

**Comparatismi 7 2022**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222057>

## **La necessità della ferita Lo sradicamento di Attilio Bertolucci tra poetica e poesia**

Andrea Maletto

**Abstract** • Nell'aprile del 1951 Attilio Bertolucci abbandona la campagna parmense per trasferirsi a Roma. Nei componimenti poetici e nelle riflessioni che li accompagnano, questo esilio volontario è descritto come un'esperienza ancipite: da un lato, è un lacerante sradicamento che rischia di rendere impossibile la poesia, per l'autore strettamente dipendente dal *plein air* natio; dall'altro, è un'occasione di rinnovare questa stessa poesia liberandola dal «mito troppo dolce» in cui era invischiata. Soffermandosi sugli anni di *In un tempo incerto* (1955) e *Viaggio d'inverno* (1971), l'articolo intende dunque indagare l'opera poetica e critica bertolucciana per approfondire la natura doppia dell'esilio. Per Bertolucci però la medesima ambivalenza sembra riguardare qualsiasi condizione traumatica. Perché in ultima istanza è proprio il trauma ciò che nutre la poesia.

**Parole chiave** • Trauma; Ferita; Sradicamento; Poesia; Paesaggio.

**Abstract** • In April 1951, Attilio Bertolucci abandons the Parma countryside and moves to Rome. In the poetic compositions and the reflections that accompany them, this voluntary exile is described as an ambiguous experience: on the one hand, it is a lacerating uprooting that threatens to make it impossible to do poetry, which for the author is strictly dependent on the native *plein air*; on the other, it is a chance to renew this same poetry, freeing it from the «too-sweet myth» in which it was entangled. Considering the years of *In un tempo incerto* (1955) and *Viaggio d'inverno* (1971), the article thus intends to investigate Bertolucci's poetic and critical work in order to delve into the dual nature of exile. For Bertolucci, however, the same ambivalence seems to pertain to any traumatic condition. For ultimately it is precisely trauma that nourishes poetry.

**Keywords** • Trauma; Wound; Uprooting; Poetry; Landscape.

**Ledizioni** 

# La necessità della ferita

## Lo sradicamento di Attilio Bertolucci tra poetica e poesia

Andrea Maletto

### I. Fine dell'epicureismo

Sul finire degli anni Quaranta, dopo aver votato a lungo vita e opera alla campagna parmense, Attilio Bertolucci inizia a meditare di trasferirsi a Roma, come testimoniano le lettere inviate all'amico Giorgio Bassani.<sup>1</sup> A un altro amico, Vittorio Sereni, Bertolucci scrive invece del trasferimento a cose già fatte, in una lettera del 10 aprile 1951 che è particolarmente significativa in quanto l'autore si sofferma sulle ragioni della propria scelta:

Sono sicuro che capisci l'insofferenza che mi stava prendendo a Baccanelli, cui sono legatissimo ancora, ma dove finivo per diventare vittima d'un mito troppo dolce; dove le paure di rottura d'equilibrio mi tenevano in ansia continua; ecc. Forse, anzi certo, vado contro anni meno facili, ma anche i due bambini è bene che crescano qui [...].<sup>2</sup>

L'enumerazione lasciata in sospeso fa intendere che le ragioni sono plurime, ma soltanto due vengono esplicitate.<sup>3</sup> Da un lato, l'*hortus conclusus* del podere di Baccanelli viene identificato come spazio di un «mito», quello della vita familiare trascorsa in seno alla natura che è oggetto della *Capanna indiana* (1951). Bertolucci tuttavia ha riconosciuto in questo mito un pericolo, consistente in un paradossale eccesso di dolcezza. Il favoloso idillio nutriva il suo «agnosticismo epicureo-municipalistico»,<sup>4</sup> rischiando di immobilizzarlo in una forma d'esistenza consolatoria ma estraniante, ottundente e priva di futuro. Dall'altro lato, l'autore spiega che nel suo paradiso campestre era tormentato dalla percezione nevrotica di una fine incombente, altro *topos* dei versi di questi anni. La contraddizione è soltanto parziale: quanto più montava l'ansia che l'equilibrio si rompesse tanto più quell'equilibrio diventava ideale totalizzante cui abbandonarsi. Senza dichiararlo, queste righe parlano però anche di poesia. Come ha notato Mario Lavagetto, per Bertolucci partire è necessario perché «il patrimonio poetico di cui dispone può essere sfruttato ancora, ma

<sup>1</sup> Nella lettera del 9 aprile 1948 l'idea del trasferimento è introdotta in maniera decisamente ipotetica, ma a circa un anno di distanza, nelle lettere del 2 aprile 1949 e del 27 aprile 1949, l'intenzione di Bertolucci sembra più concreta. Le lettere di Bertolucci a Bassani sono conservate nel Fondo epistolare dell'Archivio eredi Bassani e recentemente sono state raccolte in Flavia Erbosi, «*Dans la vie*». *Il carteggio Giorgio Bassani - Attilio Bertolucci (1937-1971)*, tesi di laurea magistrale, Sapienza Università di Roma, a.a. 2017-2018.

<sup>2</sup> Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 178.

<sup>3</sup> Nel periodo successivo Bertolucci accenna alla questione della formazione dei figli, che pare però secondaria.

<sup>4</sup> La definizione «agnosticismo epicureo-municipalistico-(simpatico) di Attilio» si trova in Carlo Emilio Gadda, *Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2013, p. 26, in una missiva del 2 agosto 1959. Il poeta ha ripreso la definizione, omettendo la parentesi, in Attilio Bertolucci, *Attilio Bertolucci*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 70.

in distanza, ma sollecitato e acceso da un impossibile ritorno»<sup>5</sup> e perché abbandonando il suo paesaggio l'autore «potrà rivisitarlo, credere che esista intatto».<sup>6</sup> L'allontanamento dalla «piccola patria»<sup>7</sup> rappresenta la possibilità di condurre la poesia fuori dal troppo dolce mito in cui è invischiata attraverso la disperazione della lontananza. La vena si va esaurendo e dal paesaggio parmense è possibile cavare ormai solo «un'ultima goccia per paziente spremitura».<sup>8</sup> Al tempo stesso, la distanza sostituisce al *plein air* il ricordo, salvando l'idillio nella memoria e liberandolo dalla minaccia della fine.<sup>9</sup>

L'esperienza del trasferimento è presentata però nella lettera a Sereni sotto un segno ancipite. Bertolucci è partito per sfuggire a un'*impasse*, ma prevede di andare «contro anni meno facili». Le parole rivolte all'amico sono allora la speranza che il dolore della perdita si capovolga nella soddisfazione del rinnovamento. Dalle soglie dell'esilio il poeta pronuncia il suo auspicio.

## 2. Vero e non vero, mio e non mio

Il timore in effetti era fondato. Roma diventa «la città del mio volontario esilio e del relativo trauma»,<sup>10</sup> lo spazio in cui il soggetto vive l'esperienza dolorosa dello sradicamento. Questo tema entra nella poesia bertolucciana con *In un tempo incerto*, sezione aggiunta alla seconda edizione della *Capanna indiana* (1955). A introdurlo si incontrano tre componimenti, *O mia città...*, *Nessuno di voi...* e *Pensieri di casa*, già apparsi nel 1953 sull'«Approdo» sotto il titolo complessivo *Varianti sul piccolo esilio*.<sup>11</sup> Il primo, formato da due strofe di quattro versi, si apre con un'allocuzione dell'io poetante alla propria patria lontana: «O mia città nella pioggia, o mia città nell'autunno» (v.1).<sup>12</sup> È un incipit parallelistico e anaforico, in cui il vocativo, il possessivo e la misura dell'ottonario vengono duplicati per sottolineare pateticamente la nostalgia.<sup>13</sup> Ma il soggetto reagisce alla lontananza e cerca di colmarla, prima opponendo all'assenza fisica la presenza enunciativa dell'interlocutrice, poi ipotizzando un ritorno («È forse tempo di tornare a te», v. 2). Tra memoria e immaginazione, l'io costruisce lo spazio di questo ritorno, che è lo spazio di un'epifania naturale,

<sup>5</sup> Mario Lavagetto, *Pratica pirica*, «Nuovi Argomenti», 23-24, luglio-dicembre 1971, pp. 224-225.

<sup>6</sup> Ivi, p. 228.

<sup>7</sup> Bertolucci, *Leggendo Waldemar Bonsels a G.*, in Id., *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 175, v. 7.

<sup>8</sup> Id., cit. in Erbosi, «*Dans la vie*», cit., p. 128. Ma cfr. anche la lettera di Bertolucci a Pier Paolo Pasolini del 10 aprile 1951: «[...] sta per uscire il libro dove è raccolto quanto ho cercato di dire, da quando ero ragazzo a oggi, su quel paese, e forse a un certo punto bisogna venirsene via» (Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti». Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Pier Paolo Pasolini, 114.2).

<sup>9</sup> Cfr. a questo proposito anche Stefano Giovannuzzi, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, pp. 91-92.

<sup>10</sup> Bertolucci, *Lavori in corso. I segreti della narrazione*, «Gli immediati dintorni», 2, dicembre 1989, p. 14.

