



Enthymema XXIX 2022

«Malinconia della primavera». La perdita della natura negli esordi di Attilio Bertolucci

Andrea Maletto

Università degli Studi di Milano

Abstract – Le impressionistiche rappresentazioni del paesaggio che caratterizzano la prima produzione in versi di Attilio Bertolucci parlano in filigrana di una perdita della natura da parte del soggetto poetico. Muovendo da alcune prose giovanili dell'autore e soffermandosi poi su *Sirio* e *Fuochi in novembre*, l'articolo mira innanzitutto a delineare questa vicenda. Ciò consente in un secondo momento di riconsiderare la postura enunciativa tipica della poesia bertolucciana, quella dell'io lirico che descrive il paesaggio campestre, e soprattutto il ruolo dello sguardo, che in ragione dei rilievi effettuati mostra il suo carattere di limite accanto a quello di fondamentale risorsa conoscitiva. Vengono infine indagati i motivi della perdita, riconducibili all'azione corrosiva del tempo e alla prigionia causata dalla vita in città, e il significato simbolico profondo della separazione dalla natura.

Parole chiave – Natura; Tempo; Città; Sguardo; Identità.

Abstract – The impressionistic representations of the landscape that characterise Attilio Bertolucci's first verse production speak in the background of a loss of nature on the part of the poetic subject. Starting from some of the author's juvenile prose and then examining *Sirio* and *Fuochi in novembre*, the article aims, first of all, to delineate such an experience. This allows, afterwards, to reconsider the enunciative posture typical of Bertolucci's poetry, that of the lyric self describing the rural landscape, and above all the role of the gaze, which, as a result of the analysis carried out, shows its character of limit alongside that of fundamental cognitive resource. Finally, the article identifies the reasons for the loss, which can be traced back to the corrosive action of time and the imprisonment caused by life in the city, and the profound symbolic meaning of the separation from nature.

Keywords – Nature; Time; City; Gaze; Identity.

Maletto, Andrea. «Malinconia della primavera». La perdita della natura negli esordi di Attilio Bertolucci." *Enthymema*, n. XXIX, 2022, pp. 16-38.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/17265>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

«Malinconia della primavera». La perdita della natura negli esordi di Attilio Bertolucci

Andrea Maletto

Università degli Studi di Milano

1. Due prose primaverili

Le impressionistiche rappresentazioni della natura che caratterizzano tanta poesia bertolucciana, se considerate volgendo in particolare lo sguardo a *Sirio* (1929) e *Fuochi in novembre* (1934), rivelano una condizione lacerante del soggetto poetico.¹ Due prose pubblicate da Bertolucci sul finire degli anni Venti, non censite dalle bibliografie dedicate all'autore, danno l'abbrivio per indagarla. La più significativa si intitola "Immagini di Primavera" ed è apparsa sulla *Gazzetta di Parma* del 18 maggio 1928 a firma «A. B.»:²

I.

Una fanciulla dal vestito di mussolina a righe bianche e azzurre si affaccia dal balconcino di una villetta che, pur costruita da poco, fra quello sbocciare di nuove ville che ha intorno, mostra già i segni della sua decadenza. Pensa: o forse si lascia andare alla dolcezza della stagione; e l'aria della sera di maggio, quella stessa che carezza di notte le mimose delle porte di campagna fiorite, muovendole i capelli, colore dell'acqua che correndo si specchia sui sassi bianchi del greto, le vellica il collo soavemente.

Continua a guardare, estatica e sorridente, nel tempo, allegoria dolce e scolorita delle primavere trascorse.

II.

Fanciulle lontanissime e delicate, come le cerva nei paesaggi silvestri del Corot, si aggirano fra gli alberi alti e nobili che la nuova stagione ha rivestito di foglie e fiori. Esse hanno vestiti di tela bianca, nuova e spiegazzata, che sono un amore in quello sfondo verde d'ombra e di sogno leggermente dorato com'è dai raggi di sole; e in testa, o appesi alla cintura, portano larghi cappelli di paglia. Ed una tiene un libro fra le dita, ed un'altra un ricamo, e altre ancora non portano nulla, se non le loro mani sudate e grassocce. Delle farfalle volano nell'aria che comincia a sciogliersi, alle prime brezze della sera, in una più dolce e vaga bellezza: non più ferma, ma mossa. Si sente un profumo acuto di biancospino, come quando si entra di sera nelle chiese di campagna in Maggio, mese dedicato a Maria; o come quando si cammina, nella stessa stagione, per le stradette segrete, appena fuori porta. Quello stesso profumo appunto che impregna violentemente di sé tutto il primo volume del proustiano «Coté del chez Swann», profumo quant'altri mai degno o memorabile.³

¹ L'impressionismo bertolucciano è stato a più riprese oggetto d'indagine da parte della critica, come aveva già messo in luce Pontiggia (83-87). Per quanto riguarda specificamente l'impressionismo, cfr. Girardi. Per l'impressionismo considerato nel contesto più ampio della poetica bertolucciana, cfr. Morbiato, "Fenomenologia".

² Bertolucci faceva parte della redazione della terza pagina del quotidiano, alla quale era stato invitato a collaborare da Zavattini, approdatovi nell'agosto del 1927 (Conti 17-22).

