassù!...)”

Corno inglese (Ossi)

“Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. E’ l’ora.”

Mottetto V (Le occasioni)

“...così pure noi/persone separate per
lo sguardo/d’un altro?”

Personae separatae

Antologia

di Lucetta Dodi

Io sono solo
il fiume è grande e canta
chi c'è di là?
Pesto gramigne bruciacchiate.

Tutte le ore sono uguali
per chi cammina
senza perché
presso l'acqua che canta.

Non una barca
solca i flutti grigi
che come giganti placati
passano davanti ai miei occhi
cantando.

Nessuno.

Solitudine è un testo compreso in *Sirio*, prima e precoce raccolta pubblicata da Attilio Bertolucci nel 1929 grazie ad un amico editore¹. Attilio stesso ha dichiarato che il titolo della raccolta ha solo valenze estetiche, in quanto tre lettere della parola Sirio (S – R – O) sono graficamente piene e si alternano con le due sottili I, così da formare nella pagina un insieme armonico.

Si tratta di tre strofe separate da spazi bianchi più un verso finale, isolato, composto da un'unica parola. In totale 14 versi, come un sonetto, ma in questo caso i versi sono di misura variabile e con grandi differenze metriche: i vv.1, 3 (tronco), 6, 7 (tronco), 9 sono quinari, novenari i vv. 4, 5, 11, 12 e di tre sillabe gli ultimi due. Oltre agli spazi bianchi, altri richiami a Ungaretti. L'isolamento in clausola di due parole (v. 13 "cantando", v. 14 "Nessuno") che da sole esprimono la misura del verso e si legano semanticamente fra loro: il titolo *Solitudine* è ripreso, secondo una struttura circolare, dall'ultimo verso, mentre tra titolo, v. 13 e v. 14 (*solitudine – cantando – nessuno*) si stabilisce un rapporto di antitesi, quasi di ossimoro (*nessuno – cantando*). Del resto la critica² ha spesso notato in altri testi la "vocazione ossimorica" di Bertolucci (es. *Ricordi di fanciullezza*, da *Fuochi in novembre*, 1934³).

Il tema, che sarà frequente nei futuri sviluppi della poesia di Bertolucci⁴, presenta la figura netta del poeta ("lo sono solo", v. 1) che cammina in solitudine e in silenzio lungo un fiume. La solitudine viene plasticamente ribadita in chiusura (v. 14 "Nessuno", dopo uno spazio, secondo la modalità dello "staccato" ungarettiano) e il silenzio è però rotto dalla voce della natura. Solo l'acqua fa sentire la sua voce, "umana" perché è un canto (v. 2, v. 8, v. 13), e l'unica parola che si ripete nel testo, cioè il verbo cantare (in rima nei vv. 2 e 8), si contrappone allo stato d'animo del poeta che cammina "senza un perché" (v. 7). Pur nella dimensione narrativa,

¹ *Sirio*, Alessandro Minardi, Parma, 1929 Si tratta di una raccolta precoce, ma già considerata "matura" dalla critica, con testi molto diversi tra loro che vanno da misure minime (Assenza) a metri più classici e a moduli vicini anche alla filastrocca (Vento)

² P. Briganti, *Poeti di Parma nel Novecento*, Battei, Parma, 2002

³ al v. 6: "il ramo dolce e fastidioso", al v. 17: "paurosi e felici"

⁴ soprattutto nella raccolta *Viaggio d'inverno* (1971) e nel racconto in versi *La camera da letto* (1955-1988)