<sup>11</sup> Id., *Varianti sul piccolo esilio*, «L'Approdo», 2, aprile-giugno 1953, pp. 15-16. Sull'«Approdo» le poesie erano individuate semplicemente da un numero romano e *Nessuno di voi...* precedeva *O mia città...* A partire dalla terza edizione della *Capanna indiana* (1973), questi primi due membri del trittico sono stati espunti da *In un tempo incerto*. *Nessuno di voi...* è poi entrata a far parte di *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993) col titolo *Interrogandosi alla Stazione Termini*, mentre *O mia città...* è stata accolta nella *Lucertola di Casarola* (1997) col titolo *Dall'esilio*.

<sup>12</sup> Id., *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 134.

<sup>13</sup> Cfr. anche Fabio Magro, *Pensieri di casa di Attilio Bertolucci*, «Per Leggere», 20, 2011, p. 87.

in cui uno squarcio luminoso redime per un istante l'incombere del buio: «il vento / Torce il fumo sui tetti, verso i monti schiarisce / Un attimo, il giorno dolcemente precipita» (vv. 2-4). Nella seconda strofa la scelta dei deittici e del tempo verbale insiste sulla presenza dell'evocazione piuttosto che sulla distanza dell'oggetto: «Questo è il luogo assegnatoci e la stagione, / Questa l'ora, il minuto che il marciapiede grigio / Asciuga» (vv. 5-7). L'io afferma la propria appartenenza al «luogo assegnatoci», denunciando dunque l'assurdità della perdita. La poesia si chiude ripetendo il barbaglio di un «riflesso di cielo che, abbuaiando, s'illumina» (v. 8): il soggetto si è lasciato alle spalle insieme alla città l'epifania.

*Nessuno di voi...* è giocata su un «movimento esattamente speculare»: <sup>14</sup> l'io si rivolge ai passeggeri scesi dal treno alla «Stazione Termini» <sup>15</sup> per chiedere «notizie di casa, / Le ultime, come fosse il tempo, / A Parma, prima che il treno partisse» (vv. 2-4). <sup>16</sup> Egli non si immagina questa volta protagonista di un ritorno, ma evoca lo scenario parmense e cerca conferma delle sue ipotesi negli interlocutori, sperando nella mediazione della parola altrui. Come nel testo precedente, l'evocazione si accompagna alla messa in scena di un momento estatico («[...] se pure / Il sole uscisse alla fine e le foglie dei platani / Suonassero, dolce oro umiliato, al suo raggio?», vv. 10-12). Spazio ed epifania, dunque spazio e poesia, <sup>17</sup> sembrano legati. Chi parla non rimpiange solo un luogo, ma anche le sue accensioni e i versi che le ospitano. D'altro canto, l'assenza di una risposta da parte dei passeggeri apre una situazione di incertezza. Se manca una conferma delle costruzioni del ricordo e dell'immaginazione, mettere nei versi «un po' di luce vera» <sup>18</sup> è impossibile. Le immagini non hanno il supporto della realtà, l'impressionismo vacilla. È una crisi della poesia.

Nelle tre quartine di *Pensieri di casa* il tema dello sradicamento è declinato in chiave metapoetica. Il testo si apre con un'affermazione di impotenza: «Non posso più scrivere né vivere / Se quest'anno la neve che si scioglie / Non mi avrà testimone impaziente / Di sentire nell'aria prime viole» (vv. 1-4). <sup>19</sup> Nel nuovo contesto spaziale, precisato a livello paratestuale dall'indicazione «Roma, 1952», il soggetto non riesce a essere né scrittore né uomo. Il motivo risiede nell'impossibilità di testimoniare il passaggio dall'inverno alla primavera, lo spettacolo cangiante delle stagioni. <sup>20</sup> La vita e la scrittura trovano il loro presupposto nell'ipostatizzazione naturale del tempo. La minuta attenzione al divenire dell'opera bertolucciana non è dunque soltanto una nevrosi, ma anche una condizione necessaria. Solo dal tempo di una natura che si trasforma incessantemente scaturiscono le epifanie di cui si nutre la poesia. E nell'opera bertolucciana simili momenti privilegiati coincidono sempre con situazioni di trapasso, sono pervasi dal dato temporale, tendono spesso a farsi durata. <sup>21</sup> Non a caso, nella seconda strofa il soggetto ricorda, dall'infinita

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Specificazione posta in calce alla poesia.

<sup>16</sup> Bertolucci, *La capanna indiana*, cit., p. 135.

<sup>17</sup> Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 213, ma anche la seguente osservazione dell'autore: «Per me il romanzo non è il romanzesco, ma è il senso della vita che scorre nel tempo; in questo scorrere si danno, all'improvviso, delle epifanie, cioè brillano dei momenti di poesia...» (Attilio Bertolucci e Paolo Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Milano, Guanda, 1997, p. 37).

<sup>18</sup> Bertolucci, *Un po' di luce vera*, in *Lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, p. 483.

<sup>19</sup> *Id.*, *La capanna indiana*, cit., p. 136. Ho corretto l'accento della congiunzione disgiuntiva.

<sup>20</sup> Magro precisa: «Il valore della testimonianza allora sarà solo nel senso di un passaggio, o meglio nell'attesa di un passaggio: la testimonianza resa alla neve che si scioglie si predica impaziente dell'arrivo della primavera. In questa sottile rappresentazione di un desiderio del desiderio, che produce una sensazione di limite e di fine, la tensione è già al culmine (Magro, *op. cit.*, p. 91).

<sup>21</sup> Cfr. ad esempio Bertolucci, *A Giuseppe in ottobre*, in *Id.*, *La capanna indiana*, cit., p. 112.

distanza di una situazione mortuaria, «La meraviglia di un giorno che passa» (v. 8). È il paradosso di questa poesia, frattura del tempo e oggetto che di tempo è intriso. L'ultima quartina del testo è invece un tentativo di spiegazione: «Forse a noi ultimi figli dell'età / Impressionista non è dato altro / Che copiare dal vero» (9-11). Alla luce di quanto detto, è importante innanzitutto dare al «vero» una specifica connotazione temporale.<sup>22</sup> Il «vero» è il *plein air* parmense visto nel suo eterno mutamento. Come suggerisce *Viaggio d'inverno*, il contesto metropolitano appiattisce la temporalità: il soggetto lamenta che a Roma «un anno è come un altro, / una stagione uguale all'altra».<sup>23</sup> L'indifferenziazione di un tempo sempre uguale a sé annulla la possibilità dell'epifania, rende impossibile la poesia. Ma c'è anche un'altra ragione per cui il «vero» da copiare non può essere quello del nuovo spazio urbano. Alcuni anni più tardi, in un diario tenuto nell'estate del 1958, Bertolucci si chiede perché a Roma non riesca a scrivere poesie. È il 17 giugno:

Quant'è che non scrivo poesie? Se fossi a Baccanelli, una sera come questa, con la leggerissima eccitazione che dà l'Optalidon, questo clima temperatissimo, potrei forse scriverne una. Perché qui non devo potere? Perché tutto intorno è troppo bello e grande, e non mio. Ma vuol dire allora che avevo ragione a dire che non mi riusciva altro che copiare dal vero. Se mi provassi, scartato questo non vero che mi circonda di pini eccetera, a scrivere di me nudo, senza cadere nella cartella clinica in versi.<sup>24</sup>

Roma è il luogo di un eccesso di bellezza e di grandezza, che contrasta con la dolce «piccola patria» del poeta, ma soprattutto è luogo di inappartenenza, «non mio». Analogamente in una poesia di *Viaggio d'inverno* si legge: «Ahimè fugace il Lazio, il Lazio, / e come il treno gira, il sole, / e ottobre che va via, // le montagne distanti e sù i castelli / assorti in una luce, in una / ombra che non è mia».<sup>25</sup> È significativa la conseguenza che nel diario ne viene tratta: «Ma vuol dire allora che avevo ragione a dire che non mi riusciva altro che copiare dal vero». «Mio» è dunque un sinonimo di «vero». E subito dopo al «vero» del paesaggio abbandonato si oppone «questo non vero che mi circonda di pini» del contesto romano. Il «vero» è quindi solo quello della natura parmense che si è depositata «quale stilla nella mente / Del fanciullo», come suggella *La capanna indiana*.<sup>26</sup> Il luogo natio ha stipato la memoria del bambino e insieme ne ha corroso a propria immagine la mente.<sup>27</sup> Per scrivere Bertolucci ha bisogno che la realtà esterna corrisponda a quella interiore. È «vero» solo ciò che è anche «mio» in quanto paesaggio dell'anima. E solo da questa coincidenza può avere origine la poesia.

Eppure, non si può non osservare l'ambiguità di *Pensieri di casa*. Alla dichiarata impossibilità di «copiare dal vero» nel nuovo spazio urbano fa infatti da contraltare una rappresentazione del paesaggio parmense attraverso il filtro della memoria. In particolare, la seconda quartina affida al ricordo la possibilità di attingere quello scorrere del tempo nel paesaggio che del «vero» è l'essenza: «Come se fossi morto mi ricordo / La nostra primavera, la sua luce / Esultante che dura tutto un giorno, / La meraviglia di un giorno che

<sup>22</sup> Cfr. Giancarlo Pontiggia, *Luce e tempo in Bertolucci*, «Poesia Uno», Milano, Guanda, 1980, p. 86.