³ Nella trascrizione mi sono limitato a correggere un evidente refuso e a uniformare la grafia degli accenti.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

Il periodo che apre la prima parte introduce un tema destinato divenire *topos* ossessivamente ricorrente nella poesia bertolucciana a partire da *Lettera da casa* (1951).⁴ La proposizione principale, in cui è tratteggiata una delicata figura femminile che si affaccia da un balcone, è infatti seguita da alcune subordinate precisanti che la villetta presso cui è ambientata la scena, «pur costruita da poco», «mostra già i segni della sua decadenza». Il lamento del passare del tempo, oggettivato nel paesaggio e sottolineato prima dalla concessiva e poi dall'avverbio, trova dunque una formulazione esplicita già all'altezza di *Sirio*. Mancano gli accenti più dolorosi delle raccolte della maturità dell'autore,⁵ ma il divenire è mostrato fin da ora nella sua natura rapinosa. Il tempo che consuma l'edificio è già il tempo che *si* consuma.⁶ Due affermazioni analoghe si trovano in verità anche tra le poesie pubblicate nel 1929. Nel "Lamento di Massimo Odiot" si legge, con smorzatura data dall'ossimoro, dell'«angoscia dolce e strana / del polveroso scorrere del tempo» (*Opere* 27, vv. 13-14), mentre in "Vita" Pio afferma che la sua esistenza «continuamente / si disperde. / Un giorno / sarò tutto disperso» (*Opere* 32, vv. 8-11). Enunciazioni chiare, che però vengono stemperate dal filtro parodico-letterario attraverso cui sono pronunciate. La prima poesia, che nel titolo rimanda insieme alle *Complaintes* di Laforgue e al *Romanzo di un giovane povero* di Ohnet,⁷ riprende, ironizzandolo,⁸ il «personaggio impossibile (romantico e *fin-de-siècle*) del poeta "fatale"» (Lagazzi, *Réverie e destino* 34); la seconda si muove tra una querela crepuscolare e una conclusiva scansione versale ungarettiana, in probabile contrapposizione al vitalismo dannunziano.⁹ In "Immagini di Primavera" lo stesso tema è invece libero da simili schermi deformanti, e questo permette di leggere anche i testi di *Sirio* sotto una luce diversa, identificando dietro ironia e imitazione un nucleo autentico di sofferenza per il passare del tempo, che il soggetto esprime in una sorta di formazione di compromesso.¹⁰

La voce che parla nel testo – attribuibile a un soggetto che si può ipotizzare collocato davanti a ciò che descrive, seppure a una certa distanza¹¹ – lascia cadere il discorso sul tempo e prosegue approfondendo la figura della fanciulla. Quest'ultima, che «forse si lascia andare alla dolcezza della stagione», diviene termine di un rapporto con la natura all'insegna della fusione e quasi dell'erotismo, se «l'aria della sera di maggio [...] le vellica il collo soavemente». A

⁴ La natura ossessiva e nevrotica del *topos* dello scorrere del tempo era stata colta a ridosso della pubblicazione della raccolta da Luzi (381) e Pasolini (1151), ma di «ossessione leggera» parlava già Sereni nel 1948 ("Lettera" 375).

⁵ Questi accenti si riscontrano soprattutto in *Viaggio d'inverno*, mentre in *Lettera da casa* la sofferenza causata dal divenire è ancora parzialmente schermata da quel «piccolo proverbio» che è la «grazia» (Luzi 379) dello stile bertolucciano.

⁶ Cfr. Bertolucci, "Il tempo si consuma", *Opere* 213.

⁷ Cfr. *Opere* 1427.

⁸ Si possono interpretare in questo senso sintagmi letterari come «con sì deserta gioia» e «freddo aere autunnale» (*Opere* 27, vv. 5 e 7). È opportuno ricordare però che «cadute scolastiche» e «stilemi di abusata letterarietà» (Girardi 66) sono presenti in *Sirio* anche senza fine ironico.

⁹ Girardi parla anche di «imitazione petrarchesco-leopardiana» per i vv. 1-3 di questo testo (66). Per i legami di Bertolucci con D'Annunzio, Ungaretti e il crepuscolarismo, cfr. Giovannuzzi, "Attilio Bertolucci" e *Invito alla lettura* 39-57.

¹⁰ Questa sofferenza sembra all'origine della «sospensione del flusso temporale» (Morbiato, "Fenomenologia" 144) tramite estasi, ricordi, *réverie* e sogni che si verifica continuamente in *Sirio* e *Fuochi in novembre*.

¹¹ Si tratta di un'ipotesi che rimane però incerta. Da un alto, il deittico di luogo («fra quello sbocciare di nuove ville che ha intorno») può far pensare a una collocazione di chi parla sulla scena, ma il suo utilizzo potrebbe avere anche ragioni diverse. Dall'altro, quando più avanti la voce osserva «Pensa: o forse si lascia andare alla dolcezza della stagione», sembra che stia cercando di interpretare quanto ha di fronte a sé, ma si potrebbe attribuire un'affermazione simile anche a un narratore eterodiegetico non onnisciente. In ogni caso, la postura della voce, sia essa *in praesentia* o meno, è quella di chi descrive ciò che vede.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

sottolineare questa qualità del rapporto contribuisce una similitudine naturale che accosta il colore dei capelli del personaggio femminile a quello «dell'acqua che correndo si specchia sui sassi bianchi del greto». È una variazione su uno stilema tipico di *Sirio* e *Fuochi in novembre*, in cui ricorre il procedimento di personificare la natura rappresentandola in termini umani e rappresentare gli umani in termini naturali,¹² cosicché la distinzione tra i due regni viventi si fa particolarmente incerta.

La prima parte di “Immagini di Primavera” è conclusa da un breve capoverso che lega tra loro i due nodi di senso del testo, tempo e natura. L'abbandono alla natura diventa estasi («estatica e sorridente») in grado di durare («Continua a guardare [...] nel tempo»), come se in questo modo la protagonista non fosse toccata dall'erosione temporale che invece minaccia la villetta. Con un'apposizione inattesa, la voce interviene infine a rivelare il carattere figurale della scena descritta e contemporaneamente a darne un'interpretazione: si tratta di un'«allegoria dolce e scolorita delle primavere trascorse». La fanciulla avvolta dal vento primaverile rappresenta un'infanzia che vanta un'armonica immersione nella natura mentre dimentica nell'estasi l'azione corrosiva del divenire.¹³ Il tempo però incalza, le primavere trascorrono, quell'età è perduta. La coppia aggettivale «dolce e scolorita» rivela in filigrana la nostalgia del soggetto.

