



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**
ISSN 1973-2740



NUMERO 18: Poetiche per il XXI secolo

Editoriale, di Stefano Salvi 3



IL DIBATTITO

IDEE DI POETICA

Fabiano Alborghetti	6
Gian Maria Annovi	11
Vincenzo Bagnoli	13
Corrado Benigni	19
Vito Bonito	
e Marilena Renda	21
Gherardo Bortolotti	29
Alessandro Broggi	30
Maria Grazia Calandrone	38
Gabriel Del Sarto	43
Giovanna Frene	46
Vincenzo Frungillo	48
Florinda Fusco	51
Francesca Genti	55
Massimo Gezzi	56
Marco Giovenale	62
Mariangela Guatterri	64
Andrea Inglese	68
Giulio Marzaioli	73
Guido Mazzoni	76
Renata Morresi	84
Vincenzo Ostuni	86
Gilda Policastro	96
Laura Pugno	99
Stefano Raimondi	100
Andrea Raos	103
Stefano Salvi	104
Luigi Socci	105
Italo Testa	109
Mary Barbara Tolusso	112
Giovanni Turra	113
Michele Zaffarano	115

NUOVI CRITICI SUL NOVECENTO

Vittorio Sereni	
di Mattia Coppo	129
Attilio Bertolucci	
di Giacomo Morbiato	136
Franco Fortini	
di Filippo Grendene	158
Corrado Costa	
di Riccardo Donati	173
Le poetiche degli anni Novanta	
di Maria Borio	181
Poesia e ispirazione	
di Raoul Bruni	196
Poetiche dell'informale	
di Filippo Milani	202
Poetiche della relazione	
di Jacopo Grosser	215

FUOCHI TEORICI

Domande ingenue	
di Jean-Marie Gleize	238

POETICHE DEL ROMANZO

Le idee letterarie degli anni Zero	
di Morena Marsilio	
e Emanuele Zinato	244
Walter Siti	
di Gian Luca Picconi	269
Don DeLillo	
di Federico Francucci	279

LETTURE

Mariasole Ariot	315
Daniele Bellomi	319
Alessandra Cava	325
Claudia Crocco	330
Francesca Fiorletta	335
Franca Mancinelli	344
Luciano Mazziotta	347
Manuel Micaletto	349
Fabio Orecchini	352
Giulia Rusconi	363

I TRADOTTI

Thomas James	
tradotto da Damiano Abeni	367
Óskar Árni Óskarsson	
tradotto da Silvia Cosimini	372
Dieter Roth	
tradotto da Ulisse Dogà	378
Tom Sleigh	
tradotto da Luigi Ballerini	383
Eva Christine Zeller	
tradotta da Daniele Vecchiato	398

FENOMENOLOGIA DEL RESPIRO. SULLA POETICA DI BERTOLUCCI

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.
(Ch. Baudelaire, Paysage)*

*La storia del giardino e della città
non interessa. Non abbiamo tempo
per disegnare le foglie e gli insetti
o sedere alla luce candida
lunghe ore a lavorare.
F. Fortini, Gli alberi*

*Speak now before it is too late, and then hope to go
on speaking until there is nothing more to be said.
Time is running out, after all. Perhaps it is just as
well to put aside your stories for now and try to
examine what it has felt to live inside this body
from the first day you can remember being alive
until this one. A catalogue of sensory data. What
one might call a phenomenology of breathing.
P. Auster, Winter journal*

1.

Per quanti volessero disporsi a condurre un'indagine sulla poetica di Attilio Bertolucci (da qui in poi menzionato con la sola iniziale B) è necessaria un'operazione preliminare: delimitare il *corpus* degli scritti cui attingere le informazioni, confrontandosi con una postura autoriale reticente e allusiva. Il poeta emiliano ha infatti, per tutta la vita, convertito la propria marginalità in una formidabile arma di difesa: mantenendo un atteggiamento riservato e nascosto; limitando al minimo autodichiarazioni e commenti circa le coordinate entro cui situare la propria scrittura e parlando spesso e più volentieri di altri che non di se stesso; esprimendosi, nei pochi casi in cui accettasse di rompere il silenzio, in modo scorciato e ambiguo, in forme discorsive mai chiaramente assertive ma piuttosto narrative, autobiografiche, secondo un procedere frammentario, epigrammatico, spesso figurale. Le notizie si possono ricavare da una serie di scritti ordinabili secondo la distinzione, interna al dominio della consapevolezza artistica, fra poetica *esplicita* e *implicita*(1). I pochi e assai brevi scritti dichiaratamente poetologici sono: *Un po' di luce vera* (PLV)(2), brevissima annotazione premessa ai testi raccolti nei *Lirici nuovi* (1943) di L. Anceschi; la nota d'autore che precede la scelta antologica contenuta nella *Poesia italiana contemporanea* (1950) curata da G. Spagnoletti, la quale cita integralmente PLV aggiungendovi un riposizionamento *a posteriori*; il fondamentale, e più corposo, *Poetica dell'extrasistole* (PE), edito in due tornate a distanza di un quindicennio su *Paragone* (1951; 1966) e poi rifiuto integralmente in *Aritmie*(3). A queste vere e proprie, per quanto *sui generis*, dichiarazioni di poetica, possono essere accostati: il dialogo contenuto nel volume collettivo *Sulla poesia*, nato nell'ambito di un'iniziativa scolastica e orientato in senso prevalentemente formale; i libri-intervista *All'improvviso ricordando* e *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, ricchi di annotazioni di gusto e risvolti autobiografici, oltre all'imponente carteggio con l'amico Vittorio Sereni(4). Riguardo al secondo versante, quello implicito, è opportuno distinguere fra quanto appare in controtuce alla lettura dei testi poetici(5) e quanto invece emerge dalle prose, numerosissime, dedicate ad altri poeti e narratori – così come da alcune scelte nel campo della traduzione e della

selezione antologica, evidentissima quella della sua *Poesia straniera del Novecento*(6) – ma anche ad altri codici e linguaggi artistici, come quelli figurativo e cinematografico, ricordando la presenza assidua di B alle lezioni bolognesi di Roberto Longhi e il suo esser stato cinefilo appassionato fin dall'adolescenza con l'amico Pietro Bianchi e il supplente Cesare Zavattini. Le prose giornalistiche, critiche e saggistiche di Bertolucci sono reperibili in diversi volumi fra cui il già citato *Aritmie*(7). Sottoponendo il gruppo dei discorsi indirizzati all'esterno a un procedimento di riuso circolare che li rivolga sull'emittente ne deriva un cortocircuito che illumina parallelismi e consonanze sia con l'accadere verbale delle poesie, sia con le asserzioni autocentrate, onde le parole mostrano il proprio accordo segreto nella coincidenza di fatto fra sorgente e destinatario.

2.

L'argomentazione che segue prende le mosse da una breve analisi della PE, la cui centralità in questa sede discende *in primis* da fattori materiali quali: il titolo (è l'unico scritto designato con l'appellativo di "poetica"); le dimensioni, ampie e quindi funzionali a un grado minore di ellitticità della scrittura; la data d'uscita, visto che gli anni di pubblicazione delle due *tranches* coincidono con l'intervallo entro cui si consuma il salto qualitativo più ingente nel percorso di B. Sono anni di crisi personale (l'esilio volontario a Roma e la separazione momentanea dal nucleo familiare nel 1951, la morte del padre nel 1954 e l'infittirsi della nevrosi fino al tracollo psichico curato con l'elettroshock nel 1958) e di crisi poetica, in cui maturano VI e CL, segnati entrambi da decisivi mutamenti sugli assi tematico, formale e dei generi letterari. Per questa serie di ragioni non è illecito tentare di rintracciare in PE, attestata su una posizione cronologicamente mediana, la giuntura o faglia in cui discendere per comprendere più a fondo questo universo poetico.

Nello stile e nelle modalità discorsive con cui è redatto lo scritto, emergono immediatamente una serie di tratti costitutivi della persona poetica dell'autore. La prosa non ha taglio programmatico né teorico, e non contiene indicazioni precise in merito alle funzioni attribuite alla poesia, alle modalità operative conseguenti, alle scelte tematiche. Tutto è detto in negativo, sul filo di un racconto autodiegetico di sostanza autobiografica, diviso in tre sequenze narrative e completo di episodi insidiosi di non detto.

All'inizio, il narratore presenta il disturbo cardiaco che lo affligge, l'extrasistole, dando conto di un viaggio in treno dall'Emilia in direzione di Milano, durante il quale lo scompenso del battito provoca nel passeggero una momentanea perdita di coscienza, responsabile a sua volta di uno iato temporale dopo il quale il paesaggio fuori dal finestrino appare irrimediabilmente mutato. Nel secondo movimento l'insorgere delle aritmie è connesso in modo esplicito all'atto dello scrivere; più precisamente, esso ne causa l'interruzione spingendo l'autore a cercare sollievo in una passeggiata cittadina, benefica distrazione. La terza sequenza è più estesa, a sua volta articolata in tre sezioni, e coincide con un itinerario memoriale che muove dall'infanzia. Il bisogno della poesia nasce a quell'altezza, come risposta e compenso alla reclusione nel convitto parmense Maria Luigia e al bruciante distacco dalla famiglia; i primi componimenti sono quindi donati dal bambino alla figura, vicaria di quella paterna, dell'istitutore. Si stringe inoltre il rapporto tra corporeità e scrittura, se assieme ai primi tentativi poetici si manifesta un'incipiente tachicardia, solo più tardi doppiata dall'extrasistole. Segue un regesto delle letture significative, divise fra obblighi scolastici (Carducci, Tasso) e prime scoperte autonome (Whitman e il D'Annunzio di *Maia*). La contrapposizione fra questi due nuclei allude a un'alternativa metrica fra risorse tradizionali e verso libero rispetto alla quale il poeta non sceglierà in modo esclusivo, percorrendo in occasioni diverse entrambe le possibilità. Chiude lo scritto la descrizione di un'estate giovanile trascorsa nel podere familiare di Baccanelli, a poca distanza da Parma. Lì, nel protetto spazio domestico, fra gli opposti poli dei primi, perturbanti episodi d'insonnia e della rassicurante ritmicità delle presenze animali (il clamore dei grilli e il canto dell'usignolo), si precisano i tratti di una vocazione ormai personale e fondata sulla coesistenza e l'antitesi di tensioni contrastanti.

Aggiungo soltanto, per anticipare un elemento primario, la completa estraneità di questo lampeggiante racconto di una formazione poetica al contesto storico e culturale, le cui uniche sopravvivenze paiono essere le letture infantili e adolescenziali, descritte metonimicamente

portando lo sguardo sulla fisicità dei loro supporti: «i fogli sottili, facili ad arricciarsi, dell'Universale Sonzogno» e «le pagine intonse delle Laudi», i loro «grevi fogli di Fabriano»(8). Nulla si dice – e sono anni cruciali per la poesia italiana, fra neorealismo, neoavanguardia ed esiti innovativi della terza generazione, gli anni in cui matura una poesia post-lirica e inclusiva che frantuma il ristretto dominio del codice poetico tradizionale – nemmeno del contesto poetico, producendo l'ipotesi di un'impermeabilità del nostro, tutto teso al rinvenimento di una propria verità individuale, maturata nel chiuso dello spazio domestico e mentale.

Ciò che qui interessa mettere a fuoco è, però, la metafora fondativa del testo, evidente fin dal titolo e diffusa nella globalità della sua articolazione. Al centro di esso vi è infatti l'associazione metaforica tra realtà corporea e realtà poetica: il figurante del disturbo cardiaco designa il figurato della scrittura poetica per via di un *tertium comparationis* che non è difficile identificare nella centralità, comune a entrambi, del dato temporale:

[...] ma non è da tutti neppure questa sorta di nevrosi che ti fa assegnare ai servizi sedentari, e mentre parla con te un tale, in treno, ecco non segui più il filo perché un'extrasistole, o peggio una salva nutrita di extrasistoli, ti ha scosso. È stato un attimo, l'interlocutore non se n'è accorto, ma qualche secondo è andato perduto, infatti di là dai vetri non è più [...]

[...] dovevo imboccare la strada aperta e ventosa del verso libero. O quasi. Che mi trascinò via, più tardi, non riuscì mai del tutto a distaccarmene. Lo dimostra la benedetta sospensione dell'extrasistole, nel verso come nel cuore: salutare avvertimento sul fatto che morte e perfezione sono una cosa(9).

La relazione semantica della poesia con l'instabilità del battito, come si evince dai due estratti riportati, riguarda tanto l'ordine tematico (la realtà biografica e il suo legame con l'esperienza temporale) quanto quello formale (il campo delle scelte metriche).