<sup>23</sup> Bertolucci, *Piccola ode a Roma*, in Id., *Opere*, cit., p. 196, vv. 29-30.

<sup>24</sup> Id., *Diario*, in Archivio di Stato di Parma, Archivio Attilio Bertolucci, busta 4, serie IV, fasc. 1, sottofasc. 2, cc. 11v, 12r e 12v.

<sup>25</sup> Id., *Nel pomeriggio*, in Id., *Opere*, cit., p. 224, vv. 1-6.

<sup>26</sup> Id., *La capanna indiana*, cit., p. 126, vv. 265-266.

<sup>27</sup> Nel *Preludio* di Wordsworth, che è il maggiore modello del poemetto *La capanna indiana*, si legge: «dieci stagioni mi avevano impresso nella mente / i volti del mobile anno» (William Wordsworth, *Il preludio*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1990, p. 65, vv. 587-588). È un ulteriore indizio a conferma del carattere temporale del «vero».

passa» (vv. 5-8). Anzi, la collocazione nella memoria, affrancando il tempo dall'angoscia della fine, permette all'io di cogliere senza riserve lo splendore insito nel succedersi delle ore.<sup>28</sup> Il «vero» insieme esterno e interno sta diventando puramente interno. Il soggetto è incerto, ma sta forse inconsciamente apprendendo che deve prescindere dalla presenza fisica, che la memoria permette di raggiungere il «vero». «Ecco perché Bertolucci sarà in qualche modo costretto a sostituire la formula utilizzata in questa poesia, “copiare dal vero” appunto, con quella che adotterà da qui in avanti, e cioè “inventare dal vero”».<sup>29</sup> D'altronde, se *Ancora a Maria R.* e *Ringraziamento per dei mobili* proseguono con un tono disforico il racconto dello «strazio / Di scirocco ed esilio»,<sup>30</sup> *Per A. Soldati pittore di Parma* accenna a una diversa interpretazione.<sup>31</sup> Bertolucci ha definito questo testo una «lettura critica»<sup>32</sup> dell'opera dell'artista parmense. La sintassi giustappositiva, che fa totalmente a meno della punteggiatura,<sup>33</sup> mima la «pezzatura»<sup>34</sup> caratteristica dei quadri di Atanasio Soldati, mentre il triangolo che i versi sembrano disegnare con le loro misure prima crescenti e poi decrescenti potrebbe rimandare alle forme geometriche predilette dal pittore. All'interno di questa mimesi formale si svolge il discorso del soggetto. Nella prima strofa viene delineato un contrasto: lo spazio parmense, in cui l'io che parla è collocato, offre soltanto «grigi / Azzurri ori» (vv. 4-5), mentre Soldati cerca «Il rosso il giallo il verde il blu / Della gioia dell'angoscia infantile» (vv. 6-7). L'interpretazione che lega l'uso dei colori primari all'infanzia genera l'inciso che occupa la seconda strofa: «In un angolo il bambino gioca solo / Canta solo piange solo lasciatelo stare» (vv. 8-9). La posizione centrale, l'eterogeneità tematica e l'inserzione per montaggio fanno di questi versi il fulcro del componimento. L'astrattismo del pittore ha qualcosa di regressivo, è «ritorno del represso formale»,<sup>35</sup> riemersione di uno stile che non trova riscontro nel mondo circostante. Inoltre, il soggetto sembra leggere nell'uso del colore da parte di Soldati la solitudine del bambino. Ciò che nei quadri esprime gioia e angoscia rinvia alla gioia e all'angoscia di un bambino la cui infanzia si è integralmente risolta in una condizione di isolamento. Si tratta di un tema che torna a più riprese nella *Camera da letto*.<sup>36</sup> Ad esempio, nel capitolo IX, Maria, pensando al figlio A., si chiede «perché se piange non si fa sentire, / perché se gioca vuole stare solo» (vv. 188-189).<sup>37</sup> Nel capitolo XI analogamente il narratore osserva all'inizio che il bambino mai «potrà godere e penare con altri / che se stesso» (vv. 42-43), mentre nel finale la madre, cercando il figlio, non vede «un'ombra, un rifugio dove tu possa / esserti accucciato come quando / giochi o piangi» (vv. 221-223).<sup>38</sup> L'invito a rispettare la solitudine del fanciullo («lasciatelo stare») può essere interpretato allora come riconoscimento del destino che accomuna Soldati e A. – il destino dell'artista. La sua estrema sensibilità e il suo egoismo

<sup>28</sup> Cfr. anche i seguenti versi di Bertolucci, *Gli anni*, in Id., *La capanna indiana*, cit., p. 77, vv. 5-8: «Perché questo giorno di settembre splende / Così incantevole nelle vetrine in ore / Simili a quelle d'allora, quelle d'allora / Scorrono ormai in un pacifico tempo».

<sup>29</sup> Magro, *op. cit.*, p. 95.

<sup>30</sup> Bertolucci, *Ringraziamento per dei mobili*, in Id., *La capanna indiana*, cit., p. 150, vv. 5-6.

<sup>31</sup> Nella versione definitiva del testo il titolo muterà in *Per A.A. Soldati pittore in Parma*.

<sup>32</sup> Bertolucci e Lagazzi, *op. cit.*, p. 68.

<sup>33</sup> Fa eccezione il punto finale. Nella versione del 1955 sono assenti anche i due trattini che incorniciano la seconda strofa nella versione definitiva.

<sup>34</sup> Bertolucci e Lagazzi, *op. cit.*, p. 68.

<sup>35</sup> Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura. Nuova edizione ampliata*, Torino, Einaudi, 1992, p. 55.

<sup>36</sup> Ma la solitudine è topos bertolucciano fin dagli esordi di *Sirio* (1929).

<sup>37</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., p. 531. A rimandare a questo passo del romanzo in versi sono le *Note ai testi*, ivi, p. 1462.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 539, 544.

richiedono una vita solitaria, ma la solitudine è forse anche ciò che consente di prescindere il più possibile dalla «prova di realtà»,<sup>39</sup> dalla censura razionale che impedisce il gioco della forma. Nella terza strofa viene infine introdotto il tema dell'esilio volontario: per ritrovare i colori dell'infanzia il pittore è costretto ad abbandonare «l'aria / Nativa» (vv. 10-11) e farsi «emigrante artigiano / Di tasselli puri» (vv. 11-12). L'artista è profondamente condizionato dal contesto in cui vive, che in questo caso quasi impone certi colori. Per mutare la propria opera, per attingere i «tasselli puri» dell'astrattismo, Soldati deve andarsene, deve lasciarsi alle spalle i tenui toni parmensi. In un gruppo di poesie in cui il tema dell'esilio dell'io poetico è centrale, Soldati diviene dunque «controfigura emblematica e consolatoria»,<sup>40</sup> che nel suo destino rappresenta un possibile esito positivo dello sradicamento. Andarsene può giovare all'opera di un artista, «attenuandone un poco la sensazione di asfissia». <sup>41</sup> Il «tempo incerto» è quello di una poesia che ha perso i suoi presupposti e intanto ne cerca, o spera, di nuovi. Lo sradicamento si colloca a metà tra impossibilità della scrittura e possibilità di rinnovamento, tra crisi della poesia e auspicio di rinascita.

*Viaggio d'inverno* (1971) inizia con un ritorno: «Questo è un anno di papaveri, la nostra / terra ne traboccava poi che vi tornai / fra maggio e giugno, e m'inebria / d'un vino così dolce così fosco». <sup>42</sup> Il racconto è retrospettivo e la rappresentazione del paesaggio è mediata dalla memoria. Il soggetto torna nella patria parmense, ma il *plein air* non si ripete, non è più la forma della scrittura. Confermando i sommovimenti di *In un tempo incerto*, nelle poesie della prima sezione del nuovo libro l'io abbandona la postura impressionistica ed entra in relazione con la natura tramite il ricordo, l'immaginazione e la finzione.

La seconda sezione costituisce un avanzamento ulteriore. La poesia d'apertura, *Piccola ode a Roma*, rappresenta il nuovo spazio urbano,<sup>43</sup> per quanto lo sguardo dell'io continui a privilegiare i dati naturali. Essa inizia con un'allocuzione alla città, che viene descritta nella conformazione assunta nel passato recente di «una mattina di novembre» (v. 1).<sup>44</sup> Il soggetto sta dunque superando la crisi poetica che l'aveva investito. Dopo aver ridotto il «vero» del paesaggio natio a un dato puramente interiore, ora è in grado di prescindere completamente: altro può essere l'oggetto della poesia.<sup>45</sup> La descrizione occupa le due strofe iniziali del componimento, mostrando la novità formale della versificazione di *Viaggio d'inverno*, quello «stadio ulteriore – più denso, più pesante, più torbido – della pronuncia» di cui ha parlato Giovanni Raboni.<sup>46</sup> In particolare, pur senza giungere agli esiti estremi della quinta sezione, la sintassi è piuttosto complessa. Nella prima strofa dominano soprattutto subordinate implicite rette da gerundi e participi, che «creano uno spazio-tempo prensile e fulmineamente rammemorante»,<sup>47</sup> in cui le percezioni luministiche e coloristiche del

<sup>39</sup> Giancarlo Alfano e Carmelo Colangelo, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicanalisi*, Roma, Carocci, 2018, p. 35.