La seconda parte del testo inizia con una descrizione di sapore pittorico, e all'ambito figurativo rimanda anche il paragone con le «cerve nei paesaggi silvestri del Corot». La voce, come nella prima parte, nonostante la reticenza circa se stessa, sembra tradire la propria posizione spaziale, che parrebbe di fronte a ciò che descrive benché a una grande distanza («Fanciulle lontanissime», «quello sfondo»)¹⁴. Oggetto della contemplazione è un gruppo di fanciulle «che si aggirano fra gli alberi alti e nobili che la nuova stagione ha rivestito di foglie e fiori», immerse in un'atmosfera dalle venature oniriche che si concretizza in uno «sfondo verde d'ombra e di sogno». Le analogie con la prima parte invitano a leggerci un'altra manifestazione di quell'«allegoria dolce e scolorita» di una modalità di rapporto con la natura che appartiene al passato. Anche in questo caso in effetti viene stabilito un nesso tra la fanciullezza e una condizione di immersione nella natura,¹⁵ mentre il soggetto si limita a contemplare questo nesso, come se ne fosse escluso. Le lievi figure femminili sono dunque qualcosa tra le «fanciulle in fiore» proustiane e ninfe boschive,¹⁶ soprattutto però qualcosa di inattingibile per chi parla, che ne è affascinato, come suggerisce il guardare insistente, ma che non può entrare in rapporto con esse se non tramite il senso della vista. Stride invece leggermente con il resto della descrizione il particolare conclusivo delle «mani sudate e grassocce», che tuttavia, oltre ad accordarsi con

¹² Cfr., in particolare, Iacopetta 49 e 51; Ramat 41.

¹³ Che le «primavere trascorse» siano quelle dell'infanzia lo suggerisce il fatto stesso che la protagonista sia una fanciulla, ma lo dimostrano compiutamente alcuni testi di *Fuochi in novembre* in cui una condizione analoga a quella descritta in questa prosa è riferita esplicitamente all'età infantile (cfr. par. 2). È bene precisare che Bertolucci sembra usare indifferentemente i termini «fanciullezza» e «infanzia», o comunque non sembra ritenere particolarmente importante la loro distinzione. Entrambi infatti rimandano a uno stadio dell'esistenza che intrattiene un rapporto di immersione con la natura in seguito venuto meno. Si vedano nel par. 2 “Ricordo di fanciullezza” e “Poi nella serena luce”, in cui una stessa situazione, quella del soggetto che ha le mani colme di foglie di gaggia, simbolica di questo rapporto di immersione, è riferita nel primo caso alla fanciullezza e nel secondo all'infanzia.

¹⁴ Questa posizione stride però con una descrizione tanto particolareggiata che la voce parla addirittura di «mani sudate e grassocce» delle fanciulle. Una spiegazione possibile, qualora si voglia risolvere la contraddizione, è che sia la dimensione onirica a permettere simili ingrandimenti. In questo senso, le fanciulle sarebbero una *rêverie* del soggetto, ciò che è perfettamente in linea con la poetica di *Sirio*, per cui cfr. par. 2.

¹⁵ Si noti fra l'altro che le fanciulle sono paragonate a cervo.

¹⁶ Cfr. *infra* la citazione della *Recherche* nel finale del testo.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

certa ironia del giovane Bertolucci,¹⁷ aiuta a stemperare un quadro fin troppo estetizzante e a far tornare in sé un soggetto che pareva quasi vittima di una malia.

Spostato quindi lo sguardo, che si sta facendo voyeuristico, dal gruppo delle fanciulle, il soggetto si sofferma sul calar della sera, quando l'aria «comincia a sciogliersi [...] in una più dolce e vaga bellezza: non più ferma, ma mossa».¹⁸ Se il tempo era sembrato sospeso nella scena fin qui descritta, adesso se ne avverte invece lo scorrere, grazie all'ambientazione nell'ora serale che sarà poi tipica della *Capanna indiana*. Ma, a differenza della prima parte in cui il tempo era sentito disforicamente come forza corrosiva, in questa seconda si dà un contraltare euforico, segno che il rapporto di Bertolucci col divenire è ancipite dall'inizio.¹⁹ Nel tempo della sera che avanza si apre uno squarcio epifanico che permette al soggetto di attingere una bellezza la cui qualità superiore risiede proprio nel tempo.²⁰ La precisazione che segue i due punti («non più ferma, ma mossa») è contraddistinta da una certa ambiguità, perché logicamente sarebbe da riferire all'«aria», ma sintatticamente sembra da accostare alla «bellezza». In questo modo, essa contribuisce a opporre due diverse condizioni atmosferiche a cui si legano due diversi tipi di bellezza. Da un lato, l'allusione implicita rimanda con ogni probabilità all'immobile splendore del giorno, che è manifestazione di una bellezza definita per contrasto rispetto a quella serale. È una bellezza meno carezzevole e dunque segnata forse da qualcosa di estraneo e chiuso in sé. Dall'altro lato, la bellezza che scende con la sera, che è «più dolce e vaga». Non si tratta soltanto di una questione atmosferica – il vento leggero, l'aria profumata, il cielo che si immagina trascolorare. È la bellezza che brilla nella sera prima di scemare nel buio, che riceve la propria dolcezza dal fatto di essere insidiata dalla fine. E così sembra meno distante, più umana. Sarà un altro *topos* di Bertolucci, come ricorda l'ossimorico «dume incerto dei crepuscoli / onde la stagione s'esalta consumandosi» (*Opere* 122, vv. 12-13) della “Sequenza familiare” di *Lettera da casa*.²¹ Un contributo a questa «più dolce» bellezza è dato dal profumo di biancospino,²² che occupa il finale della prosa e costituisce un omaggio alla *Recherche*, incontro capitale nella formazione bertolucciana,²³ tanto da essere stato quasi mitizzato in una lunga serie di articoli e interviste.²⁴ Il fatto che il rimando proustiano avvenga proprio in corrispondenza di

¹⁷ Per la componente ironica della prima produzione poetica bertolucciana, cfr. Lagazzi, *Rêverie e destino* 34 e Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 40. Ma l'ironia è presente anche nelle prose degli stessi anni: cfr., ad esempio, Bertolucci, “Malignità” e “Siccità”. Per il particolare delle mani, cfr. la «manina calda e grassoccia» in Bertolucci, “Pigrizie. Bambini grassi”.