L'alterazione del ritmo cardiaco allegorizza il rapporto che la poesia di B intrattiene con il suo primo referente: il tempo. Come rivelano l'episodio ferroviario al centro della prima sequenza e un passaggio successivo, non riportato, in cui si racconta di come l'extrasistole sia intervenuta in un secondo momento innestandosi sulla tachicardia preesistente e introducendovi delle pause forzate(10), il comportamento del cuore riflette l'oscillazione della scrittura: da un lato essa testimonia, con lo iato rivelato dall'extrasistole, la perdita implicita nel passaggio temporale; dall'altro le si oppone, creando una zona franca in cui l'esistenza possa sopravvivere. In questo senso, forse, il tasso di ambivalenza presente è qui più alto rispetto alla valenza euforica posseduta dall'antecedente letterario diretto di quest'immagine, le proustiane *intermittences du cœur*.

L'aritmia è però anche una metafora metrica, e come tale esprime l'allergia della sensibilità formale dell'autore alle geometrie precostituite, alle strutture derivate dalla mediazione sociale. Per B il metro come istituzione si dissolve nel ritmo inteso come aderenza a una ritmicità soggettiva, affine al battito cardiaco, al pendolo, al respiro(11), al passo di chi scandisce i versi camminando, sul modello dell'amato Wordsworth(12). Ciò non significa però mito dell'immediatezza e ingenuo spontaneismo: la poesia resta un oggetto frutto di un assiduo lavoro artigianale, condotto però secondo regole interne che non rispondono ad alcuna eteronimia(13). Dire che il metro si fisicizza significa attribuire alla poesia la possibilità di una forma corporea, e cioè di una regolarità tendenziale e non effettiva, di una ritmicità che resta percepibile anche quando oscilla; significa fare del testo un corpo pulsante, soggetto alla temporalità. Si capisce allora che la poesia è più un processo che un oggetto, una figura viva, attraversata dal tempo e in rapporto di omologia con l'esistenza umana individuale che ne è la matrice, di cui ella riproduce e doppia il fondamento materico, il corpo, e la sua processualità interna. Ne viene allora un doppio ordine di conseguenze che investe forme e temi della scrittura, entrambi improntati a uno strenuo soggettivismo e insieme alla fedeltà temporale.

Ma qual è l'origine del disturbo cardiaco, e con esso del bisogno quasi fisico di poetare? L'indicazione fondamentale viene dal lessema *nevrosi* utilizzato per indicare l'extrasistole nel primo estratto citato(14), oltre che dal racconto del traumatico distacco infantile. La metafora che

era stata individuata dunque si complica, e l'irregolarità somatica rivela la propria origine psichica, la propria appartenenza al quadro psicopatologico dell'ansia, dove è normale che la sindrome sia accompagnata da disturbi organici tra i quali figurano normalmente tachicardia e altri scompensi cardiaci. Ne deriva l'allargamento dell'originaria terna di lessemi coinvolti nell'intreccio metaforico a un quarto termine, psiche, dove la vita psichica sta insieme alla nevrosi quale suo risvolto patologico.

I quattro elementi messi a fuoco (corporeità, tempo, vita psichica e poesia) costituiscono ciascuno una delle stazioni fondamentali del nostro discorso, all'interno di un movimento che intende: problematizzarli e precisarli nelle loro connotazioni plurime, determinate dall'orizzonte semantico in cui compaiono; superare quell'orizzonte istituendo una serie di connessioni che ridislocano quegli elementi secondo una visione straniante.

3.

Il primo termine che si vuole indagare è la dimensione corporale, macro-ambito ricavato per metonimia dai disturbi cardiaci (tachicardia ed extrasistole) assunti a figurante della poesia nella PE. Di presenza del corpo in B è possibile discorrere seguendo almeno due direzioni, che coincidono in parte ma non del tutto con la bipartizione segnalata da Niva Lorenzini tra un corpo assunto a esplicita risorsa dal serbatoio tematico di un autore e una corporeità matrice di usi linguistici (e segnatamente lessicali) particolari, sorgente e spazio di ricaduta di una parola non separata dalla propria origine materica(15). Il primo di questi vettori riguarda la corporeità, o forse meglio *fisicità* giusta la sua pertinenza non solo umana ma globalmente naturale, come tema, distinguendo però fra un dato tematico intratestuale, visibile ed esplicito, e una presenza tematica extra-testuale, antropologica e interna a una più complessa *weltanschauung* sottesa ai processi di sedimentazione testuale.

I corpi fatti oggetto di rappresentazione sono numerosi e nello stesso tempo ossessivi, visto l'alto tasso dei ritorni. Spiccano per frequenza quelli: dei famigliari, tra cui quello della compagna, desiderato e studiato amorosamente nelle sue trasformazioni(16); quelli animali, fra i quali i domestici passerai, trattati come figure umane fin da LC(17), e nella CL il fedele spaniel Flush, corpo-feticcio della madre morta; quelli vegetali delle gaggie, spesso *nude*, e delle viole annunciatrici della primavera; quello della terra, osservato con la perizia non del tutto scomparsa di chi resta un figlio di medio-alta borghesia agraria, spazzato e percosso dagli agenti atmosferici, vestito dal manto umido delle foglie morte nella stagione autunnale, indurito dalla siccità durante l'estate; infine quelli inanimati, il mobilio e i muri dello spazio domestico(18), gli attrezzi abbandonati e gli oggetti d'arte e d'antiquariato come tele, bauli e antichi libri, materie e forme saggiate con attenzione da occhi e mani pazienti. Si tratta di un mondo costituito essenzialmente di corpi, intesi come realtà estese e percepibili, destinate tutte a esaurirsi e a scomparire ma al contempo vive e pulsanti, la cui *quidditas* è quella caducità che insieme li garantisce e li mina. Come tale esso comporta una precisa disposizione gnoseologica, fondata sul primato della sensorialità e della percezione. E dunque largo a suoni e profumi (ma spesso filtrati dentro le stanze da una finestra lasciata aperta, ovattati per una lunga distanza) ma anzitutto a linee e colori, se in B il senso dominante fin dagli esordi è la vista, anche nella forma interna della visione onirica o della *rêverie*. Così, l'esperienza raramente supera i confini, ristretti domestici eppure infinite volte percorsi, del proprio campo visivo; la poesia partecipa qualcosa che coincide con ciò che il soggetto può osservare, o meglio con quanto ne ha già impressionato la retina. All'interno della stessa sfera spicca la registrazione della luce, cui il poeta attende con fedeltà costante, inseguendone i mutamenti durante il giorno e l'anno, le minime variazioni che di ora in ora intervengono a modificare la superficie celeste e l'aspetto delle presenze corporali che affollano lo scenario domestico. Il legame più forte di B con la lezione impressionista del *plein air*(19) sta forse proprio nella volontà di apprendere e fissare i movimenti della luce, il loro trapasso repentino affidato alla dinamica degli avverbi temporali (*già, ormai*) o l'apparenza eterna, lunghissima di alcuni tramonti, crepuscoli e mattini vissuti nell'inazione fino a sentire in maniera parossisticamente intensa il mero svolgimento temporale. Emerge, dal regesto svolto sin qui,

l'adesione a una forma storica di materialismo, fondata sul primato ontologico di una dimensione corporale da declinare come matericità solcata dal tempo biologico. Essa coincide con una gnoseologia della percezione prima di tutto visiva tesa a ricalcare l'esistente, il "vero" coincidendo con l'esattezza raggiunta nella registrazione del fenomeno. Ricordando però che un dubbio radicale investe le «parvenze»(20), ogni volta, ancora, irripetibili e già svanite nel momento in cui l'occhio ne fissa i contorni e la mente dona il nome, mai del tutto se stesse ma sempre parzialmente alienate, esseri in fuga abitati dalla morte.

Resta da considerare il fondamento nascosto del processo percettivo, ovvero il corpo del locutore e le sue modalità rappresentative, allargando per quanto possibile il discorso a ciò che esse ci dicono riguardo allo statuto del soggetto poetico. Tre sono gli elementi che appaiono degni di particolare considerazione: l'insistenza sul motivo della malattia; la metafora del dissanguamento, immagine-chiave di VI(21) che investe fra gli altri il corpo stesso dell'io(22); la posizione assunta dal corpo, fra passività contemplante e nascondimento di sé. Il frequente ritorno della malattia, a partire dai sommovimenti cardiaci al centro della PE(23), non comporta soltanto l'esibizione della fragilità e debolezza corporali ma soprattutto la constatazione che il corpo ormai non può che affidare le proprie speranze di salute a una psiche più o meno dolorante. Il travaglio che mina la stabilità somatica è sempre in B parte di una sintomatologia di origine psichica, e forse non esiste, nella frammentazione dell'integrità soggettiva – portato fondamentale della lezione psicoanalitica – possibilità di una vera sanità del corpo, e il soggetto – affine allo zanzottiano *corpo-psiche*(24) – è condannato alla scissione. Venendo poi alla metafora del dissanguamento, essa costituisce la manifestazione più evidente del "sentimento del tempo" ossessivamente disforico che è cifra di VI(25). Ha quindi portata universale, e colpisce solo incidentalmente il soggetto dell'enunciazione. Pure, la scelta stessa del figurante e l'occasionale applicazione dello stesso al corpo di chi pronuncia dolorosamente l'attestazione e insieme l'esorcismo di quella perdita in corso, valgono come indizi di un organismo sentito nel proprio inarrestabile disfacimento, insieme presente e in via di assentarsi da sé(26). Infine, se si osservano gli atteggiamenti tenuti dal corpo dell'io, riscontriamo: l'irrequietezza di un passeggiatore ansioso sempre più incapace di ultimare il proprio *tour du propriétaire*(27) e tendente alla pendolarità e all'occultamento di sé(28); la passività contemplante del *voyeur*, dello spettatore ritroso che partecipa in modo indiretto agli eventi attraverso la sola registrazione visiva, producendo fantasmi interiori ma rimanendo inerte rispetto all'azione concreta(29). La combinazione di questi elementi, pannelli diversi di un unico polittico della debolezza soggettiva, con altri che pertengono alle modalità discorsive e linguistiche, produce però un singolare compromesso, dove la fragilità si congiunge a una riserva di forza individuale possibile per il nevrotico, «divino egoista» cui allude Sereni(30). Se è vero infatti che il personaggio-io appare fragile preda delle proprie pulsioni centrifughe, consegnato ai tormenti della psiche e alla conseguente instabilità del corpo, immobilizzato in un ruolo passivo, quasi di comprimario, il soggetto non cede terreno rispetto a un'impostazione del discorso ancora saldamente monologica e monolingua, così come nei confronti di una situazione fondamentale, infinitamente ripetuta, che rimane lirica: l'individuo che osserva e riflette, si concentra sulle ricadute interiori degli accadimenti esterni, ricerca e replica i propri traumi, ricorda e immagina, così che il vero argomento della poesia altri non è che se stesso(31). La posizione storica di B sembra qui riflettere il dato anagrafico, o meglio la data di pubblicazione delle prime raccolte, che ha il potere di collocarlo in uno spazio bianco tra seconda e terza generazione poetica(32). Così esso appare, in virtù di un soggetto indebolito ma ancora votato a una pretesa di universalità come a una dizione individuale forte, lievemente attardato rispetto ai coetanei Luzi, Sereni, Caproni e tra le ultime, paradossali espressioni di un retaggio lirico in senso stretto e cioè romantico(33).

La centralità ontologica e conoscitiva dell'elemento corporale si ripercuote sui testi poetici cagionando l'insorgere di alcuni fenomeni linguistici che ne rappresentano il correlativo formale, secondo varie forme di dipendenza. Si tratta di due procedimenti insieme affini e antitetici, in opera entrambi sul piano delle strutture sintattiche. A margine va ricordato che l'investimento stilistico dell'emiliano privilegia sempre la sintassi (e il suo rapporto con la serie metrica) a

discapito delle risorse lessicali, assunte in forma quasi ingenua dall'italiano della conversazione colta e attestate su una *medietas* priva di punte espressive ma costantemente sollecitata o, musicalmente, *stressata*(34) dagli slittamenti attivi nella disposizione.

Negli esordi di S e FN si rinviene un largo uso di strutture nominali: tipicamente si tratta del nesso sostantivo più subordinata relativa – *Settembre* (S), vv. 5-6: «fresca erba / su cui volano farfalle»; *Notte* (S), vv. 2-3: «lunga veste che appena ti allarghi / sui fianchi»; *Torrente* (S), v. 13: «E quel mulino che si vede e non si vede»; *Lamento di Massimo Odio* (S), vv. 4-6: «teneri cieli / che l'occhio mio con sì deserta gioia / scorge e saluta» – oppure di moduli patetici come il vocativo, in crescita nelle raccolte successive: «O fredde mani di Wanda / amiche timide del fuoco / fiorite di rossori / mani dolci a stringersi» (*Le mani di Wanda*, FN, vv. 1-4). Contestualmente tale sintassi va riferita, oltre che al tipo discorsivo della descrizione, all'atto di un soggetto che contempla. Essa riguarda la presentazione di uno o più enti coinvolti nel processo visivo e colloca al centro della scena l'oggetto osservato donandogli fissità e consistenza. Si potrebbe parlare di una sintassi ostensiva o pittorica, intesa come descrizione dei fenomeni e funzionale alla figurazione precisa di quanto è assunto a oggetto della rappresentazione. Inoltre, una costruzione siffatta esclude la marca linguistica della temporalità, il verbo, e si inserisce in enunciati che collocano i loro referenti fuori dal tempo come spesso anche dallo stato di veglia, nei territori del sogno, della fantasticheria e del ricordo(35).