<sup>40</sup> Giovannuzzi, *op. cit.*, p. 91.

<sup>41</sup> Ivi, p. 92.

<sup>42</sup> Bertolucci, *I papaveri*, in Id., *Opere*, cit., p. 173, vv. 1-4.

<sup>43</sup> Nella prima sezione accenni erano in *L'erba* e *Piccolo autoritratto (Caffè Greco)*.

<sup>44</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., p. 195.

<sup>45</sup> Ma il percorso non va esente da contraddizioni se proprio nella terza strofa di questo componimento si incontra una dichiarazione di indifferenziazione temporale che contrasta con l'epifania dei primi versi.

<sup>46</sup> Giovanni Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, «Paragone», 262, dicembre 1971; poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976; infine in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, p. 97.

<sup>47</sup> Id., *Essere per essere*, «Il Messaggero», 27 marzo 1984; poi in Id., *La poesia che si fa*, cit., p. 103.

soggetto si addensano in un unico grumo, mentre la dimensione temporale slitta tra passato, presente e futuro. Nella seconda strofa il periodo privilegia invece la ramificazione, che espande il discorso portandolo ad abbracciare dati di diversa natura. La città, della quale una similitudine ribadisce la personificazione impostata già al v. 2, si manifesta in percezioni olfattive e visive, ospita elementi umani e naturali. Ancora una volta la dimensione temporale è ambigua, oscillante tra passato e presente, tra istante e consuetudine. In chiusura di strofa l'io si rappresenta infine in movimento, mentre «scende inebriato ai ponti / fitti di gente in transito» (vv. 18-19). L'immagine di sapore eliotiano suggerisce, pur nella fascinazione («inebriato»), un'esperienza cittadina negativa,<sup>48</sup> che introduce alla conclusione del componimento. Queste due strofe, e la prima in particolare, sono dunque spazi limitati nei quali la costruzione del periodo è in grado di stipare un gran numero di dettagli. È la nascita della sintassi dell'«occhio indebolito e vorace»,<sup>49</sup> uno spasmo che precede la fine. Quanto più l'io si sente marginalizzato, minacciato e dimidiato, tanto più si affanna a «catturare e connettere la maggior quantità possibile di realtà fenomenica».<sup>50</sup> È un crescendo che culmina nelle soluzioni radicali della quinta sezione della raccolta, ma già qui la torsione sintattica è notevole. Inizia inoltre a intravedersi il contrasto tra simile modalità discorsiva e l'esteriore compostezza classica delle strofe (in questo caso ognuna fatta da dieci versi, il primo e l'ultimo dei quali rimano tra loro).<sup>51</sup> Guido Mazzoni ha ricondotto la tensione tra contenuto informale e contenitore definito alla scissione che fonda la raccolta, in cui l'io personaggio è distinto da un io poetante che «mostra di avere un livello di coscienza fluttuante, di oscillare fra l'adesione immediata all'angoscia – e dunque alla parte – ed una capacità di distacco che gli consente di vedere e far vedere la letterarietà di quell'atteggiamento».<sup>52</sup> Mettere in luce la natura di «parte» consente all'io di esorcizzare l'angoscia esistenziale,<sup>53</sup> ma anche di rispondere a «un'angoscia dell'espressione altrettanto intensa».<sup>54</sup> Bertolucci riesce così a esprimere l'ansia «in modo nuovo e straniato, a far vedere i limiti e il logoramento del genere, e conseguentemente a rifondarlo su una base metaletteraria e teatrale».<sup>55</sup>

La terza strofa si apre con un io in posizione forte, che abbandona la descrizione e mette in scena la propria riflessione:

Io penso a coloro che vissero in questa plaga meridionale  
 scaldando ai tuoi inverni le ossa legate da 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

<sup>48</sup> «Città irreali, / sotto la nebbia marrone di un'alba invernale, / una folla scorreva sul London Bridge, così tanta / ch'io non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta» (Thomas Stearns Eliot, *La terra devastata*, a cura di Carmen Gallo, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 41, vv. 60-63).

<sup>49</sup> Bertolucci, *L'albergo*, in Id., *Opere*, cit., p. 251, v. 21. Un sintagma simile è presente anche nei *Gabbiani*, dove si parla di «pupille stanche e ancora voraci» (ivi, p. 266, v. 10). Ma lo stesso tema si incontra anche altrove, come in *Lasciami sanguinare, I rastrellatori, Come vi piace*.

<sup>50</sup> Raboni, *Essere per essere*, cit., p. 102.

<sup>51</sup> Le tre strofe sono chiuse da un verso isolato.

<sup>52</sup> Guido Mazzoni, *Appunti per un'interpretazione di Viaggio d'inverno*, «Italianistica», settembre-dicembre 1991, 20, 3, p. 555.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 554-555.

<sup>54</sup> Ivi, p. 556.

<sup>55</sup> *Ibid.*

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. (vv. 21-31)

Il soggetto introduce, tramite Virgilio e Catullo, due controfigure della propria vicenda, che lo vede esiliato dall'Italia settentrionale a Roma. A costituire il termine di paragone dell'io è in particolare Catullo, vittima del contrasto tra la «razza meno arrendevole» che lo educò e quella che lo accolse, da cui viene fatta dipendere una sofferenza sottolineata dalla ripetizione. È il tema, ricorrente in *Viaggio d'inverno*, della città come «signora del vizio». <sup>56</sup> Accennando alla percezione catulliana del rapido scorrere della vita, l'io passa poi a soffermarsi sulla propria condizione. In città sente la vita consumarsi in fretta, ma paradossalmente, forse ironicamente, questo gli provoca meno dolore di quando abitava in campagna, dove l'alternarsi delle stagioni era fonte di sofferenza, perché ogni inverno era figura della morte. Ciononostante, quella sofferenza sembra preferibile all'indifferenziazione urbana, in cui anni e stagioni sono identici e trapassano indistintamente, negando il mutamento incessante che fonda vita e poesia. È un motivo presente anche in un testo della prima sezione, in cui l'erba cittadina è detta «puro ornamento, gioia degli occhi / che dura l'anno intero». <sup>57</sup> Il tempo metropolitano è sempre uguale a sé e annulla le ritmiche trasformazioni della natura, la gioia e il turbamento che ne derivano. Ma la stessa indifferenziazione riguarda anche l'elemento umano, probabilmente per via delle mode della società massificata. <sup>58</sup> E il verso finale parla di una città che è estranea persino all'amore, che vive l'amore altrui come un'offesa. Nel contesto urbano il soggetto si atrofizza: soffre a causa dell'umanità che lo circonda, sente la vita passare rapidamente, sa che non potrà difendere il suo sentimento. La sicurezza con cui in apertura di strofa dice io è allora una recita. Nel momento in cui si scopre esautorato e non vive più al centro di uno spazio che domina, il soggetto reagisce tentando di imporre la propria presenza nei testi. Alla forza grammaticale corrisponde una debolezza esistenziale; chi parla finge una consistenza che non ha.

Eppure, il paragone coi due poeti latini è ambiguo. Il soggetto li chiama in causa in quanto rappresentanti della sofferenza dell'esilio, e tuttavia è impossibile dimenticare il significato principale che quei nomi portano con sé. Accostandosi a loro l'io si presenta come sradicato e anche come poeta, e implicitamente dichiara che l'esilio non è la fine della scrittura. Catullo ha sofferto per l'arrendevole razza romana nella persona di Lesbia, ma da quella sofferenza ha tratto poesia. E forse proprio richiamandosi alla tradizione il soggetto può tentare di salvarsi. Marco Antonio Bazzocchi ha recentemente ricordato, riprendendo un noto studio di Ludwig Binswanger, che

C'è, nel manierismo artistico, l'esibizione della rigidità al posto della scioltezza, dell'innaturale al posto del naturale. La maniera conduce all'artificio e all'inorganico, la maschera si sostituisce al volto, la corazza al corpo, la figura sembra compressa dentro uno spazio che la sovrasta e le toglie libertà di movimento. Esistenzialmente, si tratta dell'incapacità "di articolarsi dentro il tutto", un'incapacità che produce sforzi continui per trovare appiglio "pur nella mancanza di appiglio". Ne consegue il bisogno di individuare un modello esterno al

<sup>56</sup> Bertolucci, *L'undici agosto*, in Id., *Opere*, cit., p. 250, v. 22.

<sup>57</sup> Id., *L'erba*, ivi, p. 174, vv. 2-3.

<sup>58</sup> Cfr. par. 3.

quale far riferimento, un modo ‘contorto’ di salire verso l’alto cercando aiuto in una spinta esterna.<sup>59</sup>

L’esibita letterarietà della nuova poesia bertolucciana non è solo un artificio straniante, ma forse anche l’appiglio di un soggetto che non è in grado di articolarsi nel tutto della città. Il poeta che prima poteva realisticamente contare sul mondo esterno ora muove dalla letteratura. Lo spaesamento dell’io nel contesto urbano genera come reazione il manierismo.