¹⁸ Non è chiaro se la nuova scena sia simultanea alla descrizione delle fanciulle o se invece sia successiva. La mancanza di un segnale esplicito, come un deittico temporale o l'inizio di un nuovo capoverso, porta nella direzione della prima alternativa. Tuttavia, l'opposizione tra i raggi che dorano lo «sfondo verde d'ombra e di sogno» e le «brezze della sera» non permette di escludere la seconda (sebbene il sole potrebbe essere prossimo al tramonto).

¹⁹ La duplicità di questo rapporto si mette bene in evidenza negli anni di *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto*, per cui cfr. Lagazzi, *Rêverie e destino* 88-96; Morbiato, *Forma e narrazione* 205 e “La metrica e la forma” 97-98.

²⁰ Sono le «epifanie naturali» che caratterizzano la poesia bertolucciana (Ramat 41).

²¹ Cfr., nella stessa *Lettera da casa*, «devastate e soavi ultime bacche» (“Tornando a casa”, *Opere* 112, v. 13); «il tempo più grigio / e dolce dell'anno» (“I morti”, *Opere* 113, vv. 8-9); «rosa eterno / della sera imminente» (“Uccelli di passo”, *Opere* 114, vv. 9-10); «soave morire / dell'anno», «ultima e più lieta / parvenza dell'estate lontana» (“Versi scritti in autunno”, *Opere* 115, vv. 10-11 e 16-17); «la tua persona / si fa maturando più dolce» (“E viene un tempo...”, *Opere* 130, vv. 1-2). L'insistenza su un simile motivo fa però pensare anche a una sorta di scongiuro.

²² Il biancospino è presente anche nelle poesie “All'Angelo Custode” e “A una fanciulla” di *Sirio* e “Ifigenia”, “Per una sorellina morta a sei anni” ed “Emilia” di *Fuochi in novembre*.

²³ Cfr. Lagazzi, “Rêverie e destino: Attilio Bertolucci ‘al fuoco’ di Proust” 19. Si ricordi che nello stesso 1929 sulla *Voce di Parma* del 18 febbraio compare “A teatro”, traduzione bertolucciana di un passo della *Recherche*.

²⁴ Come notava già Pontiggia (79).

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

un momento epifanico, in cui Pio riesce almeno in parte a liberarsi di un tempo sentito negativamente, non è casuale.²⁵ Bertolucci ha costantemente ricordato nella sua attività critica e autocritica l'importanza, derivatagli da Proust e dal modernismo, delle epifanie, decisive per la sua fisionomia di lettore, ma anche per il suo modo di intendere la struttura dell'esistenza – uno «scorrere» in cui, appunto, «si danno, all'improvviso, delle epifanie» (*All'improvviso ricordando* 37).²⁶

“Marzo”, apparsa sulla *Voce di Parma* dell'11 marzo 1929 sempre a firma «A. B.»,²⁷ a differenza di “Immagini di Primavera”, che si colloca nel gusto della prosa d'arte, è più animata in senso narrativo ed è stilisticamente meno suggestiva, in linea con altri testi pubblicati da Bertolucci sullo stesso periodico.²⁸ È presente anche in questo caso una divisione in due parti:

Ce ne eravamo accorti una di queste mattine, svegliandoci, che la bella stagione era ormai alle porte. Un riflesso nei vetri della nostra camera ce ne aveva urbanamente avvertito, delicato messaggero.

Uscendo, poi, ne avevamo avuto la conferma nella chiarezza e nel mite tepore dell'aria e nella scioltezza armoniosa con la quale camminavano le ragazze. Mi pare che qualcuna avesse appuntato sul collo di pelliccia da pochi soldi, un mazzolino di viole. Ma forse erano finte, avendo quei gentilissimi geli che ci hanno deliziato quest'inverno, ritardato assai l'uscita di quei teneri e popolari fiorellini.

Passando verso le nove per la piazza, ci si avvede della grande novità, dello sfolgorante manifesto con cui la Primavera si annuncia, come una ballerina celebre, una Duncan immortale, per un corso di rappresentazioni abbastanza lungo sul palcoscenico del mondo.

Anche il vigile che vi invita a passare a sinistra ne è toccato, e lo dimostra con l'indulgenza rassegnata che mette negli occhi, unita a un certo desiderio di «fuori porta» e di «fêtes foraines» che gli si indovina in tutti i gesti. Ci si accorge anche, rallegrante meraviglia, che le giornate si sono allungate e che la luce dura, alla sera di più. La folla cammina più spedita, specialmente in Via Cavour, alla cosiddetta ora del passeggio. Quanta malinconia umbertina, in questa espressione. Approfittiamone, ora che ne siamo ancora in tempo, più che possiamo, di questa abitudine che sta per andare in riposo.

Chi guardi, a quest'ora, più su delle case, indovinerà il tremolare delle stelle. Spettacolo di cui c'eravamo quasi dimenticati, ci riempie di stupore e di dolcezza: ci pare di udirne il profumo, un profumo melanconico, simile a quello del gelsomino.