prevalente nei testi di Bertolucci⁵, questo verso insieme al v. 3 (“chi c’è di là?”) ricordano Pascoli nella forma dubitativa (si veda ad esempio *L’assiuolo* di *Myrica*⁶) e nel valore allusivo sia della domanda in sé che degli elementi naturali, ma anche Montale nel vuoto intorno e nell’assenza di possibili risposte (ad esempio *Forse un mattino* di *Ossi di seppia*⁷ e *La casa dei doganieri* de *Le occasioni*⁸). Ogni poeta non può del resto fare a meno di misurarsi con il contesto storico-culturale del suo tempo e di corrispondervi con strumenti propri. Le “gramigne bruciacchiate” del v. 4 costituiscono uno sfondo arido, forse metafora della vita, che riporta sempre a Montale e sembrano quasi risuonare sotto il piede, mentre il fiume (v. 2), l’acqua (v. 8), i flutti (v. 10) producono la melodia del canto, quasi rallentata dal ritmo del gerundio del v. 14 (*cantando*). Nell’ultima strofa, che ribadisce l’assenza attraverso la negazione (“Non una barca”, v. 9), è contenuta una similitudine (v. 11) nella quale la superficie del fiume è, con una forzatura del significato, assimilata al mare con i suoi “flutti grigi” (v. 10) simili a “giganti placati” (v. 11).

La semplicità apparente, caratteristica che colpisce nella poesia di Attilio Bertolucci, soprattutto se confrontata con altre esperienze novecentesche⁹, racconta già di una compiuta

⁵ P. Briganti, *Poeti di Parma* cit. R. Luperini, P. Cataldi, *Poeti italiani: il Novecento*, Palumbo, Palermo, 1994 - A. Berardinelli, *La poesia italiana alla fine del Novecento*, in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007

⁶ v. 1: “Dov’era la luna?”; vv. 21-22: “(tintinni a invisibili porte/che forse non s’aprono più?...)”

⁷ vv. 3- 4: “il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/di me, con un terrore di ubriaco

⁸ vv. 17-19: “Oh l’orizzonte in fuga, dove s’accende/rara la luce della petroliera!/ Il varco è qui?”

⁹ Per primo l’amico Pier Paolo Pasolini (in un saggio del 1957, *La confusione degli stili*, poi confluito in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano, 1960) parlò di una linea “antinoventesca” per la poesia di Attilio Bertolucci, in opposizione ai “lirici del Novecento” che altri due critici degli anni Cinquanta, Luciano Anceschi e Gianfranco Contini, consideravano

maturità tecnica e di un io lirico complesso che in *Solitudine* si esprime nell'aridità (v. 4), nella sospensione (v. 7), nella dolcezza (vv. 2, 8).

Sabbia

Nei mattini silenti
fitti d'oleandri ai cancelli
le pigre ore
facevano della mano
una viva clessidra
che il lume del giorno rosava.
Improvvisamente
mi ricordai di te
come se fossi morta.
La sabbia mi scendeva sulla bocca,
sugli occhi.
Non si udiva più nulla.
Sabbia e sabbia che il vento muove...

La seconda raccolta di testi poetici, *Fuochi in novembre*, viene pubblicata nel 1934, sempre presso l'amico editore Alessandro Minardi¹⁰, ottenendo una recensione complessivamente positiva da parte di Eugenio Montale¹¹.

la linea portante della poesia italiana, identificandola sostanzialmente con la poesia pura del secondo Ungaretti, di Quasimodo, di Montale. Oggi si è d'accordo nel considerare il Novecento poetico italiano multiforme e nel collocare Bertolucci (così Romano Luperini, Mario Lavagetto, Paolo Briganti) nella linea realistica o neofigurativa che parte da Saba e arriva fino a Caproni e Giudici.

¹⁰ *Fuochi in novembre*, Alessandro Minardi, Parma, 1934. La raccolta, che prosegue una linea variegata nei contenuti e nelle forme, viene composta in gran parte a letto, Attilio vi è costretto da una pleurite, e prende le distanze dal movimento poetico dominante di quegli anni, cioè l'Ermetismo.

¹¹ In "Pan", 1° settembre 1934 (poi Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976). Montale comprende la diversità della poesia di Bertolucci e si chiede se "... magari rifacendosi un po' addietro" il poeta potesse poi spiccare un salto in avanti.