*Discendendo il colle* è il terzo testo della quinta sezione e con *Piccola ode a Roma* forma un dittico a distanza sullo sradicamento. La prima delle tre parti che lo compongono si apre con una complessa rappresentazione cronotopica:

A quest’ora al tramonto se a occidente  
il cielo nuvoloso si piagava e diveniva celeste  
a oriente il campo mietuto e saccheggiato  
ardeva di tanti fuochi: era la città di Roma

nel tardo autunno e qui il Tasso a occidente  
del mio cammino in Sant’Onofrio e a oriente Gramsci  
in Regina Coeli patirono la bellezza di cieli  
similmente piagati un tale ardere di fuochi [...]. (vv. 1-8)<sup>60</sup>

Il soggetto si colloca all’ora del tramonto («A quest’ora al tramonto»), ma il suo discorso slitta immediatamente verso il passato, del quale viene messo a fuoco il medesimo momento della giornata, caratterizzato dal cielo che a occidente «si piagava e diveniva celeste» e da un campo che a oriente «ardeva di tanti fuochi». Il racconto di questo momento non è singolativo, ma iterativo. Il tramonto autunnale non è uno specifico tramonto, ma una sintesi di tramonti svoltisi in secoli diversi. L’io introduce infatti, con un parallelismo che gioca riprendendo le collocazioni geografiche di occidente e oriente, le figure di Tasso e Gramsci, rinchiusi rispettivamente a Sant’Onofrio e Regina Coeli, dove «patirono la bellezza di cieli / similmente piagati». Tasso e Gramsci hanno dunque contemplato tramonti simili, ma a loro va accostato il soggetto enunciativo, che nell’istante in cui parla, collocato a metà strada tra le sedi delle due cattività, sta ripetendo l’atto dei suoi predecessori. A stringere tra loro le due quartine oltre al parallelismo è anche la metafora del cielo piagato. È una metafora ambigua: il campo semantico del ferimento vuole rendere il colore del crepuscolo, ma al tempo stesso evoca inevitabilmente un trauma. Se ciò che unisce l’io, Tasso e Gramsci è la condizione dell’esilio, la ferita celeste che attraversa i secoli è allora figura del male inevitabile che colpisce chi è costretto a vivere lontano dalla propria patria. Ma il dissanguamento, come ha notato Raboni, è vero e proprio *topos* di *Viaggio d’inverno*, «metafora, diffusa e nascosta, di ogni possibile metafora testuale».<sup>61</sup> La ferita è causata dal passare del tempo, come *L’albergo* rende esplicito parlando del «dissanguarsi dei giorni».<sup>62</sup> Essa però è anche legata alla madre e alla natura, dalle quali sembra sancire la separazione:

<sup>59</sup> Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 93.

<sup>60</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., p. 243.

<sup>61</sup> Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, cit., p. 94.

<sup>62</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., p. 251, v. 12. D’altra parte, lo scorrere del tempo ha un peso anche in *Discendendo il colle*, se ai vv. 9-10 si legge: «poi che un altro anno finiva assai / amaramente della loro vita».

soltanto «la natura materna delle notti», soltanto «la pianura» possono risanare le ferite.<sup>63</sup> I piani si intrecciano, lo sradicamento romano ripetendo un precedente originario sradicamento.<sup>64</sup> La ferita è insieme sofferenza dell'esilio, consumazione del tempo e ritorno del rimosso edipico.

Da un punto di vista formale, la prima parte del componimento esacerba il contrasto che si iniziava a ravvisare nella *Piccola ode a Roma*. La struttura delle quattro quartine seguite da un verso isolato stride infatti fortemente con una colata sintattica che salvo i due punti del v. 4 si estende per ben diciassette versi privi punteggiatura e caratterizzati da continue espansioni. Anche retoricamente il discorso è piuttosto elaborato: il parallelismo geografico iniziale è accompagnato ad esempio dal parallelismo dei vv. 3-4 e 7-8 che gioca sulla ferita del cielo e sui fuochi nel campo, dal poliptoto «piagava:piagati», dal *calembour* con rima interna «Regina Coeli:cieli», dall'ossimoro «patirono la bellezza». Nella seconda parte, il testo sembra inizialmente riassetarsi sul precedente impressionismo bertolucciano: «tutto il cielo è celeste / chiara la città come una rosa» (vv. 20-21). Ma in realtà si tratta solo di un frammento in un intarsio più lavorato. Il sostantivo «rosa» è in rima equivoca con le «alture ocra e rosa» (v.15) che chiudevano la prima parte e in rima identica con la successiva occorrenza di «rosa» (v. 26). In aggiunta, il paragone della città come rosa innesca la metafora che rappresenta «vicoli e piazzette» (v. 24) come «petali / umidi di una polluzione notturna» (vv. 24-25), piegando l'immagine iniziale in direzione sessuale, a introdurre l'idea di una città pervasa dal vizio, da un «inverno corruttore e languido» (v. 32). Parallelamente, viene innalzato il tono dei versi tramite invocazioni quali «O pomeriggio trasmutato in sera o baci» (v. 22), e a portare ulteriore complessità è introdotta una metafora teatrale, un altro dei motivi ricorrenti della raccolta.<sup>65</sup> «E fu // il marasma o la sua prova generale» (vv. 29-30).

Nella terza parte la città è rappresentata per mezzo dei suoi abitanti, «giardinieri avventizi, uomini / di grandi vizi e d'una media miseria, / adulteri stempiati per cui / i minorenni s'equivalgono, amati / più della vita» (vv. 38-42). In questo contesto degradato,

la bellezza soltanto dà suono  
 sincero, metallo che corrusca  
 non si consuma alla saliva dei baci.  
 Ne riceve ferite discendendo  
 il colle inebbriante di sereni lontani –  
 l'orizzonte aperto perché le giornate s'allungano –  
 chi si credette temprato dai rigori  
 d'un'infanzia ostinata  
 nell'Italia e nell'Europa che ancora  
 avvolge notte e nebbia e stringe gelo delirante d'inverno. (vv. 44-53)

Sullo sfondo di una condizione storica negativa perdurante («ancora»), nello spazio di una metropoli dominata dalla menzogna e dal vizio, il soggetto sente venire meno il

<sup>63</sup> Id., *Frammento escluso dal romanzo in versi*, ivi, p. 234, vv. 19, 21.

<sup>64</sup> È uno dei temi fondamentali della *Camera da letto*, per cui cfr. Giacomo Morbiato, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, libreriauniversitaria.it, p. 188. Ma cfr. anche ad esempio Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, in Id., *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991; poi in Id., *Opere*, cit., pp. 953-954; e Id., *Capriccio verdiano*, in *Verdi e la sua terra*, a cura di Carlo Bavagnoli, Parma, Cassa di Risparmio di Parma, 1976; poi in Id., *Aritmie*, cit.; infine in Id., *Opere*, cit., p. 959.

<sup>65</sup> Cfr., oltre al già citato saggio di Mazzoni, Paolo Lagazzi, *Rêverie e destino*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 108-110.

carattere che la sua campagna aveva formato. L'esilio compromette l'identità, ne mina la tempra. In uno scenario tanto disperante la bellezza è l'ultimo baluardo di sincerità e incorruttibilità. Chi si muove tra queste macerie del mondo e di sé può soltanto stare in attesa di uno squarcio epifanico, che ferisce forse perché parla di una condizione perduta. La città riduce dunque l'io a un voyeur che raddomanticamente capta barlumi di bellezza. E in fondo egli gode di questa condizione, perché è quella che meglio si attaglia alla sua «gno-seologia della percezione prima di tutto visiva»<sup>66</sup> e insieme permette di tenere il mondo a distanza:<sup>67</sup> «tu ipocrita voyeur mio simile mio io».<sup>68</sup> È un'affermazione di fiducia nella poesia,<sup>69</sup> che resiste allo sradicamento e anzi, paradossalmente, nello sradicamento trova forse la sua forma più pura. Si misura così anche la complessità della ferita contemplata all'inizio del testo: figura dello sradicamento, del tempo e del rimosso, ma anche causa di quella «bellezza di cieli / similmente piagati». L'esilio è esperienza radicalmente ambigua, sofferenza che si può rovesciare in un lacerante splendore. La ferita che torna nella conclusione, letta simbolicamente nel reale con un gioco paronomastico, è inevitabile e forse auspicabile. L'io invita allora allo stoicismo: «Ma lascia che al braccio piegato / (piagato) d'una curva sbianchi / la facciata d'un ospedale / dove soffrono bambini, senti / gemere il sempreverde nel piccolo / falò terminale: non disperare» (vv. 54-59). Il soggetto accetta la propria condizione afflitta, perché è in grado di trasformarla in una nuova corruscante poesia.