Per questo mese Bernardo Davanzati dà questi saggi ed utili consigli:

«Di marzo semina zucche, poponi, citrioli, cocomeri, melloni, basilico, porcellana, scialmiti, meraviglia, vivuole, sparagi, cardi, e tutte le insalate minute e tutti i legumi e i capperi, semina, poni e trasponi salvia, ramerino, ruta, tolli di vivuoli, pianta fichi, innesta ogni frutto, sarchia i grani, poni e lavora i magliuoli, dà colombina, poni arbori acquatici, e tutte le piante che non hanno ancor mosso».²⁹

²⁵ È possibile inoltre segnalare una suggestione: il nome di Maria che balena in questa epifania naturale è anche quello della madre dello scrittore. In questo senso, l'epifania potrebbe rivelare una natura regressiva di tentativo di riappropriarsi della condizione infantile, per cui cfr. par. 2. Un'analoga associazione tra il nome della madre e quello della Vergine tornerà in *Viaggio d'inverno* in “Presso la Maestà B, un giorno d'agosto”, come segnalato in *Opere* (1479).

²⁶ Cfr., ad esempio, Bertolucci, “Sempre l'ossessione di Dublino” 217-218; la lettera a Giovanni Giudici del 4 agosto 1981, Centro APICE, Università degli Studi di Milano, Archivio Giudici, Corrispondenze; “E nel mio specchio vidi Telemaco...” 1065; “Dall'Irlanda venne un messaggero”; “Marcel, berretti e mantelli” 1053-1054.

²⁷ Finita l'esperienza della *Gazzetta di Parma* il 30 giugno 1928, la redazione della terza pagina del quotidiano si sposta verso altri periodici cittadini: *La Fiamma* e *La Voce di Parma*.

²⁸ Bertolucci, “Pigrizie. I chinesi dalle perle. Lamenti” e “Pigrizie. The thry sisters. Bambini grassi. Pontremoli”.

²⁹ Nella trascrizione del testo mi sono limitato a correggere due refusi.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

Nella prima parte del testo, l'annuncio dell'arrivo della primavera, costituito da un «riflesso nei vetri della nostra camera», dà inizio a una parabola epifanica, che si esplica in una serie di movimenti e incontri attraverso la città.³⁰ La voce che racconta questa breve vicenda è contrassegnata da un'ambiguità dal punto di vista grammaticale. Dopo un avvio alla prima persona plurale, essa infatti oscilla costantemente, modulandosi anche alla prima singolare («Mi pare») e alla seconda plurale («vi invita»), ma soprattutto celandosi dietro a verbi impersonali («ci si avvede», «Ci si accorge», «Chi guardi»). Se l'ambiguità può dipendere in qualche misura da un'incertezza stilistica del giovane scrittore,³¹ la prevalenza di persone verbali diverse dall'io suggerisce il desiderio della voce di parlare non solo a nome proprio, ma anche a nome degli altri cittadini, tutti toccati dall'esaltazione per l'arrivo della bella stagione (si vedano la «scioltrezza armoniosa» con cui si muovono le ragazze, l'«indulgenza» del vigile, la folla che «cammina più spedita»). Eppure, dietro al tono dolcemente euforico della voce narrante, si nasconde una condizione di segno contrario, che chiama in causa la città. Lo suggeriscono due assi che attraversano la prosa, il primo dei quali oppone recisamente il contesto urbano alla natura. La rappresentazione dell'arrivo della primavera proposta nei capoversi iniziali è molto diversa da quelle di *Fuochi in novembre*, che tratteggiano una campagna ricolma di erba, fiori e grano.³² L'io si accorge dell'arrivo della nuova stagione semplicemente dalla luce, dall'aria e dai comportamenti delle persone, mentre manca completamente la natura. In città l'epifania naturale diventa soltanto epifania. Se è giocoforza che la rappresentazione della primavera cittadina sia differente da quella della primavera campestre, il testo rimarca tuttavia in modo particolare la separazione tra i due paesaggi. La seconda parte infatti introduce dopo gli asterischi una citazione da Bernardo Davanzati, con cui si riporta alla concretezza della coltivazione il più effusivo brano precedente, che si era concluso con lo «stupore» e la «dolcezza» derivanti dalla contemplazione del cielo stellato. È una sorta di autoironica smorzatura, da un lato. Ma, dall'altro, la citazione immette nel testo quella natura che mancava nella prima parte e che ora si fa dilagante tramite la figura dell'accumulo. Gli ortaggi invadono la scena opponendo la campagna alla città, e la netta divisione dei due luoghi è sottolineata anche a livello grafico. «Marzo» è strutturata dunque su questo contrasto fondamentale, che si rifrange poi in alcuni indizi sparsi nel testo. Innanzitutto, quando la natura balena per un istante nella città che ne è priva, tramite un «mazzolino di viole»³³ osservato sul collo di pelliccia di alcune ragazze, il soggetto precisa che si tratta probabilmente di un'illusione. Le viole sono forse finte, «avendo quei gentilissimi geli che ci hanno deliziato quest'inverno, ritardato assai l'uscita di quei teneri e popolari fiorellini». La vegetazione è esclusa dalla città, se non in una sua versione artificiale, estranea ai ritmi della

³⁰ Lo svolgersi della vicenda non è tuttavia perfettamente chiaro, in ragione del trapasso, al terzo capoverso, dal passato al presente. L'ipotesi più probabile è che il narratore prima si riferisca al preciso momento in cui «una di queste mattine» si è accorto della bella stagione alle porte, mentre poi si sposti leggermente in avanti sull'asse temporale per parlare degli effetti della primavera nel presente o comunque in senso più generale. Se così stanno le cose, la mattina dell'inizio della prosa e la sera della sua fine non appartengono allo stesso giorno. La loro *dispositio* mostra però il progetto costruttivo che sta dietro al racconto.

³¹ O da un'esigenza di rapidità. Si pensi al caso più tardo della prosa «Capricci invernali», apparsa sulla *Gazzetta di Parma* il 30 novembre 1941, a proposito della quale Bertolucci scrive a Sereni: «Vuol dire che sono stato sincero anche scrivendo all'ultimo momento una cosa richiestami per colmare un vuoto tipografico» (Bertolucci e Sereni 56). Una ragione simile si potrebbe dunque richiamare anche per «Marzo».