Il quadro muta sensibilmente in VI, tanto nel rapporto corporeità-sintassi quanto nella relazione fra quel nesso e una temporalità ormai connotata tragicamente. Qui non si tratta più di mettere in scena dei corpi immobili, descrivendoli nei loro rapporti spaziali secondo un procedimento affine per molti versi al gesto della pittura e alla staticità del quadro, ma piuttosto di una vera e propria *sintassi dello sguardo inquieto*. Molti testi di VI esibiscono una situazione di oltranza sintattica che la critica si è provata a descrivere con varie metafore(36), e i cui principi costruttivi sono forse riassumibili nella coppia giustapposizione-incassamento. Per il primo termine risulta fondamentale l'indebolimento, talvolta fino alla scomparsa, della segnaletica interpuntiva, parzialmente rimpiazzata dall'ambiguo limite versale, che solo in certi casi funziona da interruttore logico, altrove da pausa di respiro e cesura piuttosto musicale, ritmica, che logico-sintattica, convalidando effetti di ambiguità già presenti nella *dispositio* non scandita dei membri; per il secondo invece, ci si trova di fronte a una sintassi spiraliforme e verticalizzata, fondata sulla ripetizione ossessiva degli stessi moduli subordinanti (relative attributive, gerundiali, participiali) e sintagmi circostanziali (soprattutto di luogo e tempo). La sintassi realizza così una dinamica affastellante, una tendenza al cumulo dei referenti e al disordine cognitivo, apparentemente priva di criteri regolatori sul piano semantico. Sono sufficienti due soli esempi:

L'appartamento è al quinto piano e
gli usignoli e i merli dalle piante della clinica –
pini e cipressi neri come antracite e più giù
mandorli ormai sfioventi dei loro piccoli fiori
bianchi e peri appena dalla notte laccati
di rosso e ancora più in basso quasi a statura
d'uomo arbusti diversi in verdi diversi chiari
o aggrondati come per un diverso sentire –
dalle piante della clinica gli usignoli e i merli
[...]

(26 marzo, vv. 1-9)

Non potrebbe esservi la spossatezza di un giorno
sul finire, il vino alzato contro i raggi
trafiggenti le pupille di chi osa guardare
e guai a lui che conoscerà le città

in fiamme oltre le foreste familiari
ignari gli uccelli intenti a godere la luce

estrema dalle cupole dei castagni e anche
ignari gli ultimi abitanti di queste

plaghe benedette dall'abbandono, vecchia
con raccolti stecchi ormai inutili se non
per accendere esorcismi dove il sentiero esce
all'aperto e sul suo nastro indistinto
c'è già chi si trova in vista delle case,

è un ragazzo con del rosso indosso
di cui l'aria limpida poco prima
di scurire propaga il fischio tenuto
lunguissimo perché è l'ultima volta?
(*Così sul finire*, vv. 1-17)

La sintassi cerca di stipare nel breve spazio del testo poetico quanti più frammenti possibili di realtà, strappandoli a un tempo rapitore e minaccioso, a quel sanguinamento diffuso che significa la promessa di un morte certa e più che imminente, già annidata nelle cose stesse, e responsabile del tremito che incrina la voce lirica. La radice di questo processo linguistico sta allora forse nella replica di un gesto: lo svariare compulsivo dello sguardo nel tentativo di captare una porzione di reale eccedente la normalità percettiva. Il soggetto rovescia la propria immobilità in una serie velocissima di scatti oculari, secondo l'idea che sia possibile convertire la sequenzialità del processo scopico in simultaneità.

4.

Il fulcro esistenziale e conseguentemente tematico è rappresentato in B dalla soggezione alla temporalità, ovvero dalla deperibilità intrinseca alla sostanza di tutti gli enti, capace di annullarne le differenze specifiche in nome della comune appartenenza a un orizzonte caduco. Quale che sia l'atteggiamento, mutevole lungo la diacronia, di fronte a questo primato, non cambia l'effettiva persistenza di una *weltanschauung* incardinata alla sfera temporale – intendendo quest'ultima quale secondo termine di quel materialismo sensoriale e naturalistico il cui primo polo spetta alla corporalità. I numerosi e diversi corpi che appaiono nei testi dell'autore sorgono tutti dal medesimo fondale dinamico, la loro esistenza non essendo in fin dei conti che il breve intervallo nel quale essi si staccano da quello sfondo e acquisiscono visibilità e concretezza, per poi riprecipitarsi in esso; essi (oggetti non esclusi) si caricano di segni e cicatrici, e vivono nell'intermittenza di una pulsazione che è segnale dell'istanza della morte entro l'esistenza lungo tutta la sua durata. Riconosciuta la presenza di questo substrato, sorgono però ulteriori interrogativi circa: lo statuto del tempo e il ventaglio delle sue connotazioni, da rilevare sul filo di una serie di contrasti binari; le eventuali modificazioni diacroniche di questo statuto, così come degli atteggiamenti tenuti dalla persona poetica nei riguardi della dimensione temporale. Come per il tema della fisicità, sarà praticato un moto altalenante fra testi poetici ed extratesto (individuale e quindi psichico, ma anche storico-sociale).

Giudicando i testi, si impone all'attenzione, fin dalle prove iniziali, la rilevanza del tempo biologico e il suo essere complementare all'assenza del tempo storico. Esso appare distinto in due accezioni: a) come tempo naturale, stagionale e giornaliero, manifestato primariamente dal variare della luce solare e dai fenomeni atmosferici, e segnato dalla ciclicità; b) come tempo lineare dell'esistenza, proprio non solo della sfera antropologica ma della realtà corporea tutta, animale vegetale e inanimata, e che coinvolge in prima battuta l'io stesso nel duplice ruolo di oggetto e soggetto percettivo di questo fluire. Questo secondo asse temporale convive e s'incista nel primo, onde la ciclicità è fin da subito mischiata alla linearità, il ritorno più apparente che reale, l'ora e la luce sempre diverse, uniche, sostanzialmente irripetibili. Per dare un solo esempio della qualità strutturale e quindi invariante di questa persistenza basterà osservare, in S: l'alta frequenza di titoli stagionali o riferiti alle fasi del giorno e al tempo atmosferico (*Mattino, Settembre, Mattino*

d'autunno, Notte, Ottobre, Nubi, Inverno, Risveglio), che rende evidente la volontà autoriale di fornire per ogni componimento l'esatta collocazione temporale; l'assoluta centralità di un testo come *Vita*, che testimonia la coesistenza delle due diverse temporalità e anticipa il motivo del dissanguamento, testimoniando una precoce coscienza della propria dolorosa mortalità (vv. 4-11):

Schiariscono l'albe,
cadono i giorni, maturi,
nelle luci infuocate dei tramonti.
Come un ruscello
è mia vita, e continuamente
si disperde.
Un giorno
sarà tutto disperso(37).

Come il campo del visibile a occhio nudo esauriva l'esperienza percettiva e conoscitiva di B, così l'essere in dominante del tempo biologico, naturale e vissuto, postula come sua controparte la negazione del dato storico e una concentrazione pressoché assoluta sulla sola sfera individuale e familiare della vita privata. E questa assenza resta un fatto costante per una poesia e una vita che sussistono per via d'una separazione radicale da quanto fora la propria marginalità, convertita in isolamento necessario e fruttuoso da un soggetto nevrotico ed egoista, tenacemente ancorato allo spazio domestico, all'appartata vita agricola, alla micro-società provinciale parmense, come è tenacemente impermeabile ai morsi della storia anche per privilegio di classe. Così la dimensione politica e prima collettiva resta una presenza negata, un concentrato di negatività rispetto al quale allestire difese e fughe, a vari livelli. La prima di queste ripetute, costanti evasioni è garantita proprio dalla cultura (e in essa dalla poesia), assunta in qualità di feticcio anti-storico secondo una dinamica diffusa e capillare fra gli intellettuali italiani durante il ventennio e rubricata da Cataldi sotto l'etichetta di: «ideologizzazione della cultura»(38). Di fronte alla barbarie fascista e della società di massa, o meglio, senza ideologismi, di fronte alla cancellazione di uno spazio destinato al dibattito pubblico e alla mediazione intellettuale, agli scrittori fra cui B non resta che ripiegare sulla «cultura per la cultura»(39), risolvendo i conflitti e proiettando i valori rinnegati dal contesto politico del regime entro il dominio estetico. Crolla la tensione a forare la barriera tra letterario e sociopolitico attiva nella temperie avanguardista, tra futuristi e vociani, e lo scrittore concentra le proprie energie sull'elaborazione di uno stile, di un linguaggio, di una poetica. Questo atteggiamento, trasversale nel contesto inter-bellico, comporta però una pluralità di gesti non tutti equivalenti, come testimoniano ad esempio le differenze che intercorrono, nel medesimo ambiente fiorentino, fra la spinta utopica del gruppo dei solariani e l'ermetismo di ascendenza cattolica. B sceglie, complice la propria vicenda psichica individuale, la strada del ripiegamento intimistico e di una concezione dell'arte come luogo della libertà soggettiva.

L'esclusione dell'orizzonte storico, evidente nell'assenza di questo piano temporale dalla quasi totalità delle poesie(40), trova un'ultima paradossale conferma nell'ipercorrettismo (nel senso di una presenza tardiva, eccessiva e tendenziosa) testimoniato da un episodio della CL (capp. XL-XLIV). Dopo l'8 settembre 1943, il protagonista A, fino a quel momento riparatosi nel podere familiare grazie all'assegnazione ai servizi sedentari ottenuta per ragioni mediche, decide di rifugiarsi con la famiglia nella casa paterna di Casarola, sull'Appennino emiliano. Convinto di essere al sicuro, si trova però a dover fronteggiare il rastrellamento SS condotto dal maresciallo Kesserling nel maggio '44. Decide allora di condurre una piccola spedizione di compaesani fuggiaschi sul vicino monte Navert, per poi tornare al paese una volta scampato il pericolo immediato(41). Al di là del fatto biografico narrato, della cui veridicità storica non occorre dubitare, ciò che colpisce è il modo in cui la CL, nei versi e nei correlati *argumenta*, presenta il ruolo e l'atteggiamento del protagonista rispetto agli eventi:

A. scopre in sé qualità da lui mai prima sospettate: è ora il capo di una piccola comunità smarrita; pare meritargli per il dominio dei nervi, di solito in lui fragilissimo, per la rapidità

delle decisioni. Vuole sì salvare la piccola famiglia, ma vuole, unitamente, salvare anche gli altri. Il suo proverbiale se pur mite egoismo, pienamente, per la prima volta vinto.

A. [...] decide di tornare a casa. Con grandissimi rischi per *lui*; ma era giusto farlo perché gli invasori in arrivo dalla Toscanella avanzando mitragliavano nelle macchie, senza scegliere il bersaglio(42).

Emerge l'ombra di un complesso di colpa a lungo taciuto, rispetto al quale si tenta surrettiziamente un riscatto pur nella consapevolezza, evidente nel tono marcato e rivendicativo con cui sono presentati gli eventi, della sua impossibilità effettiva. Il sentimento della colpa storica avvicina *in extremis* B a Sereni, per il quale il nodo della mancata partecipazione agli eventi cruciali della storia è una costante di lungo periodo(43).

Condotto sin qui il discorso sulle invarianti, segue una ripartizione delle opere fondata sul mutare della semantica temporale(44).