### 3. «La ferita e l'arco»

Nella critica bertolucciana e nei suoi immediati dintorni lo sradicamento trova sempre un riscatto. Ricordando in un'intervista l'esilio romano Bertolucci spiega: «Parma si era trasformata, per me, in una grande madre benevola, nel suo placido grembo rischiavo di addormentarmi».<sup>70</sup> Lo sradicamento, benché doloroso, è stato necessario per condurre la poesia fuori dalle secche in cui era incagliata, liberandola dalla forma consolatoria ma immobilizzante di quel «mito troppo dolce». Un'esperienza disforica si è rovesciata, almeno parzialmente, in un'occasione feconda. È questo un grimaldello critico di cui Bertolucci si serve ripetutamente, e non soltanto in relazione alla propria opera. Ad esempio, a proposito di Whistler, parla di un «americano sradicato e riinnestato qui con fortuna come il contemporaneo Henry James».<sup>71</sup> In un articolo del 1979 sostiene che il cosiddetto Hitchcock inglese sia godibilissimo, ma non come quello americanizzato; infatti, «gli sradicamenti, i trapianti, se la pianta è forte, sono positivi, nell'arte come nella agricoltura».<sup>72</sup> Discorso simile viene svolto per Murnau chiamato a Hollywood: «e fu uno sradicamento forse

<sup>66</sup> Morbiato, *Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Attilio Bertolucci*, «L'Ulisse», 18, 2015, p. 140.

<sup>67</sup> Lagazzi, *Rêverie e destino*, cit., pp. 97-98.

<sup>68</sup> Bertolucci, *Di mattina presto e più tardi*, in Id., *Opere*, cit., p. 260, v. 20.

<sup>69</sup> Gli ultimi testi della raccolta la incrinano: *D'après Rubens (Filemone e Bauci)*, *Per una pittura rifiutata, Pomeridiana, Solo*.

<sup>70</sup> Bertolucci, cit. in Cristiana Indini, *Viaggio nella prosa di Attilio Bertolucci*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006, p. 14.

<sup>71</sup> Id., *Forse l'America ha conquistato gli snob inglesi*, «la Repubblica», 18 novembre 1977; poi in Id., *Aritmie*, cit.; infine in Id., *Opere*, cit., pp. 1017-1018.

<sup>72</sup> Id., *Un dandy contro la pietra nera*, «la Repubblica», 23 novembre 1979.

doloroso, ma un trapianto felice, come dimostra il suo capolavoro, *Aurora*.<sup>73</sup> Lo sradicamento è dunque anche un rinnesto, è perdita e insieme rinnovamento.

A questo proposito sono interessanti due articoli che Bertolucci pubblica nel 1957 rispettivamente su «Palatina» e sulla «Fiera Letteraria». Nel primo, *Conoscete l'ingegner Gadda?*, scrive:

Ma questo gran borghese lombardo in grisaglia che non si noterebbe in Via Durini o in Via Senato e fa macchia invece nel disordine di Largo Argentina, questo sradicato amarissimo, ha saputo innalzare un monumento alla città in cui non riesce a radicarsi, che ne coglie ed esalta tutti i succhi, meravigliosamente.

Un capolavoro barocco di mano d'un uomo del Nord? Non sarà la prima volta che Roma fa miracoli di tal fatta: le cupole e le facciate del Borromini te lo ricordano dovunque, che forse non c'è di meglio d'un buon sangue gotico per dar fuori un barocco non stucchevole, non accademico, tutto inventato.<sup>74</sup>

Un discorso analogo Bertolucci ripropone per il pittore parmense Antero Piletti:

Che la grazia sia davvero una condanna senza possibilità d'appello per noi parmigiani, come mi va insinuando da anni il ferrarese Giorgio Bassani? De Pisis era ferrarese, gli rispondo, e credo d'aver trionfato di lui. Ma no, lui replica che De Pisis sudava sangue, peccava orribilmente per ottenere quella grazia che noi, dal Parmigianino in giù, respiriamo nell'aria dei nostri borghi: e ne restiamo impregnati per sempre. Guai poi a volercene disfare. La cosa migliore, insomma, è accettarla, e portarla con disinvoltura, e una certa sprezzatura.

È quel che fa Piletti, che da Parma s'è trasferito a Roma, e forse alle prime pensava di dar altri frutti, trapiantato qui. Ma per fortuna sua, e nostra, ha lasciato che i succhi più ricchi, meridionali, che il nuovo ambiente gli forniva, filtrassero attraverso le gazze natie: ed ecco che i venditori di spugne e di taralli, la pescatrice e il portatore di pizze gli si sono decantati d'ogni eccesso cromatico per brunirsi in metalli manieristi, che qua e là intacca il velenoso scirocco, e ne risultano veriderami preziosi.

L'ombra sognante e temeraria di Jacopo Bertola, che non lungi da qui, a Caprarola, ha dipinto muri farnesiani con sottigliezza parmigiana, può rallegrarsi di questo Piletti che, lontano da casa e imperversando avanguardie sempre più furenti, non ha tradito.<sup>75</sup>

Bertolucci valuta gli effetti dello sradicamento sull'arte, costruendo il suo discorso su due presupposti. Il primo è l'influenza del contesto spaziale sulle scelte stilistiche: la città di Roma trasmette a chi vi opera i suoi «succhi», che sono intrisi di barocco; gli artisti parmigiani hanno una «grazia» che viene loro direttamente dall'aria dei borghi. Il secondo è la necessità di rimanere fedeli alla propria voce,<sup>76</sup> di non abbandonare lo stile che il proprio contesto originario ha contribuito a determinare. Ebbene, a partire da questi due presupposti, lo sradicamento si propone come esperienza auspicabile di sintesi. Esso permette a un'artista di contemperare le forme natie coi nuovi apporti, entrambe le parti beneficiando

<sup>73</sup> Attilio Bertolucci e Sara Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, Milano, La Salamandra, 1980, p. 47.

<sup>74</sup> Bertolucci, *Conoscete l'ingegner Gadda?*, «Palatina», I, 3, luglio-settembre 1957; poi in Id., *Aritmie*, cit.; infine in Id., *Opere*, cit., p. 110.

<sup>75</sup> Id., *Mostre d'arte romane. Notes di fine aprile. Antero Piletti, Corrado Cagli, Giulio Turcato, Renzo Grazzini*, «La Fiera Letteraria», 5 maggio 1957.

<sup>76</sup> È un topos della riflessione bertolucciana sull'arte. Ad esempio, in una lettera a Roberto Tassi del 24 maggio 1951 si legge: «Per tanti anni, pure disperdendomi alla superficie in mille modi, ho tenuto fede a una voce che sentivo sincera, dentro, della poesia» (Attilio Bertolucci e Roberto Tassi, *Tra due città. Lettere 1951-1995*, a cura di Elisa Donzelli, Bologna, il Mulino, 2019, p. 21).

di questo intreccio. Gadda «ha saputo innalzare un monumento alla città in cui non riesce a radicarsi, che ne coglie ed esalta tutti i succhi», dando vita a un «barocco non stucchevole, non accademico, tutto inventato». Piletti ha lasciato che gli oggetti delle sue opere si decantassero «d'ogni eccesso cromatico per brunirsi in metalli manieristi». Lo sradicamento è occasione di elaborare uno stile che media originalmente tra vecchio e nuovo, tra fedeltà e mutamento.

È impossibile ignorare la consonanza di questi articoli con la vicenda di Bertolucci – noto per la sua poesia di una «grazia / proverbiale»,<sup>77</sup> trasferitosi da Parma a Roma, artefice con *Viaggio d'inverno* di un rinnovamento in direzione di un personale manierismo.<sup>78</sup> E d'altra parte la tendenza a «riconoscere, in tutti gli autori da lui visitati, qualcosa del suo stesso destino»<sup>79</sup> è moto tipico della critica bertolucciana. In altre parole, Bertolucci sembra riflettere per interposte persone sulla propria opera. È il 1957, manca poco alla stesura del diario del 1958, testimonianza di un ripensamento in atto. Bertolucci vive in un «tempo incerto» e cerca di capire quale direzione possano prendere i suoi versi. Gadda e Piletti offrono in questo senso una strada possibile, rappresentano un'ipotesi di rovesciamento dell'esilio, costituiscono un interrogativo dell'autore sulla propria poesia.