³² Cfr., ad esempio, «Primavera» (*Opere* 45), «L'Enza a Montechiarugiolo» (*Opere* 59-60), «Emilia» (*Opere* 74).

³³ Le viole sono, insieme alle gaggie, vero e proprio *topos* della poesia bertolucciana.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

natura.³⁴ Poco oltre, attraversando la strada, il narratore indovina un «desiderio di “fuori porta”» nella figura del vigile, che richiama la necessità di uscire dalle mura cittadine per attingere la natura.³⁵ Al termine della parabola narrativa si può infine intravedere una sfumatura di incertezza nella contemplazione del cielo stellato. Dopo che quest'ultimo è stato quasi dimenticato, probabilmente per via dell'inverno che costringe in casa,³⁶ la possibilità di osservarlo sembra leggermente intaccata da un alone ipotetico («Chi guardi») e si realizza solo a patto di spingere lo sguardo «più su delle case», che col loro sviluppo verticale evidentemente lo nascondono. Alla luce di quanto sottolineato, viene il sospetto che non sia solo l'inverno l'ostacolo alla visione delle stelle – ma anche la città.

Il secondo, e più sottile, asse riguarda la malinconia. Si tratta di una questione rilevante per Bertolucci attorno alla fine degli anni Venti, come dimostra la sua ricorsività negli scritti pubblicati sulla *Voce di Parma*. Particolarmente significativo è l'articolo “Artisti nostri. Corvi”,³⁷ in cui Bertolucci, discorrendo dell'opera dello scultore parmense, accenna a «quella luce di ardente melanconia che è di lui, e di ogni artista veramente moderno». L'osservazione è formulata apoditticamente, senza che l'autore si preoccupi di approfondirla, ma un'ipotesi interpretativa è suggerita da altre due occorrenze della malinconia sullo stesso periodico, nelle prose “I cinesi dalle perle” e “Bambini grassi”.³⁸ In entrambe i protagonisti sono soggetti emarginati: un venditore ambulante «malinconico e composto», segnato dalla tristezza di chi è costretto a «far da comparsa»; i «bambini grassi», isolati rispetto ai coetanei e preda di una malinconia che ne causa la distrazione a scuola e ritorna poi la sera quando non riescono a prendere sonno. A ben guardare, una condizione simile affligge anche il «nero poeta malinconico» del “Lamento di Massimo Odio”, che è immerso nella «remota solitudine» del suo «d lontano castello» e prepara la «funebre festa dell'onore» (*Opere* 27 vv. 15-18). Attraverso questa messa in scena di un'emarginazione riferita esplicitamente al poeta,³⁹ quei malinconici reietti che sono i venditori ambulanti e i bambini grassi sembrano precisarsi come figure dell'artista conscio «di occupare un posto marginale nel mondo» (Mazzoni 186). È un motivo caratteristico del crepuscolarismo, da cui Bertolucci prende almeno in parte le mosse.⁴⁰ La malinconia dell'artista moderno sarebbe dunque quella derivante dal suo ridotto ruolo nella contemporaneità – dal suo essere una comparsa, un isolato.

Tornando a “Marzo”, c'è in essa una nota malinconica ripetuta, che stride alquanto con la gioia recata dall'arrivo della primavera e mina l'allegria del tono del narratore. La prima volta Pio avverte, nell'espressione «ora del passeggio», una «malinconia umbertina», la malinconia cioè di quella fase storica in cui i fasti eroici della stagione risorgimentale vengono meno, di quegli anni «forse un po' mediocri, in cui il nostro paese, per darsi una struttura nazionale, si

³⁴ Ben presenti invece a chi parla, che in questo modo sembra rivelare la sua appartenenza al mondo campestre piuttosto che a quello cittadino. È possibile segnalare che l'idea di una natura cittadina artificiale tornerà in *Viaggio d'inverno* nella poesia “L'erba” (*Opere* 174, vv. 1-3).

³⁵ Cfr. il «quieto fuoriporta» di “Il poeta e la sua città” in *Lettera da casa* (*Opere* 119, v. 5).

³⁶ Un movimento analogo si rileva nella poesia “Nubi” in *Sirio*, in cui i «freschi rosa orientali» che percorrono «gli umidi azzurri / di questi cieli autunnali» sono «colori / obliati» (*Opere* 15, vv. 3-8).

³⁷ L'articolo è del 9 settembre 1929 ed è firmato da «Bertoldo», noto pseudonimo bertolucciano, come mostrano bene il carteggio tra Bertolucci e Zavattini e l'articolo di Bianchi che segna la chiusura dell'esperienza della terza pagina sulla *Gazzetta di Parma*.

³⁸ “I cinesi dalle perle” fa parte, con “Lamenti”, di una rubrica dal titolo “Pigrizie”, apparsa a firma di Bertolucci sulla *Voce di Parma* del 15 aprile 1929. “Bambini grassi” fa parte, con “The thry sisters” e “Pontremoli”, della stessa rubrica pubblicata in data 26 agosto 1929.

³⁹ Questo nuovo rilievo sul “Lamento di Massimo Odio”, aggiungendosi al precedente, chiarisce che la componente ironica del testo è piuttosto superficiale. Bertolucci parodizza certi modi decadenti, ma l'angoscia per il passare del tempo e la malinconia per l'emarginazione sembrano da intendersi seriamente.