Un primo blocco, seppur non perfettamente unitario, è costituito da S e FN. La già notata frequenza di titoli a vocazione temporale (valida anche per FN: *Fuochi in novembre*, *Primavera*, *Sera*, *La notte d'ottobre*, *Ottobre*, *Il vento di febbraio*, *Paese d'inverno*) non deve ingannare: se è vero che ogni poesia è riferita a una circostanza stagionale o a un'ora diurna o notturna, questo posizionamento rimane spesso ciò che si potrebbe dire un dato esterno, una cornice ininfluyente su quanto avviene entro il testo. In S e FN il *set* esclusivo dei componimenti è l'elemento naturale. L'io sembra assumere la postura immobile del contemplante e ciò determina un assetto formale statico, evidente nel largo uso di sintassi nominale e di versi a spinta sintattica. Frequente è l'uscita del soggetto dallo stato di veglia in direzione del sogno, della *rêverie*, del ricordo d'infanzia e in generale di stati di semi-coscienza che comportano una sospensione del flusso temporale(45). Va nello stesso senso la presenza di motivi e toni fiabeschi, e così anche il fitto impiego di personificazioni di enti naturali, con effetti di giocoso e infantile onirismo. In generale, si ha come l'impressione che il tempo risulti bloccato e rimosso, fissato da un'atmosfera rarefatta e svagata che ne attenua il pulsare fino al silenzio. In FN, per cui nel complesso resta valido quanto detto sin qui, è da segnalare la comparsa di un singolare nesso tra futuro e passato. In testi come *La rosa bianca*, *Ifigenia*, *Fuochi in novembre*(46) si allude al sopravvenire del tempo futuro come a una possibilità di esplicita sopravvivenza del momento presente attraverso l'anamnesi: «I ragazzi corrono intorno / al fuoco [...] / smemorati, [...] / Per molto tempo si ricorderanno / con gioia / dei fuochi accesi in novembre» (*Fuochi in novembre*, vv. 9-17). Lo slittamento del presente in direzione del futuro (fino alla morte esplicita) consente l'ingresso della porzione di esistenza ormai scomparsa nei domini mentali della memoria e dell'immaginazione, garantendo a quello stesso evento la durata tendenzialmente infinita del pensiero e della rievocazione. In questo legame paradossale per cui vive più a lungo solo ciò che scompare non è difficile vedere un trasparente doppio della scrittura poetica secondo B, intesa come redenzione del tempo vissuto in uno spazio altro, conservativo, ma possibile solo dopo la perdita.

LC e TC corrispondono, fra loro leggermente scalati, a una fase di transizione, e marcano entrambi la comparsa di un nuovo, più vivo sentimento del tempo, visibile nell'intreccio di due fenomeni di segno contrario. Si precisa e si accresce la presenza di un flusso temporale sentito disforicamente dall'io come perdita e minaccia di cancellazione, evidente nell'insistenza sui temi della morte e dell'accadere presente che non ritornerà(47), come da certe spie lessicali presaghe di futuro(48). All'opposto, compare un tempo familiare, intimo e amoroso, dotato di una peculiare lentezza e monotonia, cui certo contribuisce la raggiunta stabilità sentimentale(49). Entrambe queste dimensioni dicono l'insorgere di una percezione più intensa del presente, come se la temporalità passasse dallo sfondo al primo piano, dall'ingenuità alla riflessione, in un processo di svelamento e disopacizzazione che conduce a una più consapevole dinamica di oscillazione psicologica, tra dolore e accettazione, lode e terrore. Così recita *Fine stagione* (LC), vv. 5-6: «Gli anni sono in me / illuminati e tristi». Rientra in questa presa di coscienza anche il venire in

superficie della contrapposizione fra tempo mentale interno e tempo oggettivo dell'essere, tanto pacifico il primo quanto l'altro tramato d'incertezza e conduttore d'ansia(50).

La pendolarità psicologica di fronte alla caducità che in LC e TC restava contenuta entro un'unica compagine (nel macrotesto come nei singoli componimenti) subisce negli anni successivi una radicalizzazione che, con l'addensamento di entrambi gli elementi, conduce alla loro sostanziale anche se non assoluta cesura testuale. Frutto di questa polarizzazione sono due opere che si differenziano anche nella scelta del genere letterario: la silloge lirica VI e il "romanzo in versi" semi-autobiografico CL. Se nella prima giganteggia l'ossessione per la perdita, all'opposto la scelta di sdipanare un lungo racconto che abbia per materia la vita personale dell'autore, solo vagamente dissimulata in modi autofinzionali, instaura con il tempo vissuto e la dimensione propriamente narrativa della durata un rapporto più euforico e costruttivo, secondo una volontà imitativa o emulativa rispetto alla temporalità assimilabile all'assunto che guida il progetto ricorriano di *Temps et récit*: «esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esistenza una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale»(51).

L'insopprimibilità del fattore temporale comporta, riguardo alla forma, anzitutto il rilievo di un'invariante operativa riassumibile nel monito della PE che «morte e perfezione sono una cosa». Ciò significa che il testo viene concepito dall'autore in modo dinamico e aperto, oggettivamente tramato di tempo nel senso di alieno da griglie predeterminate. Di qui la tendenza a evitare la serialità e a fare di ogni progetto costruttivo un *unicum*, come quella a tralasciare moduli perfettamente compiuti nel senso della circolarità e dell'iterazione, opponendo al ritorno degli elementi l'imprevedibilità della loro dislocazione.

Al di sopra di questa costante però, i mutamenti registrati sull'asse tematico vanno di pari passo con un diverso grado di "temporalizzazione" delle strutture formali, per cui una coscienza più viva della temporalità giunge a infondere nei testi un'intenzione mimetica che ha il suo apice all'altezza di VI e CL. Le due opere della maturità si dividono il campo: la lirica sceglie di scandagliare la dimensione dell'attualità, mentre il romanzo s'impegna a restituire la durata. In VI, luogo della rivolta contro la perdita, è la sintassi, come già visto, a subire le maggiori sollecitazioni stilistiche. Il precario accumulo di membri giustapposti e subordinate implicite, unito al collasso dell'interpunzione, al predominio di un verso lungo asintattico, dominato da forti inarcature, cui si mischia un trattamento altrettanto alogico dei comparti strofici (fra tutti la quartina) nei quali viene di fatto colato come in un stampo un discorso tendenzialmente ininterrotto: tutto ciò comprova una volontà di dilatare l'attimo e in questo il tentativo di generare attraverso la scrittura un attrito che resista alla morte, in bilico fra accertamento di uno sfacelo già compiuto e tentata redenzione. Nella CL invece, pur nella netta differenza delle sue due sezioni metriche(52), è replicata un'identica serie di gesti costruttivi tesi a mimare il flusso ordinario e variabile dell'esistenza rappresentata. Si comprende in questo senso il predominio di alcune combinazioni metrico-sintattiche che garantiscono la fusione intersversale, l'apertura e l'intreccio dei segmenti metrici attraverso un calcolato utilizzo di pause sintattiche ed *enjambement*, e al contempo l'esclusione di soluzioni più estremistiche come quelle attive in VI, come decisione di non compromettere la continuità e la leggibilità della narrazione.

5.

Vi è un terzo lessema che, nel mondo cognitivo e poetico di B, risulta intrecciato stabilmente ai domini del corpo e del tempo, e senza il quale la loro comprensione è destinata a rimanere incerta e parziale: psiche. Freudianamente, la nascita della coscienza coincide con l'allontanamento dal primo oggetto d'amore, il corpo materno, nel corso del quale l'incipiente soggettività del figlio si stacca da uno stato misto di sonno-veglia fondato in larga parte proprio sull'indistinzione fisica fra la madre e il bambino; l'io è dunque l'esito di una dolorosa esperienza di distacco(53). Allo stesso modo, la vita psichica ha il proprio cardine e la propria cesura nel sorgere della percezione temporale: lo spazio-tempo è un'esperienza che appartiene alla coscienza, mentre l'inconscio vive eternamente fuori dal flusso temporale, consegnato alla dinamica della ripetizione(54).

L'attitudine di B rispetto al tempo, oscillante tra lucida e gioiosa testimonianza da un lato e rifiuto dall'altro, è da questo punto di vista la prima spia di una condizione psichica non risolta. Inoltre, lo spoglio condotto sui testi poetici, con un occhio sempre fisso alla PE, offre una serie di spie utili a chiarire tanto lo stato psichico del soggetto quanto la relazione tra la nascita del «male» poetico(55) e questa particolare complessione psicologica.

Il motivo dell'*ansia* compare esplicitamente in LC, per acquisire nuova e più urgente risonanza in TC, dove il termine ricorre insieme al più vago *dolore* e alla più esplicita *nevrosi*; le occorrenze, come ci si può facilmente attendere, si moltiplicano in VI(56). Ma è nella CL che l'ansia si accampa al centro della rappresentazione, per assurgere a vero e proprio filo conduttore della narrazione, di modo che è possibile definire quest'ultima come il romanzo, oltre che di un artista, di un nevrotico – e così, anche se nelle consuete forme allusive, risulta presentata dallo stesso autore(57). Fin dai primi capitoli, densi di memorie proustiane per quanto attiene al racconto della fragilità infantile e dei primi moti di fuga ingenerati nel fanciullo dallo scontro con la realtà, assistiamo al cammino denso d'inciampi di una psiche esposta al rischio della malattia. Così il cap. X s'intitola *Come nasce l'ansia*, l'XI è dedicato al trauma del distacco familiare (con conseguente nascita della poesia), nel XIII e nel XIV è esplicitamente menzionata l'*angoscia*, così come più avanti si racconta della pleurite difensiva messa in atto contro il distacco dalla compagna N. (cap. XXIX), oltre che della già nota *nevrosi cardiaca* delle extrasistoli, la quale consente di evitare una seconda separazione congiunta al servizio militare (capp. XXX e XXXIX).

Il collegamento tra poesia e sofferenza (intesa in senso neutro come sovra-sollecitazione) psichica è tematizzato dall'autore in due scritti poetologici: la già analizzata PE e PLV, dove un doppio riferimento alla vita infantile lega insieme «estasi» e «crisi»(58). Esso trova poi un'ulteriore conferma nella trama, come nella struttura profonda e nell'intrico delle finalità ad essa sottese, della CL; a quel nesso corrispondono l'inizio del destino del protagonista-autore e la scarto formale più evidente del poema. Per situare in modo corretto questo rapporto, è necessario ancora una volta fare il nome di Freud, riferendosi al suo scritto *Il poeta e la fantasia*(59), dove è affrontato il tema dei rapporti fra gioco, *rêverie* e creazione poetica. L'attività poetica, per Freud, ha infatti in comune con l'esperienza del sogno ad occhi aperti la sostituzione, nella vita adulta, delle possibilità offerte dal gioco infantile, con il quale il fanciullo «si costituisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo». Partendo dal fatto che tutte e tre queste azioni rappresentano la possibilità di un appagamento illusorio del desiderio, fantasia e poesia apportano però alla vita adulta il sentimento della colpa e della vergogna: perché si evita di agire nella vita reale, e perché ci si dispone talvolta, nel corso di questi stati di sospensione coscienziale, a soddisfare desideri proibiti. La concezione poetica di B si colloca precisamente al centro di una siffatta costellazione semantica, per la quale essa nasce, nel chiuso delle mura collegiali, come creazione immaginaria di una presenza negata, quella dei famigliari. Considerando questa funzione di compenso, confermata ed estesa a partire da quell'iniziale nucleo traumatico, si comprende inoltre più facilmente l'idea, diffusa in B, di una poesia come vizio o colpa, così come il suo essere farmaco e conforto individuale, per il singolo come per l'umanità nel suo complesso se essa riflette una condizione propriamente antropologica(60).

6.

Ci si avvicina alle conclusioni, e tentiamo di tirare i fili al fine di comporre una figura per quanto possibile unitaria della poetica del nostro. In particolare, giunti a questo punto, ciò che interessa è restringere il versante *fondativo* o *generale* (Cataldi) della stessa, inteso anche come riflesso o modellizzazione di una più ampia visione del mondo. La strada prescelta è quella che passa attraverso l'identificazione delle funzioni o finalità assegnate in modo più o meno conscio ed esplicito alla scrittura poetica, ciascuna relativa a una diversa sfera d'incidenza. Le tre dominanti tematiche individuate (tempo, corpo, psiche) sono qui riattivate e intessono con quelle stesse funzioni una trama di richiami e influenze.

Il primato della temporalità, parallelo a quello di una spazialità circolare o pendolare, rende ragione anche dello sviluppo interno, sugli assi tematico e dei generi letterari, della poesia

bertolucciana. Quella di B è infatti una scrittura che cresce verticalmente, a differenza di quella di molti dei suoi compagni di strada, come ad esempio Luzi o Sereni (o Montale e Pasolini alla svolta del 1971, su posizioni lontane e però simili negli esiti). Essa si avvita su se stessa anzitutto perché approfondisce *ad libitum* un'assai ristretta rosa di temi, ritornando ossessivamente a rimescolare gli stessi tre o quattro variabili elementi(61): il volgere del tempo giornaliero, atmosferico, stagionale, il paesaggio, il sogno e la *rêverie*, l'insonnia e la nevrosi, l'amore coniugale, la paternità, i gesti domestici, cittadini, agricoli di una quotidianità rituale.

La poesia risulta temporalmente orientata anche sul piano della scelta dei generi letterari, col progressivo affermarsi del modo narrativo accanto a quello lirico, imperante all'inizio. Oltre alla scelta di praticare la narrazione in versi, tale spostamento di tipologia discorsiva è evidente nella gestione narrativa di alcuni testi di VI come nel progressivo allungarsi dei componimenti(62).