Come per altri testi più noti della raccolta (es, *Ricordo di fanciullezza*) il rimando immediato, già dal titolo, *Sabbia*, è a D'Annunzio. Si tratta di una lirica composta da un'unica strofa di tredici versi liberi di differente misura metrica (al v. 3 un quinario, ma anche versi più lunghi: v. 10 un endecasillabo seguito da un trisillabo). Nessuna rima, un suono allitterante della -r più evidente nei vv. 7-9. La struttura si articola in quattro movimenti sintattici di cui il primo è più ampio (i primi sei versi) per proseguire con un andamento decrescente che condensa in un verso ciascuno gli ultimi due periodi (v. 12: "Non si udiva più nulla", v. 13: "Sabbia e sabbia che il vento muove"). I versi 3 ("le pigre ore") e 5 ("una viva clessidra") sono brevi ma estremamente ricchi sul piano sia della forma che del contenuto: alla costruzione simmetrica (aggettivo più sostantivo) si aggiunge un'aggettivazione in antitesi (*pigre - viva*) e la personificazione (i due aggettivi si riferiscono in genere a comportamenti umani e non a caratteristiche di oggetti), mentre la relazione di significato sta tra lo strumento di misurazione (la clessidra) e la grandezza misurata (le ore). Di fatto la poesia non conclude. Con i punti di sospensione finali (unico segno di punteggiatura oltre ai punti fermi e una virgola al v. 10) e la ripresa anaforica ed epanalettica della parola "sabbia" (v. 10 e due volte nel v. 13) il poeta lascia indefiniti gli effetti che la sabbia mossa dal vento può produrre su di lui.

Il tema è la percezione del tempo (vd. D'Annunzio, *La sabbia del tempo nei Madrigali dell'estate di Alcyone*¹²) a

¹² così D'Annunzio:

*Come scorrea la calda sabbia lieve
per entro il cavo della mano in ozio
il cor sentì che il giorno era più breve.
E un'ansia repentina il cor m'assalse
per l'appressar dell'umido equinozio
che offusca l'oro delle piagge salse.*

*Alla sabbia del Tempo urna la mano
era, clessidra il cor mio palpitante,*

cui però si accompagna un ricordo improvviso, l'epifania di una figura femminile solo accennata (vv. 7-9) che era stata dimenticata (v. 9: "come se fossi morta") e che ritorna subito nell'oblio. Lo scenario è quello di una mattinata silenziosa (v. 1: "Nei mattini silenti", v. 12: "Non si udiva più nulla") in un luogo aperto, una spiaggia, con uno sfondo di oleandri illuminati da una luce tenue (v. 2: "fitti d'oleandri"..., gioco di enjambement tra i vv. 1-5 e ipallage al v. 2, in quanto ad essere "fitto" deve essere il luogo e non il mattino). Con due preziosismi verbali: "silenti" anziché silenziosi al v. 1 e "ro-sava" al v. 6 anziché illuminava di luce non intensa.

Il tempo scorre lento (v. 3: "le pigre ore", in D'Annunzio era il cavo della mano a essere "in ozio") e la mano diventa una clessidra per misurarla (nel testo dannunziano: "... urna la mano era, clessidra il cor mio palpitante"), ma al centro del componimento non il cuore come per D'Annunzio bensì una donna, che compare e scompare in un istante. Nella parte finale è la sabbia a diventare protagonista, e non più legata alla dimensione del tempo quanto alle sensazioni che induce al poeta (vv. 10-11: "La sabbia mi scendeva sulla bocca, sugli occhi").

Se la scena è simile per entrambi i poeti (la sabbia, la spiaggia, il tempo che passa, la malinconia), diversi sono gli sviluppi: per D'Annunzio il fluire del tempo come fenomeno psicologico e fisico, per Bertolucci un'occasione per richiamare dal silenzio un'immagine femminile. Più ostentato il preziosismo linguistico nella poesia di D'Annunzio, più sommesso il tono di Bertolucci, più simbolico il primo, più narrativo il secondo, vocazione che costituirà anche in seguito una delle sue peculiarità.

*l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante.*
(G. D'Annunzio, *Alcyone*, Oscar Mondadori, Milano, 1982)

Amore a me...

Amore a me vicino
di tua crudeltà mi consola,
fuori è notte e cade
una dolce pioggia improvvisa.

La famigliare lampada rivela
le intime e care cose,
amore parla e parla di te
sommesso, come acqua fra erbe alte.