⁴⁰ Cfr. Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 39-57.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

chiude in casa, accudisce a piccoli lavori, si livella nel grigiore della burocrazia, prende, anche quando tenta il volo, come nelle poesie celebrative del Carducci, o nella montagna di marmo del Vittoriano, una piattezza piccolo-borghese» (Bertolucci, “Italiani” 376).⁴¹ L’io sente dunque nelle parole qualcosa che ha a che fare con la tristezza di un’abitudine vacua, che ha sostituito ben altre occupazioni. Inoltre, la voce che prima parlava a nome dei cittadini ora sembra definirsi in opposizione alla «folla» che passeggia, segnalando così una distanza tra sé e il rituale in questione, mentre l’invito lievemente esagerato ad approfittare il più possibile di quest’abitudine può essere interpretato in chiave ironica. Si delinea, in altre parole, un senso vagamente antiborghese della malinconia, che corrode un cerimoniale rappresentativo della classe cui appartiene lo stesso autore. Diversi indizi nella produzione bertolucciana di questi anni paiono confermarlo. Una situazione del tutto analoga si ritrova ad esempio nel finale di “A una fanciulla” in *Sirio*, dove la «malinconia della primavera» è legata apertamente alla «folla che ondeggia / nella sera» (*Opere* 25, vv. 27-30). In “Risveglio” è rappresentata invece in maniera ironica la «stanza da letto borghese» (*Opere* 31, v. 4), con un’irrisione che colpisce i suoi oggetti e i suoi abitanti.⁴² Nel carteggio di Bertolucci con la fidanzata Ninetta si legge alla data del 12 giugno 1935: «Io amo la piccola borghesia: i suoi difetti sono umili, e non imputabili a loro. Brava gente. La media va ancora bene. La grassa (Barilla e C.) è spaventosamente cafona: sempre troppo elegante, preoccupata d’esserla, milanese, un’offesa al gusto. Forse non ne hanno colpa neppure loro» (437).⁴³ Da questi vari luoghi testuali emerge dunque una certa insofferenza di chi parla per la vita cittadina e i suoi borghesi protagonisti. La «malinconia umbertina» non sembra una mera questione di parole, non sta solo nell’«espressione». A tal proposito è possibile infine richiamare anche la “Notizia su Laforgue” comparsa sulla *Gazzetta di Parma* del 27 giugno 1928, nel periodo in cui Bertolucci faceva parte della redazione della terza pagina del quotidiano.⁴⁴ Il testo, una traduzione del cappello introduttivo a Laforgue nell’*Anthologie de la nouvelle poésie française*,⁴⁵ spiega che, dal disgusto del poeta per la vita povera e malata, «ebbero origine i lati volutamente macabri del suo ingegno; quel vomito eterno del nostro mondo borghese, che sembra correre tutti i suoi versi. Non abbastanza forte per maledire e combattere, egli cercava in una malinconia [...] quella felicità che non riuscì mai a trovare». Non è possibile attribuire con certezza la traduzione, anche se alcuni indizi portano in direzione di Bertolucci. Innanzitutto, l’*Anthologie* è il «testo sacro dell’apprendistato poetico fra le due guerre» (Bertolucci, “Le mostre romane. L’école de Paris”).⁴⁶ Laforgue inoltre è uno dei poeti più citati da Bertolucci quando parla della propria formazione,⁴⁷ nella quale avrebbe avuto un ruolo decisivo: «Non sono mai stato un lettore oggettivo; fin dall’inizio cercavo, dolcemente, senza usare violenza, me stesso, le mie idee, in ciò che leggevo: ho letto perciò più Laforgue che Mallarmé» (*Attilio Bertolucci* 21). In ultimo, si potrebbe interpretare la firma «X.Y.W.» posta in calce alla “Notizia” come un gioco alfabetico sulle iniziali «A. B.». Non è tanto fondamentale, ad ogni modo, individuare definitivamente l’autore della traduzione, che se non fosse Bertolucci

⁴¹ Quello della «malinconia umbertina» è un tema che potrebbe essere stato alimentato in Bertolucci dalla lettura di Carducci, la cui poesia è notoriamente pervasa da un sentimento malinconico, per cui cfr. ad esempio Binni e Russo. Dell’importanza di Carducci per la propria poesia ha accennato lo stesso Bertolucci nella seconda parte di un testo significativo come “Poetica dell’extrasistole” 955. Anche la critica ha annoverato Carducci tra le fonti bertolucciane, a partire almeno da Sereni (“La capanna indiana” 35).

⁴² Cfr. Lagazzi, *Réverie e destino* 35.

⁴³ Peraltro, il tema del lusso torna anche negli «appartamenti lussuosi» di “Donne” (*Opere* 30, v. 2).

⁴⁴ Cfr., in particolare, Conti 17-21.

⁴⁵ Cfr. *Anthologie* 73.

⁴⁶ Cfr. anche Bertolucci, *Attilio Bertolucci* 21; Bertolucci, *All’improvviso ricordando* 25.

⁴⁷ Cfr., ad esempio, Bertolucci, “Giulio Verne e altro” 1058; “L’amico Pietrino Bianchi” 1148; *All’improvviso ricordando* 15; “Ragioni di un’antologia: a colloquio con Attilio Bertolucci” VI.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

sarebbe comunque uno degli altri membri della redazione, i suoi più stretti sodali in questi anni. Ciò che importa, piuttosto, è riconoscere che le osservazioni critiche su Laforgue – che non è «abbastanza forte per maledire e combattere» il «mondo borghese» e trova rifugio nella malinconia – consuonano con l'insofferenza bertolucciana e la sua tendenza malinconica, di cui sono una possibile fonte.

La malinconia torna poi una seconda volta in “Marzo” come «profumo melanconico, simile a quello del gelsomino», che proviene, in una sorta di sottile allucinazione sensoriale, dal cielo stellato contemplato nell'*explicit* della prima parte. In questo caso, è più difficile comprenderne il senso, e del resto la malinconia nell'osservazione delle stelle pare un sentimento piuttosto convenzionale. Considerata tuttavia la separazione dei due mondi campestre e cittadino su cui l'intera prosa è costruita, il paragone col profumo del gelsomino sembra sottolinearla ancora una volta, introducendo virtualmente la natura in un contesto urbano che ne rimane però privo. Un'ipotesi allora è che la malinconia si spieghi con la lontananza di quel cielo, segno di una natura che la città tiene distante e che si fa ora ricordare tramite un profumo che le appartiene.⁴⁸

Diverse sfumature sembrano quindi nascondersi nella malinconia che è tipica «di ogni artista veramente moderno»: il ruolo marginale del poeta, la vacuità della vita borghese, la prigione in città.