All'egemonia temporale è connessa la prima funzione poetica rintracciata, la quale risente in maniera decisiva del magistero proustiano, assimilato dal vorace lettore B negli anni dell'adolescenza(63). La poesia è per l'autore, fin da subito, una formidabile arma imbracciata contro la morte, giocando essa un ruolo di opposizione allo sfacelo in bilico fra il valore eternante assegnato al manufatto artistico sin dalla classicità (l'oraziano *Exegi monumentum aequae perennius*) e il novecentesco recupero del tempo perduto. Scrivere significa istituire una realtà seconda, uno spazio altro dove sospendere l'ansia per la fuga dei *realia* e garantire a quegli stessi fenomeni una possibilità di sopravvivenza che bilanci la loro scomparsa effettiva con un'esistenza vicaria nel dominio della rappresentazione verbale, certo più debole ma vantaggiosamente sottratta all'irripetibilità. E questo rimane vero sempre, da S, dove in *Assenza* si legge la lapidaria sentenza: «Assenza, / più vera presenza» (vv. 1-2), alle affannate rincorse oculari di VI, responsabili di testi colmi fino allo straripamento di frammenti di realtà fisica, fino all'ardimentoso progetto della CL, per cui il poeta ha affermato, citando Proust con edipico compiacimento, di aver scritto: «*Perché la mamma non muoia*. Anch'io voglio che non muoia, voglio vederla viva: voglio vederla guidare la pistoiesia, eccetera»(64); e che si potrebbe considerare a buon diritto come il tentativo di salvare tutta la propria esistenza fisica e psichica.

Parlando dello statuto della temporalità, era emersa una netta frattura fra tempo biologico e privato (presente) e tempo storico e collettivo (assente), cui si connettevano l'assunzione del recinto domestico a limite spaziale pressoché invalicabile (le mura di casa e le siepi circostanti l'abitazione, fino ai più lontani confini della proprietà agricola) e la limitazione dell'esperienza al campo del concretamente visibile. Un quadro siffatto, dove il ciclo vitale è interamente compendiato nelle sue fasi fondamentali entro lo spazio che si irradia dal centro reale e simbolico della *camera da letto*, postula il ricorso a un termine esplicitamente fatto proprio dallo stesso B: idillio(65); specificando che in questo caso di idillio si deve e non ci si può limitare a parlare, essendo questa dimensione costitutivamente confermata e negata. Infatti, se la parola comporta, scrostata del suo significato etimologico, il riferimento all'idealizzazione della vita agreste, connotata come sede di un'esistenza per lo più contemplativa, lontana dalle tensioni della lotta politica e degli altri grandi conflitti sociali, dalle bufere della Storia – o anche solo l'insieme di questi attributi in assenza del referente originario – l'appartenenza di B a questo dominio risulta esplicita, e non limitata al solo scenario integralmente campestre di S, FN, CI. Se però alla separatezza dai conflitti inter-umani si associa l'idea di una vita quieta, di una assoluta tranquillità di sentimenti e occupazioni, il dubbio che travaglia dall'interno ogni angolo del piccolo mondo bertolucciano – il dubbio, cioè, della sua inesistenza, come della vanità dei propri artifici magici e scongiuri(66) – non può che sconfessare questa idealità. Il contemplante, ritroso B, rinchiuso nel guscio della propria interiorità, persona separata dai destini generali, tenta fino all'ultimo un idillio la cui esistenza gli è necessaria nella stessa misura in cui non può essere certo che sia un fatto reale. Ciononostante è proprio per questo egli vi resta fedele.

A questo proposito, ai fini di una corretta valutazione della differenza specifica dell'emiliano, può essere utile indagare un motivo comune a molta poesia del Novecento non solo italiano: la finestra; e comparare il trattamento di questa immagine tra B, Franco Fortini e Giovanni Raboni(67). L'archetipo moderno è quasi certamente nella baudelairiana *Paysage*, primo

componimento dei *Tableaux Parisiens* nelle *Fleurs du mal*(68), dove emerge in modo chiaro la differenza di connotazione fra interno (euforico, luogo dell'immaginazione e della poesia, sottratto alle limitazioni materiali) ed esterno (torbido, violento, agitato dalla tempesta storica). In Italia invece, il precedente più significativo è nel primo Montale (*Nuove stanze, La bufera*). Cornice che permette la vista e al contempo protegge, la finestra è da intendersi come allegoria della separazione (dell'intellettuale, dello scrittore) dal caos della realtà storico-sociale e, in subordine, di quella esistenziale. Ciò che muta nell'identità di questo «motivo dell'esclusione»(69) è l'atteggiamento dello scrivente rispetto a questa *epoché*, costitutiva per molti versi dell'attività secondaria e riflessa, verbalmente filtrata, del poeta (montalianamente *la forma di vita di chi veramente non vive*). In altre parole, un certo grado di adesione all'idillio è consustanziale alla funzione poetica con però variazioni anche sostanziali che dipendono dal contesto ideologico individuale. In Fortini, la finestra è una costante di lunga durata, che compare in associazione esplicita al nome "idillio" a partire da *Questo muro (Agli dèi della mattinata*, vv. 2-5): «La mattinata si affina nella stanza tranquilla. / [...] Sono felice della pioggia. O dei inesistenti, / proteggete l'idillio, vi prego». Tutto vero, ma, significativamente, le divinità domestiche incaricate di salvaguardare quel nucleo intimo di calore non esistono, la richiesta loro rivolta è paradossale e lascia trapelare sotto traccia un ammonimento di segno opposto, così come altrove la tentazione idillica (spesso incarnata in momenti contemplativi rivolti a scenari naturali) è posta solo a patto di essere poi sconfessata(70). Si capisce allora che la finestra resta presente, la separazione è costitutiva dell'arte e significa per l'autore privilegio di classe, allontanamento dalla prassi, colpa storica, ma al tempo stesso promessa di futuro, uso straniato del linguaggio che rimanda alla possibilità di un uso formale della vita; la finestra, così posta, configura una situazione dialettica. In Raboni la contraddizione è simile ma più sbilanciata verso il momento negativo, e il superamento della cornice in direzione della realtà è invocato fin da subito come inizio di una ricerca poetica più autentica. Il testo cui fare riferimento è una prosa, *Autoritratto 1977*(71), nel quale Raboni si prova a rintracciare il movente originario della propria tensione alla poesia, e lo ritrova appunto nella finestra, «osservatorio difesissimo e trasparente» attraverso il quale il fanciullo apprende il piacere della contemplazione e della distanza, la possibilità di ricostruire *in absentia* la vita senza subirne la violenza costitutiva. In maniera significativa però, la seconda e più vera nascita della poesia di Raboni coincide con la negazione di quell'orizzonte protetto e con l'immersione della vita individuale e della poesia nel magma storico, secondo una poetica detta dell'inclusività o «transitività» (Zucco) in cui riveste un ruolo fondamentale la mediazione poundiana. Per l'emiliano il discorso si fa più complesso e sfumato, anche se fin da subito si constata una più profonda necessità dell'oggetto, congiunta a un'opposta (rispetto agli altri due) e mai rinnegata adesione all'idillio della vita privata e familiare. La finestra, per un recluso volontario entro le proprie stanze quale è B, svolge una funzione irrinunciabile di filtro, permettendo insieme il contatto e la separazione. Essa protegge e allontana dal mondo esterno, analoga in questo alla già menzionata siepe, e in più trattiene e conserva nello spazio del rito domestico l'esistenza di una serie di referenti, facendosi in questa connessione di distanza e presenza garantita dalla visibilità simile a un altro oggetto, lo specchio(72). Ma d'altra parte, la lezione impressionista mai dimenticata assegna a quella cornice il compito di lasciare che la luce entri nella camera, insegnando agli occhi e alle pareti il mutare continuo dello spettro cromatico. Essa è il limite invalicabile e però poroso per mezzo del quale lacerti sensoriali provenienti da fuori giungono ovattati a vivificare, intorbidandolo, il silenzio dello spazio interno; ma va detto che ciò che riesce a entrare sono solo voci, rumori, odori e forme luminose della vita quotidiana e del vicino e conosciuto ambiente agricolo o cittadino; è negato ancora una volta l'ingresso della Storia.

La finestra esibisce presso B un maggior grado di necessità e di ambivalenza rispetto ai due casi già visti. Essa da un lato rappresenta l'emblema univoco di una separazione dal moto storico che non viene mai meno. Rispetto a questo schiacciamento della vita nello spazio privato però, essa allude all'oggettiva permeabilità della sfera domestica rispetto: al principio di realtà; ai limiti biologici dell'esistenza umana. Ciò che del mondo esterno riesce a entrare alimenta ed esaurisce

insieme l'esperienza del soggetto. In questo la finestra riassume quell'antitesi fra testimonianza e rifiuto così tante volte intravista, e con essa la condizione di chi è «felice / della solitudine e d'ogni avvenimento / che ne spezzi la fitta trama egoista» (VI, *Una lettera a Franco Giovanelli*, vv. 32-34).

La primazia della dimensione corporale e dell'esperienza visibile, l'attenzione ossessiva alla terrestrità della vita umana e animale, la predilezione per il quotidiano, il domestico, il rituale fuori e contro l'orizzonte storico, rimandano a una contrapposizione netta fra due coppie concettuali: individuo-natura e storia-società. Sulla scorta del romanticismo insulare rappresentato da Wordsworth e dal suo gemello pittorico Constable, restauratore del «paradiso perduto» della natura in opposizione alla durezza della sopravvenuta civiltà industriale(73), con in più l'apporto degli impressionisti francesi (soprattutto Monet e Renoir) e della loro spinta in direzione della verità fisica del colore secondo il mimetismo dell'*en plein air*, B elabora un proprio rapporto con la nozione di verità dell'arte. Pare, da una serie di testimonianze attinte tanto dalle prose critiche quanto dalle poesie, che detta verità risieda in un legame a tre membri fra: la libertà spirituale dell'individuo, fuori dai dettami di scuole e correnti e rispettando i soli doveri di un'assoluta sincerità con se stessi, in un percorso appartato di ascolto e approfondimento delle profondità del sé(74); una fedeltà quasi fotografica nella resa verbale del mondo corporeo e visibile(75); la capacità straniante della scrittura, in grado di resuscitare il *mistero* implicito nella quotidianità(76). Si tratterebbe quindi di un fermo valore attribuito all'autocoscienza delle prerogative individuali e alla capacità di produrre un manufatto autentico a partire dall'irripetibilità del singolo (palese l'influsso dell'originalità romantica), e insieme alla capacità di rinsaldare il rapporto, ormai perduto nella modernità, fra individuo e ambiente naturale, riscoprendo la propria appartenenza a un comune orizzonte ontologico. In questo senso però, la poesia, e l'arte in generale, aderisce davvero a una finalità idillica, o più precisamente *consolatoria* nei confronti della collettività umana. Essa coincide con la fabbricazione di «miti»(77) che possano risarcire illusoriamente l'umanità di una condizione vitale alienata e violenta, oppressa dalla modernizzazione e dai conflitti sociali. A questo proposito va ricordato il componimento *Per Ottavio Ricci*, scritto in occasione della morte dell'ex-allievo partigiano, e le dichiarazioni fatte dall'autore in merito all'uccisione del giovane Giacomo Ulivi, fucilato durante la resistenza. Quest'ultimo avrebbe infatti trovato consolazione, nelle ultimissime ore prima dell'esecuzione, nel tentativo di rammemorare e riscrivere una poesia del nostro (*Insonnia*, FN)(78). Da questo fatto B si spingerebbe a trarre una prova della non inutilità della poesia di fronte alla violenza storica, in nome della possibilità residuale di alleviare una sofferenza in sé inestinguibile: quella costitutiva in ogni tempo dell'inclusione dell'uomo nella trascendenza oggettiva del reale. Per comprendere più a fondo questo legame tra poesia, illusione e sofferenza la dimensione collettiva va però saldata a quella individuale, ricercando nella lezione della psicoanalisi freudiana il collante necessario.