Mazzoni ha notato che è «costume» di Bertolucci ricondurre a «vicende esistenziali»<sup>80</sup> la svolta stilistica di *Viaggio d'inverno*, mentre la sua analisi sonda esclusivamente le motivazioni letterarie. Tuttavia, l'esilio sembra giocare un ruolo determinante in questa svolta, anche se non esclusivo. Il mutamento di contesto geografico cambia innanzitutto il rapporto del soggetto poetico con il paesaggio parmense. L'esilio produce una situazione di assenza, in cui l'io è separato dall'originaria materia del proprio canto. Ne deriva una postura segnata dalla nostalgia,<sup>81</sup> che attribuisce a memoria e immaginazione una parte centrale. Il soggetto non può più copiare, ma deve rievocare e costruire. Secondo Lavagetto, l'ingombrante presenza dell'io, «lessico dello scongiuro e anche sintassi dello scongiuro»<sup>82</sup> vengono da qui. La parola serve «ad avere»,<sup>83</sup> non più a trascrivere. In secondo luogo, lo sradicamento colloca il soggetto in uno scenario diverso, introduce una nuova geografia nella poesia bertolucciana. È un dato significativo, non soltanto perché implica il superamento della crisi espressa da *Pensieri di casa*. Scrivendo a Bassani nel 1948 Bertolucci suggeriva che avrebbe dovuto allontanarsi dal suo paesaggio quando ne avesse spremuto l'ultima goccia. L'autore pensa sempre la propria poesia in relazione al contesto spaziale. Sia perché la poesia deriva dal paesaggio quanto a materia del contenuto sia perché esistono legami «sottili e arcani» fra la città e il suo poeta.<sup>84</sup> Jane Austen, ad esempio, ha «appreso la misura dell'arte dall'architettura e dall'urbanistica» di Bath.<sup>85</sup> Il paesaggio determina l'arte a un livello profondo, ne condiziona la forma. In questo ordine di riflessioni acquista senso l'ipotesi azzardata suggerita dagli articoli su Gadda e Piletti, secondo cui il manierismo della nuova poesia bertolucciana deriverebbe da un'influenza del barocco romano. È

<sup>77</sup> Bertolucci, *Canzone triste in tre parti, III*, in Id., *Opere*, cit., p. 431, vv. 12-13.

<sup>78</sup> Lagazzi, *Rêverie e destino*, cit., p. 114.

<sup>79</sup> Id., *Eliot e Bertolucci*, «Nuova Corrente», XXXVI, 1989, p. 59.

<sup>80</sup> Mazzoni, *Appunti per un'interpretazione di Viaggio d'inverno*, cit., p. 549.

<sup>81</sup> Così come era stato per *In un tempo incerto* secondo Pier Paolo Pasolini, *Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani)*, «Paragone», VI, 72, dicembre 1955; poi, col titolo *Bertolucci*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960; infine in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1152-1153.

<sup>82</sup> Lavagetto, *op. cit.*, p. 229.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Bertolucci, *Ma non esiste la stanza segreta di Jane Austen*, «la Repubblica», 7 marzo 1979.

<sup>85</sup> *Ibid.*

un'ipotesi indimostrabile, ma rende conto di quanto sia significativa per l'autore l'azione dello spazio sulla poesia, che non può essere intesa a prescindere da esso. La poesia ha sedimentato nella propria forma il luogo in cui è nata, ne è una misteriosa *mimesis*. Infine, nella città il soggetto sperimenta una nuova condizione: il dilagare del vizio, l'indifferenziazione del tempo, la perdita d'identità, il dissidio con le mode prodotte dalla società massificata. Certamente questa condizione disforica non dipende in maniera esclusiva dallo sradicamento. C'è un gomito di concause in cui operano anche altri sommovimenti di carattere storico e privato: la «rovina lenta dell'agricoltura»,<sup>86</sup> la perdita della funzione di padre,<sup>87</sup> la malattia,<sup>88</sup> tra gli altri. Ebbene, la *sintassi dell'occhio vorace* è una reazione a questa condizione. E anche il manierismo, inteso come ricerca di un «appiglio» nella letteratura, sembra nascere come risposta alla situazione incerta in cui il soggetto è immerso. Lo stile è strettamente connesso alla condizione dell'esiliato.<sup>89</sup>

Con un rovesciamento analogo a quello applicato all'esilio, Bertolucci riscatta anche la propria emarginazione nel panorama letterario. Fin dai suoi esordi, come aveva messo immediatamente in luce la recensione montaliana a *Fuochi in novembre*,<sup>90</sup> la poesia di Bertolucci si è definita per la sua alterità rispetto alle tendenze dominanti. A partire dagli anni Cinquanta però l'autore percepisce in maniera sempre più netta il proprio decentramento, tanto da renderlo insistentemente oggetto di rappresentazione poetica e riflessione critica. Ne emerge la figura di un esiliato anche nell'ambito dell'arte contemporanea. Nella prima sezione di *Viaggio d'inverno, Piccolo autoritratto (Caffè Greco)* lega nel titolo l'io a uno spazio specifico della città, «dove impietosa / si scatena la moda ultima» (vv. 6-7).<sup>91</sup> Rispetto a questa il soggetto è «escluso» (v. 8). Il contrasto tra l'io e la società in cui si muove viene spiegato in termini di attaccamento alla «consunta ferita / di un amore vittorioso su anni / e adipe» (vv. 10-12), figura della fedeltà di Bertolucci alla propria voce poetica in dissidio con le mode letterarie.<sup>92</sup> Ironicamente, attenuando, il soggetto rivendica questa estraneità: «oh non esigente narciso» (v. 12). E ancora una volta riappare la ferita, simbolo di un trauma, quello dell'emarginazione, che può avere un risvolto positivo. Il discorso è però profondamente ambiguo. L'io mette in scena la propria scissione: guardandosi allo specchio, sembra per un attimo non riconoscere il volto che si trova di fronte, come sottolineano il passaggio dalla prima alla seconda quartina («un viso, // il mio», vv. 4-5) e la rima «diviso:viso» (vv. 1-4), che assuona poi con «io» (v. 7). Il soggetto, secondo un meccanismo esplicitato in *Ritratto di uomo malato*, esorcizza l'angoscia allontanandola nel doppio rimandato dallo specchio. La rivendicazione finale è dunque incerta, il «non esigente narciso» forse non è così sicuro di sé. In effetti, Bertolucci sa, come scrive in un articolo dedicato a Filippo De Pisis, che il rischio di chi si sottrae ai «ricatti delle mode» è quello «di venire dimenticato o rimosso».<sup>93</sup> Ma sa anche che «Un artista può essere

<sup>86</sup> Id., *Solo*, in Id., *Opere*, cit., p. 286, v. 8.

<sup>87</sup> Cfr., ad esempio, Id., *Di me proprietario e padre*, ivi, p. 217.

<sup>88</sup> Cfr., ad esempio, Id., *Per una clinica demolita*, ivi, pp. 218-219.

<sup>89</sup> Fatto che non esclude l'interpretazione di Mazzoni.

<sup>90</sup> Eugenio Montale, «*Fuochi in novembre*» di Attilio Bertolucci, «Pan», II, 9, 1 settembre 1934, pp. 135-137.

<sup>91</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., 185.

<sup>92</sup> La fedeltà alla propria voce è un motivo ricorrente nelle riflessioni bertolucciane. Cfr. *supra* quanto l'autore osserva a proposito di Piletti.

<sup>93</sup> Bertolucci, *L'inebriante innocenza di quei fiori blu*, «La Repubblica», 20 novembre 1977; poi, col titolo *I fiori blu di De Pisis*, in Id., *Aritmie*, cit.; infine in Id., *Opere*, cit., 1238.

ritardatario, oppure contraddittorio rispetto alla cultura del proprio tempo, e pure essere, e rimanere, rappresentativo di essa. Importa che egli abbia coscienza di ciò».<sup>94</sup>

Per Bertolucci è imprescindibile la fedeltà alla propria voce. Questo non significa rifiutare il mutamento e chiudersi nel passato,<sup>95</sup> ma non scendere a compromessi con le mode, non tradire. Recensendo *Il muro della terra* di Caproni, Bertolucci osserva che «la leggerissima, e tuttavia minerale, consistenza stilistica caproniana è un esempio da proporre, sul piano artigianale *idest* morale, ai poeti che ininterrottamente, e inutilmente, s'affannano a tener dietro alla moda. Che, anche in questo campo, va obbedendo alle leggi della cultura di massa».<sup>96</sup> Lo stile è inteso dunque come territorio strategico fondamentale, in cui le scelte formali si trasformano in opzioni etiche, attraverso le quali il poeta manifesta la sua resistenza alla società massificata. È in questo modo, nonostante il rischio della rimozione, che si può dar vita a un'arte in grado di durare, cioè indipendente dalla dinamica del consumo, dalla sperimentazione incessante e dall'«antico, ormai, male su cui è fiorita tutta l'arte dopo Poe, la marcescenza e disgregazione delle forme».<sup>97</sup> Quest'idea trova una chiara formulazione poetica in *A. M. Colombi Guidotti (in memoria)*, testo di *Viaggio d'inverno* in cui il soggetto poetante si rivolge all'autore del *Grammofono*, che «uscito nell'anno '60, / al cominciare di un altro decennio, è come // un disco messo sù nel momento sbagliato, / quando nessuno ascolta perché una voglia // triste di parlare ha preso un po' tutti» (vv. 1-5).<sup>98</sup> Il soggetto biasima dunque l'«assedio dell'effimero» e il «trionfo della chiacchiera»,<sup>99</sup> che si traducono nel successo editoriale del «nuovo romanzo» (v. 14). Rispetto a queste tendenze, Colombi Guidotti rappresenta un punto di resistenza, ciò che «garantisce / durata alla tua opera oggi tanto negletta» (vv. 15-16). La marginalità di chi resiste si trasforma in centralità, l'inattualità in attualità, l'isolamento in durata.