Sempre da *Fuochi in novembre* una breve lirica d'amore in cui il titolo viene ripreso nel primo verso e nel v. 7 con la personificazione di amore (v. 7 "amore parla e parla di te", in cui la ripetizione del verbo estende la durata dell'azione). Il tema è quello più tipico del poeta che Bertolucci in un'intervista televisiva¹³ riteneva fosse il più grande di tutti: Catullo.

Si tratta di due quartine in cui una ragazza è definita "crudele" (v. 2: "di tua crudeltà"), così che il poeta trova consolazione nella vicinanza di amore (v. 1) e nell'interno della sua casa (v. 6: "le intime e care cose"). Sono versi liberi in cui l'enjambement viene utilizzato quasi costantemente, con particolare forza tra i vv. 5 e 6 a separare predicato (*rivela*) e oggetto (*le intime e care cose*), che risulta isolato, tanto da esprimere l'intera misura del verso. Una struttura simile anche nei vv. 3 e 4, con l'unica differenza che ad essere isolato è il soggetto del verbo "cadere", cioè la "pioggia improvvisa".

La presenza umana è appena accennata attraverso un possessivo (v. 2, "la tua crudeltà") e un pronome personale (v. 7, "... parla di te"), si intuisce che sia una figura femminile che resta comunque indistinta, e lo sfondo è quello di un

¹³ si tratta di un'intervista televisiva del 1994, rilasciata ad Alessandro Baricco nella puntata n. 7 di *Pickwick*

notturmo piovoso (v. 3: “fuori è notte...”) che però non induce alla tristezza, ma anzi quasi rassicura (v. 5: la pioggia è “dolce”, con sinestesia). Nella seconda strofa il poeta descrive sommariamente un interno che rimanda all’Ungaretti di *Risvegli nell’Allegria*¹⁴ e ribadisce con una ricca aggettivazione (*famigliare – intime – care*) l’essenzialità di una dimensione domestica che spesso ritorna nella poesia di Bertolucci e che presenta talvolta accenni quasi pascoliani (il tema della casa e della famiglia, oltre a quello della natura: si veda ad esempio *At home* in *Lettera da casa*¹⁵). Come altra caratteristica che lo contraddistingue il tono “sommesso”, non gridato ma ugualmente potente della parola poetica (vv. 7.8: “amore parla e parla di te/sommesso...”) che nella chiusura della lirica ritorna, attraverso una similitudine (v. 8: ...“come acqua fra erbe alte”), all’esterno, al paesaggio.

E forse non è un caso che siano proprio l’amore e l’acqua a costituire le due parole chiave del testo, un sentimento e un elemento ricorrenti (si veda qualche esempio dei torrenti parmigiani citati nelle sue poesie¹⁶): esse riassumono con la loro semplicità la grazia composta di Bertolucci, un “maestro in ombra” secondo Pasolini che, come Saba, preferiva “la rima fiore – amore/la più antica difficile del mondo”¹⁷.

¹⁴ così Ungaretti ai vv. 8-9: “Mi desto in un bagno/di care cose consuete”

¹⁵ da *La capanna indiana* (1951)

At home

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

A quest’ora meridiana

*lo spaniel invecchia sul mattone
tiepido, il tuo cappello di paglia
s’allontana nell’ombra della casa.*

¹⁶ il Baganza, il Bratica e, soprattutto, il Cinghio: per esempio in *Ricordo di fanciullezza* da Fuochi in novembre e in *Verso le sorgenti del Cinghio* che dà il nome alla omonima raccolta del 1993.

¹⁷ U. Saba, *Amai*, da *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1961

Per Ottavio Ricci

A te l'Appennino autunnale:
le foglie di ruggine, il vento,
le case chiuse nel sonno,
gli occhi chiusi per sempre.

La giovinezza muore, sui monti
le siepi sono nude e stracciate.
Ora il tuo passo s'è perduto, addio
e addio ancora, viene

Un inverno favoloso
di nevi e di fiamme, un tempo quieto
che ci scorderemo di te.