Tanto lo sviluppo verticale di questa poesia quanto la sua, sul piano collettivo, funzione consolatoria rimandano alla rilevanza del polo interno, psichico, esaminata nel quinto paragrafo del presente scritto. Per prima cosa va detto che esiste una seconda profondità oltre quella dell'insistenza tematica, da attribuire allo scavo condotto nell'interiorità dell'io. Due influssi in particolare presiedono a questo progetto di discesa nei recessi più riposti della storia interna: l'amato modernismo europeo (Woolf, Joyce, Proust) con il suo spostamento di *focus* rispetto al realismo ottocentesco, dalla realtà macroscopica esterna a quella microscopica dei processi mentali, scandagliata nei suoi sussulti quasi impercettibili; la psicoanalisi, il cui impianto gnoseologico consente di gettare luce su molte delle più o meno consce scelte poetiche e poi narrative dell'autore. In particolare il rapporto d'influenza che lega poesia e psicoanalisi spiega quella parte delle funzioni poetiche il cui ambito di operatività coincide con l'individuo e, nello specifico, con il soggetto a capo del processo di scrittura, nella sua duplice sostanza di autore empirico e io lirico, fuori e dentro l'enunciato. Si tratta di due finalità, distinte sull'asse diacronico, entrambe legate a doppio filo, in modo speculare, alla già discussa dimensione

temporale e separate anche sul piano dei modi letterari, se una riguarda la lirica e l'altra il discorso narrativo.

La scrittura lirica, per B., si configura fin dall'inizio rispetto al desiderio come uno tra i suoi «appagamenti per via allucinatoria»(79), e insieme come rifiuto della soggezione alla temporalità, come istituzione di una realtà seconda, chiusa e protetta, dove sia possibile rompere la dittatura del principio di realtà. La poesia è, in questo senso, una delle tante risorse compensatorie messe in campo da una personalità ansiosa e nevrotica contro le perdite e le rinunce inflitte dal reale. Per questo, fin dall'inizio, essa è tematicamente fitta di molti suoi correlati allucinatori, di stati cioè di sospensione o annullamento della coscienza, grazie ai quali il soggetto si ritira nella propria psiche e dà fondo all'infantile onnipotenza dei pensieri: essi sono il sogno, la *rêverie* (o sogno ad occhi aperti), il ricordo d'infanzia, l'«incanto»(80) cagionato dalla contemplazione assorta di un movimento ripetitivo o di un oggetto, la malattia. Essi hanno in comune la sospensione del tempo ordinario e l'uscita dal confronto diretto e attivo con le richieste della realtà. Il dolore derivato dal sentimento angoscioso dello scorrere temporale ne risulta lenito, così come l'ansia per la perdita degli oggetti desiderati; tutto si svolge sotto il dominio dell'individuo, in un tempo più lento, pacifico perché affidato alla possibilità della ripetizione. La poesia esibisce quindi un legame profondo e costitutivo con le dimensioni della fantasia e della nevrosi, le quali rinviano entrambe alla presenza minacciosa dell'inconscio, le cui richieste il poeta accoglie con maggior facilità rispetto agli altri uomini secondo la tesi freudiana già ricordata.

Vi è però una seconda modalità di rapportarsi al tempo, la quale diviene esplicita una prima volta col *turning point* segnato da LC, dove riscontriamo una prima parziale cessazione dell'*epoché* sospensiva che caratterizzava le prime due raccolte, e una seconda con la decisione di gettarsi nell'impresa del “romanzo in versi”, più o meno a partire dal 1955. Inoltre, proprio nella narrazione della CL è possibile rinvenire chiaramente un rimando al modello del trattamento analitico. Nello pseudo-romanzo(81), il narratore ripercorre l'esistenza dell'*alter ego* A, collocandone gli snodi salienti sul filo di una temporalità lineare e ricalcando di fatto una struttura annalistica. Traumi di primaria incidenza (come l'allontanamento da casa a sei anni, vera e propria frattura fondativa e cardine dell'esistenza e del racconto, cesura che ne determina la forma individuale) uniti a minimali schegge di quotidiano trovano ciascuno il proprio posto. Non è difficile allora vedere nella narrazione il doppio del *treatment* analitico, anche e soprattutto per la comune centralità riservata allo svolgimento temporale. La CL infatti ottiene di riportare sotto il dominio della coscienza una serie di eventi traumatici, disinnescandone le potenzialità devianti, allo stesso modo in cui si muove il percorso vissuto da analizzando e analista nel sottrarre alla sfera atemporale della ripetizione inconscia la materia psichica, impedendone il ripresentarsi sotto forma patologica. Con un ulteriore parallelismo in cui è implicita una complicazione: se quello analitico è infatti un racconto a due narratori, medico e paziente, nella CL è un unico soggetto a sdoppiarsi e ad assumere entrambi i ruoli, in un rischioso gioco delle parti tra narratore e personaggio protagonista. Oltre alla funzione compensatoria, la scrittura dimostra quindi di avere un alto valore terapeutico per il soggetto, che si serve del meccanismo narrativo come difesa contro lo strapotere dell'inconscio(82).

7.

Giunti a questo punto occorre tentare una valutazione della posizione storica di B rispetto alle vicende poetiche del primo e secondo Novecento italiano, riprendendo alcuni spunti già disseminati e sviluppandoli in un quadro di maggior coerenza.

Le radici della sua postura poetica e intellettuale risiedono negli anni cruciali che vanno dal 1925 (quando scopre, quattordicenne, Proust e Montale) alla seconda guerra mondiale. La sua formazione avviene nel ventennio fra le due guerre, e germoglia sul terreno delle aspirazioni contraddittorie di quel periodo: così la sua ideologizzazione della cultura e della letteratura, così il ripiegamento nelle sfere della vita privata e della ricerca poetica, così il richiamo costante, messo in opera nella scrittura, alla libertà individuale e alla verità della natura, da opporre implicitamente alla barbarie storica del fascismo e alla neonata società di massa (poi virata in società dei

consumi), così la retorica della marginalità e del provincialismo, contro la vacua magniloquenza dei centri culturali. Inoltre, B partecipa a buon diritto del clima europeo proprio di '900 e Solaria, contribuendo personalmente al rilancio della letteratura straniera attraverso la collaborazione con l'amico editore Guanda alla collana *La Fenice*. Anche in questo caso, la dichiarata «anglofilia»(83), la passione per quanto supera le barriere dell'asfittica cultura nazionale, significa implicitamente lotta (o meglio evasione) tutta interiore al contesto socio-politico di appartenenza, ma gli vale in positivo un rapporto personale e idiosincratico con la tradizione, in grado di mescolare influssi eterogenei accostandoli alla sola linea della propria sensibilità. Un altro aspetto interessante riguarda il rapporto con l'ermetismo, misto di coincidenza e sfasatura: analoga è nel nostro, rispetto agli ermetici fiorentini, la fuga nella letteratura, e l'istituzione di una connessione privilegiata, quasi priva di mediazioni, fra verità esistenziale e ricerca poetica, il legame tra vita e letteratura; con, però, una fondamentale differenza, gravida di risvolti sul piano espressivo. Non è infatti la trascendenza a farsi garante di quella sovrapposizione, ma invece una terrestrità gelosamente intima e individuale che rimonta piuttosto al magistero dimesso e quotidiano di Saba(84). Questo privilegio accordato all'immanenza comporta una singolare libertà linguistica e formale, evidente fin dalle prove giovanili, ovvero una capacità di staccarsi con un salto leggero dalle ristrettezze del codice poetico tradizionale, inaugurando una dizione piana e comunicativa, felicemente appoggiata al parlato colto della quotidianità borghese(85), così come una personale e non dogmatica (tenendo presenti i futuri sviluppi anche endecasillabici) adesione al verso libero mediata attraverso D'annunzio, Whitman, il simbolismo franco-belga e l'*école fantaisiste* di Pellerin, fino ad Apollinaire. Una prima conquista del nostro risiede in questa precoce modernità linguistica, lontana dall'abuso di poetismi tradizionali tanto in senso scolastico (Saba) quanto in senso orfico (da D'Annunzio all'ermetismo di *Frontespizio*).

La vocazione diaristica(86) e confessionale, quotidiana e narrativa, così come le scelte linguistiche affabili e conversative di B lo collocano fin da subito se non nell'Antinovecento pasoliniano, categoria oggi troppo vasta e indifferenziata, di certo nella cosiddetta linea intimistica(87) o esistenziale, fondata sulla volontà di «partecipare un'esperienza» in luogo di attingere per via poetica una verità assoluta(88). L'idillio e il ripiegamento egoistico nella sola cornice della vita individuale e familiare, la natura, in altri termini, chiusa e autoreferenziale di questo «proustismo contadino»(89), costituiscono lo scotto che il nevrotico conservatore B ha da pagare per rientrare in quella linea, la faccia regressiva dell'affabilità dell'emiliano.

L'appartenenza a quell'indirizzo pone il problema del rapporto con gli altri poeti della terza generazione (anche solo limitandosi alle teste di serie Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto), rispetto ai quali il nostro sembra attestarsi su una posizione al contempo più arretrata e più avanzata. Egli è cioè il più pervicacemente al di qua della svolta post-lirica che caratterizza, se non l'impianto globale della poesia, almeno le modalità enunciative degli altri, nella misura in cui esse risultano percorse da una pluralità di voci e punti di vista differenti, abitate da personaggi che in vari modi si oppongono e sconfessano l'autonomia del soggetto lirico tradizionale. B, come si è detto, mantiene fermamente le redini del proprio progetto discorsivo, conservando un impianto monologico. Lo avvicina invece a essi fino a permetterne l'oltrepassamento la precoce narrativizzazione della scrittura poetica, con la correlata scelta della forma lunga e lunghissima, del poemetto (1951) e del romanzo in versi (la cui stesura inizia attorno al 1955), in largo anticipo rispetto ai coetanei su entrambi i fronti. Essa dipende senz'altro da un'attenzione unica alla temporalità, la quale trascina con sé l'esigenza del racconto(90). Infine, una silloge come VI partecipa a pieno titolo a quel processo di rinnovamento *in primis* formale che caratterizza la poesia italiana degli anni sessanta, secondo quel rapporto dialettico intessuto con la tradizione e la leggibilità (non negate né compromesse integralmente, ma criticamente recuperate e piegate a nuove e diverse finalità) condiviso dai poeti isolati e non organici della generazione suddetta.

Concludiamo dicendo di una possibile attualità di B, con il fine di superare l'atteggiamento del lettore complice(91) per verificare se l'opera e la poetica bertolucciana contengano, fosse anche solo per antifrasi, la possibilità di un senso presente.

Sicuramente si tratta di una scrittura densa di anticipazioni. Lingua e narratività testimoniano di quell'interscambio sempre più fertile fra poesia e prosa rispetto al quale gli ultimi anni hanno dato risultati compiuti nel senso di un progressivo rilancio (e superamento) della poesia in prosa, e della costruzione di testi e macrotesti misti (con la rinascita del prosimetro). Un valore analogo può essere conferito forse ai temi della corporalità e della quotidianità ordinaria, oggettivata nella sua natura di ripetizione, senza trascurarne nemmeno i dettagli all'apparenza più insignificanti. Entrambe queste tematiche troveranno adempimento negli ultimi decenni del Novecento e oltre, correlate a partire dagli anni settanta a una parallela dinamica di ripiegamento sociale e disillusione politica. Per la presenza della dimensione corporale, l'orizzonte presente dell'*embodiment* come nuovo supporto di stampo fenomenologico al rilievo della soggettività(92) bene si coniuga con il nesso corpo-percezione-individuo che emerge dalla scrittura di B e che meriterebbe ulteriori approfondimenti. Per quanto attiene al quotidiano ordinario invece, la similarità nasconde una differenza qualitativa importante. Esso non risulta in B destituito *a priori* di significato, ma all'opposto, garante di un senso autentico e non contaminato, affidato alla percezione soggettiva della sua irripetibilità. Nella stretta contemporaneità invece, la rappresentazione dipinge spesso l'opacità di un quotidiano cadaverizzato dall'omologazione e predilige l'artificio, l'inappartenenza, lo straniamento(93).

Giacomo Morbiato

Note.

(1) Riprendo qui la distinzione così come essa è formulata in P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, sulla scorta di precedenti riflessioni anceschiane, con l'unica precisazione che l'indagine sull'implicito non verrà limitata ai soli testi creativi ma a tutti gli scritti non dichiaratamente poetologici. Dallo stesso Cataldi desumo anche la bipartizione in due versanti dell'attività poetologica: uno tecnico o operativo (il come della scrittura) cui è sotteso un livello fondativo o generale (il cosa o meglio il perché della stessa).

(2) Ciascun titolo è seguito, come qui, dall'indicazione della sigla con cui comparirà d'ora in poi citato.

(3) Il cui titolo si situa entro lo stesso campo semantico fisiologico e clinico inaugurato dalla PE.

(4) Di seguito i volumi citati fino a questo punto: L. Anceschi (a cura di), *Lirici nuovi*, Hoepli, Milano 1943; G. Spagnoletti (a cura di), *Poesia italiana contemporanea*, Guanda, Parma 1950; A. Bertolucci, *Dalla poetica dell'extrasistole*, I, «Paragone», 22, 1951; Id., *Dalla poetica dell'extrasistole*, II, «Paragone», 198, 1966; entrambi poi riuniti sotto il titolo *Poetica dell'extrasistole* in Id., *Aritmie*, Garzanti, Milano 1990, ora in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1997 (da cui si cita); G. Massini – B. Rivalta (a cura di), *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma 1981; A. Bertolucci – P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Guanda, Parma 1997; S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, La salamandra, Milano 1980; A. Bertolucci – V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994.