Lo sradicamento è doloroso, ma serve a rinnovare la poesia. La marginalità è un rischio, ma permette di durare. Anche la malattia è «necessaria»,<sup>100</sup> perché consente di dare «profondità e ampiezza» ai versi.<sup>101</sup> La pervasività di questi rovesciamenti dialettici tradisce forse una componente esorcistica. Essi però soprattutto nascondono un rovesciamento più profondo e generale, che li rende possibili. Bertolucci lo esplicita in un autoritratto del 1960:

Certo lo sradicamento è terribile, anche se è vero che è necessario per la poesia. Se io me ne restavo sempre nella mia città, o provincia, meglio, v'era il pericolo che l'«agnosticismo epicureo-municipalistico» rimproveratomi una volta, assai dolcemente da Gadda, sanasse, irrimediabilmente, la ferita.<sup>102</sup>

<sup>94</sup> Id., *Una montagna ancora piena d'incanto*, «Il Giornale», 7 luglio 1965; poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, pp. 225-226.

<sup>95</sup> Cfr. Id., *Transistor – Il destino della poesia*, «Il Giornale», 24 giugno 1964 e Id., *Perché Palatina*, «Palatina», gennaio-marzo 1957.

<sup>96</sup> Id., *Un'ansia religiosa senza maledettismo*, «Il Giornale», 11 giugno 1975; poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 246.

<sup>97</sup> Id., *Perché odiano la natura?*, «Il Giornale», 21 agosto 1963.

<sup>98</sup> Id., *Opere*, cit., p. 232.

<sup>99</sup> Ivi, p. 1487.

<sup>100</sup> Id., *Lavori in corso*, cit., p. 14.

<sup>101</sup> Attilio Bertolucci e Nello Ajello, *Lezioni di ansia*, «la Repubblica», 28 maggio 1993.

<sup>102</sup> Bertolucci, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 70.

Lo sradicamento è necessario perché la poesia nasce sempre da una ferita.<sup>103</sup> Esso è esperienza traumatica che il soggetto si infligge volontariamente di fronte al pericolo che la ferita si chiuda e smetta dunque di alimentare la scrittura. In un'intervista con Giorgio Albertazzi Bertolucci afferma in modo analogo che «non esiste poeta che non sia ferito, sradicato, emarginato».<sup>104</sup> La poesia è inevitabilmente legata a un trauma, nelle varie forme che questo può assumere. È un'idea che torna spesso negli scritti bertolucciani, che la mutano dichiaratamente da Edmund Wilson. Nel 1965, parlando degli *Strumenti umani* di Sereni, Bertolucci scrive che «d'improvviso, una lacerazione più acuta del suo *coming of age* (è giusto dire invecchiamento) lo salva. La ferita per riprendere l'interpretazione di Wilson del *Filottete* dà fermezza al braccio, che tiene l'arco».<sup>105</sup> Nel 1976, a proposito di Francis Scott Fitzgerald, osserva ancora: «per ricorrere alla metafora del più tardo Wilson, è necessario che egli sia ferito e la ferita non rimargini, ai fini della mira dell'arco, della durata vittoriosa dei romanzi».<sup>106</sup> D'altra parte, nell'intervista con Sara Cherin Bertolucci nota che le sue poesie «all'origine erano probabilmente soltanto degli strumenti con i quali cercavo di medicare la ferita che i miei mi avevano inferto, innocenti, chiudendomi in collegio a sei anni».<sup>107</sup>

Ebbene, la poesia nasce da una ferita perché è lo strumento con il quale l'autore cerca di curarsi. Il trauma non è un ostacolo alla parola, ma la sua sorgente. In questo senso, l'opera bertolucciana può essere intesa come una «forma globale di esorcismo»,<sup>108</sup> come l'esempio di un «equilibrio difeso, mantenuto con una serie di abili, ingegnosi stratagemmi, con sotterfugi e mediazioni, autoinganni, fughe, amuleti, fantasmi, malattie più o meno temute e credibili».<sup>109</sup> A un livello generale, sembra ragionevole parlare di *rêverie*.<sup>110</sup> Nella *Camera da letto* la *rêverie* è legata, come la poesia, all'esperienza dell'abbandono in collegio.<sup>111</sup> Perché *rêverie* e poesia coincidono, essendo manifestazioni del *Phantasieren* freudiano, «un campo che [...] si caratterizza per la capacità di mantenersi libero dalla prova di realtà. Con esso ci creiamo un mondo autonomo: disponiamo le cose in un ordine nuovo, di nostro gradimento».<sup>112</sup> La poesia è un sogno a occhi aperti che serve a realizzare i desideri medicando il trauma della realtà. Le epifanie naturali e la «sintassi dello scongiuro», per fare due esempi, seguono un procedimento analogo, cercando di rimuovere quanto si oppone al principio di piacere, quella fine del tempo che ha causato la separazione dalla madre-natura e che fa sempre incombere la morte. Il sintomo che è la poesia nasconde un

<sup>103</sup> Cfr. Pontiggia, *op. cit.*, p. 81.

<sup>104</sup> Bertolucci, cit. in Erbosi, *La «calda oggettività della poesia». Un percorso nel carteggio Bassani-Bertolucci*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2020, p. 226.

<sup>105</sup> Bertolucci, *Si è arricchita la forza di Sereni*, «Il Giorno», 3 novembre 1965; poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 228.

<sup>106</sup> Id., *L'età del jazz*, «Il Giorno», 11 febbraio 1976.

<sup>107</sup> Bertolucci e Cherin, *op. cit.*, p. 41. Analogamente, in un articolo dedicato a Giovanni Giudici, Bertolucci fa riferimento all'«esser cresciuto in collegio, ambiente portatore di traumi, dunque salutare per la poesia» (Bertolucci, *Un canzoniere inconfondibile*, «Il Giorno», 1975; poi in *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 249). Cfr. anche Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, cit., pp. 953-954.

<sup>108</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Attilio Bertolucci*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 570.

<sup>109</sup> Lavagetto, *op. cit.*, p. 223.

<sup>110</sup> Cfr. Lagazzi, *Rêverie e destino*, cit., p. 74.

<sup>111</sup> Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 556-561.

<sup>112</sup> Alfano e Colangelo, *op. cit.*, p. 35.

fine lenitivo, non essendo semplice replica del trauma.<sup>113</sup> D'altra parte, l'ossessività con cui ritornano alcuni motivi rimanda al meccanismo della coazione a ripetere.<sup>114</sup> L'insistente ricorrenza del *topos* del consumarsi del giorno, della stagione o dell'anno è ripetizione in forma simbolica della perdita originaria.<sup>115</sup> Nello stesso ambito si può collocare la scelta di *Viaggio d'inverno* di confinare le angosce in un doppio: «Sono io appartenente a un secolo che crede / di non mentire, a ravvisarmi in quell'uomo malato / mentendo a me stesso: e ne scrivo / per esorcizzare un male in cui credo e non credo».<sup>116</sup> L'io ripete costantemente, ma a distanza, il male, in questo modo cercando di liberarsene.

È necessario tuttavia «che la ferita non rimargini». La poesia vive in uno spazio di tensione. Essa tenta di guarire una ferita inguaribile. Addirittura, la guarigione *non deve* avvenire, perché questo implicherebbe la fine della poesia. L'opera d'arte dura quando porta in sé una lacerazione. Essa contiene una ferita aperta: tenta di richiuderla e intanto la lascia allargarsi. E in effetti mai la *rêverie*, mai la coazione a ripetere si realizzano perfettamente. «La poesia di Bertolucci non consiste nei feticci, a volte meravigliosi, che anima e solleva nello spazio delle parole, ma nell'impossibilità di accettarli senza riserve».<sup>117</sup> Bertolucci non si inganna mai completamente. La realtà viene sempre stoicamente guardata, gli stragemmi vengono smascherati e dunque resi inefficaci.<sup>118</sup> In questo modo l'autore si sottrae «ai rischi di una patetica protesta e rende drammatica la sua operazione».<sup>119</sup> La poesia è una formazione di compromesso.

La necessità dello sradicamento è dunque epifenomeno della necessità della ferita. La poesia è ontologicamente legata a una ferita, solo da essa può nascere, solo di essa si alimenta: «Scrivo col sangue minio i capilettera».<sup>120</sup>

<sup>113</sup> Cfr. Cristina Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 39-42.

<sup>114</sup> Ne ha parlato Antonio Iacopetta, *Attilio Bertolucci. Lo specchio e la perdita*, Bonacci, Roma, 1984, p. 35.

<sup>115</sup> Alfano e Colangelo, *op. cit.*, p. 163.

<sup>116</sup> Bertolucci, *Ritratto di uomo malato*, in Id., *Opere*, cit., p. 236. Ma cfr. anche Id., *Perché mi avete escluso dal paginone «giallo»?*, «La Repubblica», 6 aprile 1979; poi in Id., *Aritmie*, cit.; infine in Id., *Opere*, cit., pp. 987-989.

<sup>117</sup> Lavagetto, *op. cit.*, p. 223.

<sup>118</sup> Cfr. il finale di *Ritratto di uomo malato*.

<sup>119</sup> Lavagetto, *op. cit.*, p. 224.

<sup>120</sup> Bertolucci, *L'amore sonnifero*, in Id., *Opere*, cit., p. 278, v. 1.