Dicembre, 1944

Come scritto in calce una poesia del dicembre 1944 contenuta in *Lettera da casa*, sezione della raccolta *La capanna indiana*¹⁸ pubblicata nel 1951, con la quale Bertolucci vinse il Premio Viareggio, pochi mesi dopo essersi trasferito a Roma. La giuria del premio era stata affidata a Montale, mentre Pier Paolo Pasolini fece una generosa recensione della raccolta¹⁹. Bellissime le parole con cui Bertolucci stesso descrisse il loro primo incontro, proprio per scambiarsi l'articolo in cui Pasolini aveva recensito *La capanna indiana*. "Da allora fra noi nacque una grande amicizia fatta di poche parole (forse per colpa di entrambi, più capaci di dialoghi, anche approfonditi, ma a distanza, che di conversazioni

¹⁸ *La capanna indiana*, Sansoni, Firenze, 1951 La raccolta comprende diverse sezioni: una scelta da Sirio, per intero Fuochi in novembre, una nuova sezione intitolata La capanna indiana e il poemetto La capanna indiana. Si tratta per Bertolucci di un anno particolarmente importante: si trasferisce con la moglie a Roma, entrando così in contatto con una dimensione culturale più vasta ma anche con il mondo della radio e del cinema.

¹⁹ P.P. Pasolini, *La capanna indiana*, "Il Giornale", 18 agosto 1951

fitte) e di grande comprensione reciproca.”²⁰

La poesia è dedicata a Ottavio Ricci, studente universitario ed ex allievo morto eroicamente come partigiano il 20 novembre dello stesso anno, durante un rastrellamento nazista (un'altra lirica dedicata ad un giovane allievo morto nella lotta contro il nazifascismo, Giacomo Ulivi, è compresa nell'ultima raccolta delle poesie di Bertolucci, *La lucertola di Casarola*²¹).

Si tratta di tre strofe, le prime due di quattro versi ciascuna, l'ultima di tre, versi di misura variabile e senza rime, con interpunzione presente soprattutto nella prima e struttura prevalentemente paratattica. Da segnalare un contesto fonico in cui si ripete l'allitterazione della -s (v. 3 *chiuse, sonno*; v. 4 *chiusi, per sempre*; v. 6 *siepi, stracciate*; v. 7 *passo*), ad evocare anche nel suono un'atmosfera ovattata di un tempo autunnale.

La lirica si apre con la posizione forte di un pronome personale (*A te*) a cui vengono associate quattro immagini, correlativi oggettivi della morte precoce del giovane: l'Appennino in autunno, le foglie rossastre, il vento, le case assonnate. E la morte è espressamente evocata nel v. 4 secondo un procedimento di climax ascendente che inizia con l'autunno e termina con “gli occhi chiusi per sempre”, così come erano “chiusi” le case.

Nella seconda quartina Ottavio Ricci è indicato attraverso l'età che più stride con la fine della vita (v. 5: “La giovinezza muore”) e questo sintagma quasi ossimorico (altro ossimoro al v. 10: *di nevi e fiamme*) ottiene l'effetto di sottolineare l'assurdità dell'evento. Un'altra immagine della natura nei vv. 5 - 6 (“... sui monti/le siepi sono nude e stracciate”), con un enjambement che separa l'espansione di luogo (*sui monti*) dal

²⁰ S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, La Salamandra, Milano, 1980.

²¹ *La lucertola di Casarola*, Garzanti, Milano, 1997

soggetto (*le siepi*) e richiama il v. 1 (...*L'Appennino autunnale*), attribuendo alle siepi un'aggettivazione (*nude, stracciate*) che più propriamente è riferibile alla figura umana, a quella di Ottavio, che giace sui monti con la stessa fragilità degli elementi naturali.

L'addio dei vv. 7 e 8 rimanda facilmente al carne 101²² di Catullo ed anche alla poesia²³ di Giorgio Caproni, non solo per il saluto ma anche per il contesto invernale comune ad

²² così Catullo:

carne101

*Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi!
Nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale!*

²³ così Caproni:

Atque in perpetuum, frater...