(5) Le sillogi e opere poetiche, in ordine di pubblicazione e corredate dalle rispettive abbreviazioni: *Sirio*, 1928 (S); *Fuochi in novembre*, 1934 (FN); *Lettera da casa*, 1951 (LC); *La capanna indiana*, 1951 (CI); *Viaggio d'inverno*, 1971 (VI); *La camera da letto*, 1984-1988 (CL); *Verso le sorgenti del Cinghio*, 1993 (VSC); *La lucertola di Casarola*, 1997 (LUC).

(6) Id. (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Guanda, Parma 1959. Per la quale resta valido il giudizio di Mario Lavagetto: «come antologista e come estensore di brevi, cristallini profili biografici [B] formula, in modo indiretto, una propria poetica» (Id., *Pratica pirica*, «Nuovi argomenti», luglio-dicembre 1971).

(7) A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Mondadori, Milano 2000; Id., *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009; Id., *La consolazione della pittura. Scritti sull'arte*, Aragno, Torino 2011; Id., *Lezioni d'arte*, Rizzoli, Milano 2011.

(8) Id., *Poetica dell'extrasistole*, cit., pp. 956-7.

(9) *Ibid.*, pp. 951; 956.

(10) «Le extrasistole sono venute dopo, si sono inserite nel ritmo accelerato, quasi a volerlo rallentare di frodo, e segnano il passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza». (*Ibid.*, p. 954).

(11) La seconda immagine, dopo l'aritmia, attivata per designare metaforicamente la forma poetica e metrica nello specifico è attinta dallo stesso ambito fisiologico. Si tratta del respiro, la cui dinamica di

regolarità solo tendenziale indica il criterio sotteso alla progettazione dei versi. B., che di *respiro metrico* scrive esplicitamente in un articolo su Jahier a proposito dell'influsso whitmaniano sulla metrica del poeta genovese (A. Bertolucci, *Jahier*, in Id., *Opere*, cit., p. 1102), si trova a convergere in modo inaspettato con l'area *beat* americana, responsabile attraverso Kerouac e Ginsberg di una simile fisiologizzazione del metro, secondo la teoria del respiro come unità di misura del verso (A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 2003, p. 26; E. Faas, *La nuova poetica americana*, Newton Compton, Roma 1982, p. 33).

(12) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 52; 70.

(13) «La metrica non esiste più. Questo ha provocato degli equivoci perché non vuol dire che le poesie si scrivono come la prosa, soltanto con delle righe più corte, ma quello che conta è il ritmo, che non vuole più essere limitato dalle regole fisse della metrica, anche se non deve ignorarle» (G. Massini – B. Rivalta, *Sulla poesia*, cit., p. 21).

(14) La stessa dicitura compare altrove, come nella CL: XXXI, vv. 2-3: «assegnato ai servizi sedentari / per la nevrosi cardiaca che lo accompagna».

(15) N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, p. 1.

(16) Si veda almeno CL, XXXVII (*Dove i tigli fiorirono nel mese sonnambulo*), in cui si racconta della prima gravidanza di Ninetta: «Impercettibilmente, molto / regolarmente, molto quietamente / N. si trasforma, / il seno piccolo si gonfia, / lo chemisier di popeline a righe sottili, / blu sul bianco, si tende nel petto» (vv. 60-65); e il successivo XXXVIII (*Metamorfosi del corpo di N.*).

(17) L'immagine dei passerii, osservati nel cortile domestico e spesso colti nell'atto di rifugiarsi all'interno delle siepi che circondano la casa, rappresenta una costante nell'immaginario bertolucciano fin da LC: «come un uccellino / si ripara nella siepe arruffata» (*Versi scritti in autunno*, vv. 11-12). Fin dalle prime occorrenze, gli uccelli si caricano di un significato allegorico e rappresentano il correlativo animale del nucleo familiare (TC, *Ancora a Maria R.*, vv. 7-10: «i passerii [...] / parlottando di fuori / come da un'altra stanza»); lo stesso autore giunge a identificarsi esplicitamente con essi: «Permettimi di scegliere il passero / che vedo saltellare sulla neve / fangosa, pago d'un sole spicciolo» (VI, *Una lettera a Franco Giovanelli*, vv. 19-21). Il ritorno dell'«umana compagnia dei passerotti» (LC, *Ancora su questa terra fradicia*, v. 13) fa cenno al tentativo di assimilare l'elemento naturale a quello umano in virtù dell'appartenenza condivisa alla sfera domestica e familiare. Da questo punto di vista è un procedimento figurale che si pone in continuità rispetto alle personificazioni fiabesche e dimesse di enti naturali tanto frequenti in S e FN.

(18) Come nella sineddoche del mattone tiepido contro cui s'infrangono tante corse infantili: «fu una corsa / nel tempo del mattino umido / di rugiada e di voci familiari, / poi più vicino a casa, l'intesa / silenziosa, e la stanchezza alle ossa / contro il muro tiepido / nel battito del cuore che si placa» (CI, vv. 193-199).

(19) Essa è celebrata in sede critica (A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 3-6), oltre che assunta consapevolmente a marcare una poetica: «Forse a noi ultimi figli dell'età / impressionista non è dato altro / che copiare dal vero» (TC, *Pensieri di casa*, vv. 9-11).

(20) LC, *I giorni*, v. 2.

(21) G. Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, «Paragone», dicembre 1971, poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976.

(22) Nella celebre *Lasciami sanguinare*, di cui si cita l'incipit (vv. 1-3): «Lasciami sanguinare sulla strada / sulla polvere sull'antipolvere, sull'erba, / il cuore palpitando nel suo ritmo feriale».

(23) A questo proposito non solo l'extrasistole si rivela come *nevrosi*, ma così anche la febbre in sospetto di tbc che colpisce il soggetto nella giovinezza altro non è che lo stratagemma più conveniente in termini di economia psichica, durante una lontananza forzata da Ninetta, di cui dà notizia la CL (cap. XXIX).

(24) A. Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 1250.

(25) Anche se va detto che tale sentimento è lungamente preparato dal progressivo infittirsi del dolore e dell'ansia, presenze crescenti entro lo spettro lessicale, dall'aumentare graduale del *pathos* temporale in LC e poi in TC, testimoniato in forme di complicazione ipotattica di risoluzione via via più difficoltosa, vocativi, frasi interiettive, interrogative più e più accorate, come nell'abbondono dei giovanili toni fiabeschi e delle giocose similitudini naturali di S e FN.

(26) Testimonia in questo senso anche l'oscurarsi del rapporto genitoriale, se gli anni dal padre sono travasati nei figli giovani, in procinto di allontanarsi da lui per sempre cfr. VI: *I papaveri, Ritratto di un uomo malato, La consolazione della pittura, Di me proprietario e padre*.

(27) M. Lavagetto, *Per Attilio*, in A. Bertolucci, *La camera da letto*, Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

(28) Cfr. CL, XI; XXXIV; VI, *Donne dietro Genova e altrove*.

(29) Cfr. CL, XVII; ma la postura assorta e immobile dell'io è evidente sin dai tempi di S.

(30) V. Sereni, *Stella variabile, A Parma con A. B.*, IV, v.1; poi ripreso in epigrafe al secondo libro della CL.

(31) Th. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, vol. I, Einaudi, Torino 1979.

(32) P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 16.

(33) Per la comprensione di queste ultime righe, è bene esplicitare il mio riferimento all'opposizione delineata da Guido Mazzoni tra la lirica come macro-genere della modernità e la lirica in senso stretto, ancorata a un'idea forte di soggettività individuale, come fenomeno di fondazione romantica; cfr. Id., *Forma e solitudine*, Marcos Y Marcos, Milano 2002; *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005; in particolare, I. Testa (a cura di), *Intervista a Guido Mazzoni*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. XI, 2010. A questo riguardo vale inoltre la pena di ricordare l'importanza del cosiddetto romanticismo insulare per B., riassunto nel doppio nodo poetico-pittorico costituito da Wordsworth e Constable (P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 56).

(34) F. Buffoni, *Diario pubblico /5. Canone e ascendenze*, in «Le parole e le cose», 11 febbraio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8735>.

(35) Anche qui è sufficiente un breve spoglio condotto sui titoli: *Sogno, Sonno, Ricordo di fanciullezza, Ancora la bella dormiente; Poi nella serena luce, Un sogno, Solitudine*.

(36) Cfr. G. Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, cit.; P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978; M. Lavagetto, *Pratica lirica*, cit.; E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

(37) È interessante che in questa lirica venga rifunzionalizzato a una semantica di segno opposto un motivo euforico frequente in S, ovvero quello, già parte del topico *locus amoenus*, del rivo mormorante, oggetto di contemplazione da parte dell'io che ne ricava momenti estatici, temporanei stati di sospensione. Spesso infatti il torrente o ruscello osservato da una posizione immobile o ascoltato camminando è la fonte di un'estasi che garantisce la fuoriuscita dal tempo oggettivo, esterno, e il precipitare negli abissi interiori della *rêverie*: «Tutte le ore sono uguali / per chi cammina / senza perché / presso l'acqua che canta» (*Solitudine*, vv. 5-8). La compresenza di queste due connotazioni rivela una profonda unità: quella che stringe la percezione dolorosa della mortalità insita nell'esistenza alla fuga difensiva nella circolarità del tempo della mente.

(38) P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 102.

(39) *Ibid.*, p. 99. Cataldi riprende qui la divisione, formulata da Giuseppe Bottai sulle colonne de *Il Primato* tra una *cultura per la cultura*, corrispondente all'ideale della separazione, e una *cultura per l'azione*, da colpire e censurare.

(40) Spicca come eccezione *Per Ottavio Ricci*, in *explicit* a LC, dove per la prima volta nel *corpus* autoriale compare l'annotazione in calce del luogo e della data di composizione, come a voler ancorare il testo al tempo storico che ne fu la sorgente. La poesia è infatti dedicata a un ex-allievo di B fattosi partigiano. Tuttavia, se il referente è compiutamente attinto alla vicenda bellica e resistenziale, lo svolgimento fa alla storia solo una vaga allusione, indecifrabile senza il supporto della conoscenza del dato biografico esplicitato dallo stesso B: niente di più di una notazione generica di taglio generazionale («La giovinezza muore», v. 5; poi ripresa in CL, a proposito di un giovane deceduto per malattia: XXIV, v. 115: «la giovinezza vive e muore inalterata») e un addio accorato allo scomparso: «Ora il tuo passo s'è perduto, addio / e addio ancora, viene // un inverno favoloso [...]». Parzialmente più fitti si fanno i riferimenti storici in VI, ma sempre secondo una duplice limitazione per cui: essi compaiono nella forma di nomi propri di artisti e intellettuali, indicando per metonimia il solo contesto culturale (come Tasso e Gramsci in *Piccola ode a Roma*); la storia è evocata in brevi lampi e sempre connotata in termini di pura negatività (cfr. *Discendendo il colle; Un ballo in maschera*). L'indicazione più precisa riguarda le vicende famigliari del '43-44, la fuga a Casarola all'indomani dell'armistizio (*Verso Casarola*) e il rastrellamento SS del '44 sull'Appennino emiliano (*I rastrellatori*); su entrambi i fatti tornerà in maniera più diffusa la CL.

(41) Notizie in S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 38-39.

(42) Le citazioni provengono dagli *Argumenta* relativi rispettivamente ai capp. XLIII e XLIV della CL; ora in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 830-1.

(43) Il tema del complesso di colpa compare una prima volta esplicitamente nella nota d'autore a Spagnoletti 1950 (nel dopoguerra, all'apice della *vague* neorealistica): «Avevano un bel rimuovere i poeti, e sognare di Sisley e di Vermeer, le scadenze si facevano sempre più urgenti». E a proposito dell'allievo Giacomo Ulivi, partigiano poi ucciso: «il suo coraggio mi umiliava, mi gravava di sensi di colpa». Anche qui, con una postura esageratamente rivendicativa («“Un po' di luce vera”, dunque. Ma non si tratta di luminismo, o di *plein air*, bensì di coraggio»).