*Quanto inverno, quanta
neve ho attraversato, Piero,
per venirti a trovare.
Cosa mi ha accolto?*

*Il gelo
della tua morte, e tutta
tutta quella neve bianca
di febbraio – il nero
della tua fossa.*

*Ho anch'io
detto le mie preghiere
di rito.*

*Ma solo,
Piero, per dirti addio
e addio per sempre, io
che in te avevo il solo e vero
amico, fratello mio.*

(G. Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano, 1998)

entrambe. Per Caproni era “...addio/e addio per sempre”, per Bertolucci “...addio/e addio ancora”, per il primo la conclusione ribadiva il rapporto affettivo con il fratello, per il secondo la successione delle stagioni (vv. 8-9: “...viene/un inverno favoloso”, con enjambement) e lo scorrere del tempo indurranno un oblio che placa il dolore. L’inverno è “favoloso” perché denso di eventi straordinari da raccontare, è freddo per la neve e i sentimenti di sofferenza, è incendiato dalle violenze dalla guerra. Dopo verrà un tempo “quieto”, calmo, in cui (Bertolucci con lieve infrazione usa però un pronome diretto) il ricordo si stempererà fino a perdersi (v. 12: “che ci scorderemo di te”). La memoria non è più possibile?

La poesia termina con lo stesso pronome personale con cui era iniziate (te): Bertolucci sapeva che anche grazie alla sua poesia Ottavio Ricci non lo avremmo dimenticato.

Canzone triste in tre parti

III

A quelli che vorrebbero tenermi qui –
morti che mi amano ancora
perché non gli resta altro da fare
che amarmi sin che anch’io
non sia tornato con loro
dietro il muro sbiadito e il marmo che salda la calcina mischiata
con sabbia del Baganza e acqua
del condotto farnesiano –
vivi che non mi hanno mai amato
e dicono di preferire
quella mia poesia di una grazia
proverbiale, dico: lasciatemi andare,
giugno è ventoso
e queste foglie amare
sono imbrattate di lucciole sfinite,
lasciatemi andare via.

Nel 1997 l'ultima raccolta di liriche, *La lucertola di Casarola*²⁴, che raccoglie poesie recenti e testi più lontani negli anni, ripercorrendo motivi e schemi già utilizzati in precedenza. Si tratta di una canzone divisa in tre parti, di cui l'ultima risulta quasi un presagio della morte del poeta avvenuta appunto nel mese di giugno e nella quale l'immagine finale delle "luciole sfinite" era stata anticipata da una poesia inedita degli anni Trenta o Quaranta che è stata letta durante la commemorazione funebre di Bertolucci a Parma²⁵.

Anche le prime due parti indicano un percorso di avvicinamento alla morte, ma la terza in particolare ha il valore del commiato. Si tratta di sedici versi liberi di varia lunghezza, privi di punteggiatura, eccetto per i trattini che racchiudono una lunga incidentale, che terminano con un settenario (*lasciatemi andare via*) che ha quasi la funzione di ritornello (v. 12: "lasciatemi andare") oltre che di congedo. Frequenti gli enjambement, alcuni dei quali di notevole rilievo: ad esempio tra il v. 3 e il v. 4, tra il v. 11 e il v. 12, tra il v. 14 e il v. 15.

²⁴ *La lucertola di Casarola*, Garzanti, Milano, 1997. È l'ultima raccolta bertolucciana, che unisce testi recenti e testi del passato e comprende, oltre a *Canzone triste in tre parti*, le sezioni *Versi negli anni* e *Schizzi e abbozzi*.

²⁵ questo il testo, conservato presso l'Archivio della Letteratura di Parma:

*Come lucciola allor ch'estate volge
all'ardore di luglio, stanca posa
sull'erba che la vide errare quando
più temperate sere il cielo invia,*

*dov'è caduta luce tramortita
e fioca, e così sola nella notte,
così l'anima giace poi che il curvo
giro degli anni a suo fine declina.*

*Una stellata notte allor consoli
nostra tremante quiete, quale questa
che s'apre dolce e silente
su te, lucciola morente.*

La forma colloquiale è evidente fin dal primo verso: il poeta si rivolge esplicitamente a qualcuno, a due precise categorie di interlocutori. I cari estinti che lo aspettano nella cappella di famiglia (v. 6 e seguenti: “dietro il muro sbiadito e il marmo che salda la calcina mischiata/con sabbia del Baganza e acqua/del condotto farnesiano”) e i vivi, che non lo hanno mai amato e che indicano nella “grazia” la caratteristica principale della sua poesia²⁶. Ad entrambi chiede di lasciarlo andare con una malinconica tristezza (e l’aggettivo corrispondente è già contenuto nel titolo) che trova il correlativo oggettivo nelle *foglie amare* e nelle *luciole sfinite* di giugno.