- (44) Cfr. M. Castellari, *Attilio Bertolucci. La trama dei giorni da ricordare*, Mobydick, Faenza 2001.
- (45) Fatto che emerge dalle molte occorrenze lessicali, anche qui a cominciare dai titoli. In S: *Sogno, Risveglio, Sonno*; in FN: *Ricordo di fanciullezza, Un sogno*.
- (46) Lo stesso motivo ricompare nella già citata *Pensieri di casa* (TC), vv. 5-8: «Come se fossi morto mi ricordo / la nostra primavera, la sua luce / esultante che dura tutto un giorno, la meraviglia di un giorno che passa». Anche se qui la dimensione d'assenza che in LC è il futuro a realizzare è provocata dalla distanza spaziale del volontario esilio romano.
- (47) In LC: «È il bene, il bene di un giorno / questo sole lontano e leggero / e non farà più ritorno / non lo vedremo più» (*È il bene, il bene di un giorno*, vv. 1-4); «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 [...]» (*Per B...*, vv. 1-5).
- (48) In *Il rosa, il giallo e il pallido viola* (LC) l'immagine del mese che come fuoco *consuma* i colori dei fiori (v. 4), anticipando una parola-chiave di VI, impressa nella lirica isolata che occupa il centro del macrotesto, esaurendo in se stessa la terza sezione (*Il tempo si consuma*).
- (49) In LC: «Gioinezza è ormai questa / così ardente pazienza / dei giorni che si seguono / sotto un cielo lontano / scolorito dal tempo» (*I giorni*, vv. 6-11); «Il sole lentamente si sposta / sulla nostra vita, sulla paziente / storia dei giorni che un mite / calore accende, d'affetti e di memorie» (*At home*, vv. 1-4).
- (50) In LC, il primo polo è rappresentato dal tempo interiore di chi ricorda i cari defunti (la sorella Elsa, protagonista di CL, V): «Le strade indurite dall'autunno / mi riportano a te, al tuo lontano / vivere ormai in giorni antichi, pieni / di una luce che non muta» (*In memoriam*, vv. 1-4).
- (51) P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol I, Jaca Book, Milano 1986, p. 91.
- (52) I capp. I-XI, coincidenti con la prima sezione intitolata *Romanzo familiare [al modo antico]*, si affidano a un endecasillabo facente funzioni di misura guida (44%, più un 10% ad accentazione non canonica) e capace di orientare il resto del comparto versale. Il resto della CL invece (capp. XII-XLVI) esibisce un contesto di metrica libera non riducibile ad alcuna dominante chiaramente visibile. Per questi dati mi permetto di rinviare alla mia tesi magistrale, inedita, dal titolo *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, 2014.
- (53) A. Di Carlo, *Tempo e narrazione in Freud*, L'asino d'oro, 1, maggio 1990, p. 115.
- (54) *Ibid.*, p. 114.
- (55) Se in PE è possibile leggere: «Penso che il cardiopalmo che accompagnava il mio passo precipitoso e furtivo mentre andavo così pubblicando, puerilmente, i primi versi, non m'abbia più lasciato, che abbia anzi allora avuto origine, gemello fastidioso e dolce del poetare: *e l'un male forse non potrei cavarmi di dosso senza uccidere anche l'altro, che non ho deciso ancora se debba chiamar male, o no*» (corsivo mio).
- (56) In LC: «l'ansia della mente» (*L'oltretorrente*, v. 6). In TC: «a rifugiarti nella nostra ansia», in risposta al «dolore dei che giorni che verranno» (*Bernardo a cinque anni*, vv. 16 e 3); «tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura» (*A sua madre, che aveva nome Maria*, v. 7); «e ansiosa guarda» (*Frammento – escluso dalla «Capanna indiana»*, v. 20); «se volge il viso con ansia» (*Il riposo turbato*, v. 14); «ansiosi / che si sciolgano i cieli nuvolosi» (*In un tempo incerto*, vv. 9-10). In VI: «la mia angoscia» (*Ringraziamento per un quadro*, v. 16); «di frutti che nessuno spia ansioso» (*Presso la maestà B, un giorno d'agosto*, v. 16); «Ma da una tela umile veniva / incontro alla mia ansia» (*Il tempo si consuma*, vv. 8-9); «Freud ha ragione / ma torto, la nevrosi è sì la condizione / della salute» (*La crescita di una bambina*, vv. 55-57). In VI è inoltre tematizzato esplicitamente il ricovero in clinica avvenuto in occasione della crisi psichica del 1958; la quarta sezione s'intitola *Per una clinica demolita*.
- (57) Sui risvolti della sopracoperta alla prima edizione del libro I (1984), nella nota d'autore si legge: «Al titolo, infatti, già molto domestico, *La camera da letto*, volevo a un certo punto far seguire “romanzo familiare”. Il termine vagamente veniva da un saggio di Freud che s'intitola *Romanzo familiare di un nevrotico*. Ma quale poeta non è, prima, un nevrotico?». Il titolo dello scritto freudiano viene però singolarizzato (*Il romanzo familiare dei nevrotici*, 1908).
- (58) «All'estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura di poesia».
- (59) S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in Id., *Opere 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 467-474.
- (60) CL: XXIII, 215-216; XXV, 29, 98; XLV, 125-126. VI: *Presso la maestà B, un giorno d'agosto*.
- (61) Ricordando il bel saggio di Mengaldo su *Iterazione e specularità* nei sereniani *Strumenti umani* (P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975).
- (62) Prima del poema il poemetto CI (1951) e alcuni testi narrativi o lunghi ed eventualmente ripartiti in sezioni di VI come *Fogli di un diario delle vacanze, Gli imbianchini sono pittori, La teleferica, Verso*

Casarola, *Presso la maestà B, un giorno d'agosto, Donne dietro Genova e altrove, La nascita di una bambina*.

(63) I primi due volumi della *Recherche* sono letti febbrilmente, in francese, a Venezia nel 1925 (dalla *Cronologia* contenuta in A. Bertolucci, *Opere*, Mondadori, Milano 1997, p. LVII).

(64) A. Bertolucci – P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*, cit., p. 109.

(65) *Idilli domestici* (LC).

(66) M. Lavagetto, *Pratica prtica*, cit., p. 224.

(67) Il motivo compare, fra gli altri, nei seguenti testi: (S) *Mattino, Ottobre, Lamento di Massimo Odiot, Donne*; (FN) *Vennero i freddi, Pagina di diario, Amore a me, Ottobre*; (LC), *La fidanzata, Idilli domestici, Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani), Uccelli di passo*; (TC), *L'amore coniugale*.

(68) Tradotte integralmente in prosa da B per Garzanti e pubblicate nel 1975.

(69) L'espressione è di Fortini, riferita a Brecht, ed è poi applicata allo stesso Fortini da P.V. Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

(70) Così, in *Paesaggio con serpente, Gli alberi; Nell'ultimo dell'anno 1975 per A.Z.*, vv. 12-14: «Quanto sei bella, giglio di Saron, / Gerusalemme che ci avrai raccolti. / Quanto lucente la tua inesistenza»; in *Composita solvantur, La salita*, vv. 53-54: «Paradiso non c'è e tu non crederci. / Resta nel bosco senza parlare con gli alberi»; nelle *Poesie inedite, Idillio*.

(71) Il testo, parzialmente citato nell'*Introduzione* di R. Zucco a G. Raboni, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, ricompare senza tagli nel recente Id., *Tutte le poesie. 1949-2004*, Einaudi, Torino 2006.

(72) Si legga *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*, in LC, dove rispetto all'esterno è in opera una doppia mediazione: della finestra e dello specchio. Senza di essi il soggetto che osserva rinchiuso nella stanza sarebbe escluso da qualsiasi esperienza; al contempo, l'uscita dal riquadro protettivo che essi delimitano significa il precipitare nell'ignoto e l'insorgere in chi guarda di un sentimento di dolore per quanto si allontana e si perde: «Addio, addio, / uscito dallo specchio dove vai?» (vv. 11-12).

(73) A. Bertolucci, *Constable, paradiso perduto*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit.

(74) Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit.

(75) Si ricorda il già citato «copiare dal vero» di *Pensieri di casa*, oltre a questo passaggio: «Di Claude Monet [...] ricorderemo solo il *Ponte della Senna ad Argenteuil*, celeste istantanea di un'ora di nubi e acque e barche nell'anno di Dio 1874» (Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 5).

(76) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 62-3.

(77) Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 4: «Ma con gli impressionisti la faccenda cambia sul serio, nasce davvero, magari fra errori e perdite, una libertà nuova: l'uomo, condannato dalla rivoluzione industriale a una vita più difficile, trova altri miti per consolarsi da quelli ormai consunti del classicismo, da quelli del romanticismo bruciato, finito già in bellezza con Delacroix e Corot»; Id., *Incontro con Bonnard e Giacomo Favretto*, in *ibid.*: «Ma oggi quel violetto e turchino e rosso, quel riso del giorno lontano sono per noi un *mito*, un'apertura verso il sogno». E non è difficile scorgere, nell'adozione del termine “mito”, come in altri luoghi dove si discorre della magia da riscoprire nella vita quotidiana, come del realismo *magico* del cinema (nello specifico: Aurora di Murnau) (S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 48-9) l'influsso, non si sa in quale misura consapevolmente mediato, di alcune parole d'ordine bontempelliane e dell'ideologia di '900 (cfr. M. Bontempelli, *Quattro preamboli*, citato in P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 113), dall'autore letto e apprezzato fin dal primo numero, dove scopre le epifanie joyciane (*Cronologia*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. LIX).

(78) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 40: «Quando lo seppi, mi sembrò, per la prima volta, che quell'inutile cosa che è la poesia potesse qualche volta essere utile».

(79) S. Freud, *Precisazioni sui principi dell'accadere psichico* (1911) citato in A. Di Carlo, *Tempo e narrazione in Freud*, cit., p. 115.

(80) *Torrente* (S), vv. 1-4: «Spumeggiante, fredda / fiorita acqua dei torrenti, / un incanto mi dai / che più bello non conobbi mai».

(81) Nella CL coesistono generi e sottogeneri differenti e ripartiti fra i domini finzionale e non finzionale: dal romanzo dei destini personali al romanzo d'artista, dal libro di famiglia all'autobiografia. Alcuni cenni in P. Lagazzi, *Un po' di luce vera*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. XXIX-XXX.

(82) Una precisazione: le due facce del rapporto con la temporalità e quindi conseguentemente le due funzioni assunte dalla scrittura non combaciano in maniera così netta con le due parti della scrittura creativa dell'autore; l'oscillazione e la coesistenza valgono sia per la lirica sia per il romanzo, nonostante resti possibile individuare uno sbilanciamento in direzione opposta nei due domini discorsivi. In generale,

la contrapposizione più volte messa in evidenza tra VI e CL resta vera, ma in forma più sfumata e non assoluta, lontana da qualsivoglia manicheismo.

(83) Si veda CL, XXXI, e in particolare l'*argumentum* che riassume il capitolo: «Siamo già in tempo che la “bella Europa” è ogni giorno di più minacciata, “non si vive più / in un dopoguerra inebriato / né in un *entre deux guerres* ansioso / e felice, già questo è un anteguerra / lento, torpido, senza scampo”. La scoperta ormai in anni di anglofobia ufficiale e anglofilia clandestina [...]» (A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. 824).

(84) Il parallelo possibile con il poeta triestino si avvantaggia inoltre di un collegamento simile a quello attivo in B tra poesia e psicoanalisi nel segno della terapia. «La conoscenza del profondo permette al poeta di reintegrare attraverso un vero e proprio meccanismo analitico le parti rimosse dell'io» (P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 84).

(85) Non senza qualche iniziale scatto verso il sublime, prova, insieme alla laconicità di alcuni versicoli presenti in S, di un non scordato ungarettismo: «Divina misteriosa / chiarezza / sfolgora il sole» (*All'angelo custode*, vv. 1-3); «Sogni azzurri / ricamati / salve / ave / felice notte» (*Infanzia*, vv. 1-5).

(86) Il genere del diario è presente come riferimento sin dagli esordi (*Pagina di diario*, FN; *Diario*, LC; *Fogli di un diario delle vacanze*, VI), in virtù delle sue connessioni con la sfera del quotidiano, dell'espressione autobiografica e non finzionale, dell'auscultazione del presente attraverso una temporalità segmentata.

(87) G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965, p. 331.

(88) P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987.

(89) G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 330.

(90) Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto*, cit.; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 58-60.

(91) P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 11.

(92) I. Testa (a cura di), *Intervista a Guido Mazzoni*, cit., p. 70, dove si legge di una «ricentratura somatica del soggetto».

(93) C. Crocco, *Le poesie italiane di questi anni*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. XVII, 2014, pp. 13-50. A questo proposito vanno citati almeno i nomi di Franco Buffoni, Guido Mazzoni, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi. Fra i poeti recenti con cui B sembra avere più punti di contatto spiccano invece Mario Benedetti (all'altezza di *Umana gloria*, 2004) e Massimo Gezzi. Nel primo vanno rilevati come elementi di continuità il tema della caducità e il ruolo centrale della percezione visiva (*Ibid.*, pp. 23-4); per il secondo, oltre alla riflessione, comune fra i tre, sui limiti biologici dell'uomo, è da notare l'investimento semantico portato sui minimi eventi quotidiani fino allo *stupore* (*Ibid.*, p. 28).