Può colpire la distinzione tra i morti, gli affetti spesso presenti nelle poesie di Bertolucci, e i vivi che non lo hanno mai amato (il verbo amare torna ben tre volte nel testo) o, forse, mai capito, se il poeta sembra non condividere pienamente il giudizio critico sulla sua presunta “grazia”. Come se questa definizione gli stampasse un’etichetta in cui non si riconosce fino in fondo e lo condannasse ad una posizione di secondo piano, di minoranza nel panorama della poesia del Novecento, cosa di cui Bertolucci era peraltro consapevole e per niente preoccupato.

I suoi cari lo vogliono con loro nella cappella di famiglia, che viene ricordata attraverso quattro elementi (muro, marmo, sabbia, acqua) legati alla sua città (il Baganza, il condotto farnesiano) e, ancora una volta, Parma con i suoi torrenti ritorna nei versi di Bertolucci, in un impasto (v. 6: “... e il marmo che salda...”) che salda insieme i materiali con forza, che li tiene uniti come l’amore dei defunti. Appena prima del messaggio centrale (v. 12: “lasciatemi andare”) una formula perentoria, che cattura l’attenzione del lettore per la chiarezza che esprime: il verbo dire alla prima persona dell’indicativo presente

²⁶ sono le parole del saggio di Mario Luzi: M. Luzi, *La capanna indiana di Bertolucci*, in “Paragone”, agosto 1951 (poi in appendice a Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1990)

seguito dai due punti. Il poeta chiede di essere ascoltato per il messaggio che intende comunicare e che non è stato finora esplicitato. *Lasciatemi andare*, con un'espressione a metà tra l'invito e la preghiera che era stata utilizzata in altre poesie²⁷, ma che in questo caso ha un tono molto più netto.

Palazzeschi ai primi del Novecento, con un riferimento polemico al *lasciatemi sognare* di una poesia di Gozzano, aveva utilizzato lo stesso modulo per chiedere *lasciatemi divertire*²⁸, in un momento in cui i tempi cambiati non domandavano più nulla al poeta, le uniche libertà possibili erano rompere il linguaggio della tradizione e utilizzare l'ironia. Bertolucci è lontano da qualunque polemica, resta nel solco della tradizione, sceglie parole comuni e parla di sé per comunicarci la necessità indifferibile di un congedo. Le soluzioni formali più semplici e la convinzione che la poesia abbia ancora qualcosa da dire lo avvicinano a Saba: le *trite parole*²⁹, solo apparentemente facili e banali, sono adatte per esprimere *la verità che giace al fondo*, le verità più profonde delle cose e degli uomini.

Infine, la natura. Giugno, le foglie, le lucciole, ciascuno con un aggettivo che li qualifica, non in positivo: giugno è *ventoso*, le foglie sono *amare* (con una sovrapposizione sensoriale quasi pascoliana), le lucciole sono *sfinite*. L'immagine conclusiva, rafforzata anche da un verbo visivamente pregnante come *imbrattare* che prelude al messaggio finale, non può che essere triste, come la canzone appunto.

Lasciatemi andare via, per ritrovarmi poi nei miei versi.

²⁷ in almeno tre poesie di Viaggio d'inverno: *Lasciami sanguinare*, *Verso Casarola* (v. 1), *Vermiglia era* (vv. 1-2)

²⁸ A. Palazzeschi, *Lasciatemi divertire*, in *Poesie*, Mondadori, Milano, 1930

²⁹ U. Saba, *Amaj*, in *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1961

Indice

Pres

Pag. 3