2. Ricordi di fanciullezza

“Immagini di Primavera” e “Marzo” disegnano l'ombra di un individuo il cui rapporto con la natura appare compromesso, in un caso perché eroso dal tempo e nell'altro perché ostacolato dalle mura cittadine. Ciò contrasta apparentemente con la situazione enunciativa di molte poesie di *Sirio* e *Fuochi in novembre* – in cui un soggetto descrive il paesaggio naturale davanti al quale è collocato⁴⁹ – che porta piuttosto a supporre uno stato di «fusione» (Pasolini 1154). A ben guardare però alcuni indizi suggeriscono che non di fusione si tratti, ma di separazione. Un'armonica compenetrazione con la natura è stata possibile nell'infanzia, ma è ormai irrimediabilmente perduta, salvo illusori recuperi in ricordi, epifanie o sogni.

C'è un'immagine ricorrente in *Fuochi in novembre*, quella del fanciullo che strappa le foglie da un ramo di gaggia, che è rivelatrice a tale riguardo. Collegate da questo gesto ripetuto, le poesie “Ifigenia”, “Ricordo di fanciullezza” e “Poi nella serena luce” formano una sorta di trittico sulla natura e la sua perdita. “Ricordo di fanciullezza” ha un attacco in chiave proustiana,⁵⁰ in cui la contemplazione o evocazione delle gaggie attiva la memoria del soggetto, che richiama nel presente, anche verbale, una situazione passata di immersione nella natura. La disposizione *rêveuse* determinata dall'*intermittence du coeur* si esprime inizialmente attraverso un disteso ritmo para-endecasillabico, vivacizzato da una tessitura fonica piuttosto ricca. I versi, più lunghi della media della raccolta,⁵¹ assecondano inoltre l'opzione narrativa:

Le gaggie della mia fanciullezza
dalle fresche foglie che suonano in bocca...
Si cammina per il Cinghio asciutto,

⁴⁸ Un senso simile è in parte anche quello della malinconia del finale di “A una fanciulla”, in cui all'insofferenza per l'ora del passeggio sembra unirsi il fatto che il soggetto, dopo una gita nella natura del fuori porta, sia tornato nel contesto urbano (*Opere* 25).

⁴⁹ Cfr. Morbiato, “Fenomenologia” 144.

⁵⁰ Cfr. Lagazzi, “Rêverie e destino: Attilio Bertolucci ‘al fuoco’ di Proust” 27; Pozzi 326; Palli Baroni 16; Siciliano 198.

⁵¹ Il verso prevalente in *Fuochi in novembre* è l'ottonario (cfr. Magro 29).

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

qualche ramo più lungo ci accarezza
la faccia fervida, e allora, scostando
il ramo dolce e fastidioso, per inconscia vendetta
si spoglia di una manata di tenere foglie.
Se ne sceglie una, si pone lieve
sulle labbra e si suona camminando
dimentichi dei compagni. (*Opere* 44, vv. 1-10)

L'allitterazione dei primi due versi, avvolgendo la «fanciullezza» col suono delle «fresche foglie» delle gaggie, rifratto anche nella «faccia fervida» del v. 5, suggerisce subito una compenetrazione tra essere umano e natura e la riferisce specificamente alla vita infantile. A sottolinearla interviene anche la rima «fanciullezza:accarezza», tramite cui la natura sfiora delicatamente l'infanzia. Questi espedienti retorici collaborano alla messa in scena di un rapporto di reciproco contatto fisico tra l'io bambino e una natura umanizzata, i cui i gesti quasi riproducono quelli di una dolce schermaglia amorosa (vv. 4-7), tanto che persino l'«inconscia vendetta» non può che apparire come frutto di spensieratezza. La natura possiede il fanciullo, il fanciullo la natura. Ne deriva una condizione estatica, in cui si è «dimentichi dei compagni» e, secondo quanto si legge più oltre, «si vive come in un caldo sogno» (v. 12). L'infanzia è tempo onirico, sottratto alla realtà; è un sogno prolungato, non una fugace illuminazione.

Nonostante l'incipit dichiarati che il «ricordo di fanciullezza» appartiene al soggetto, questi, dopo essere comparso al v. 1 nell'aggettivo possessivo, riduce radicalmente la propria presenza. Il racconto della condizione infantile di immersione nella natura è dunque condotto, secondo una tensione oggettiva, in maniera prevalentemente impersonale, con l'eccezione dei vv. 4 e 14, in cui la voce opta per la prima persona plurale.⁵² Quest'opzione stilistica non è introdotta solo «in nome di una generica intersoggettività nella quale ciascun singolo personaggio si può egualmente riconoscere» (Salibra, «La poesia oltre il diario» 117).⁵³ L'inconsueto dominio dell'impersonale trova ragione infatti in uno stato quasi di *trance*. Il bambino si muove «come in un caldo sogno», dove è indistinto tanto rispetto ai «compagni» quanto rispetto alla natura. La sua è un'identità onirica, dai contorni fragili, fungibile con quella degli altri soggetti, ma non separabile nemmeno dai rami delle gaggie che lo avvolgono. In questo senso, il passaggio dal possessivo del primo verso all'impersonale del resto del componimento è il passaggio dai rigidi confini dell'io maturo alla soggettività infantile ancora fluida che è materia del ricordo.⁵⁴ Esso mette l'accento sulla distanza che divide il soggetto dell'enunciazione dall'oggetto del discorso. La scelta retorica che confina l'io nel primo verso – segnalandone il distacco dal sé bambino, implicato in una condizione che appare ormai irrimediabilmente lontana – è una grammaticale cacciata dal paradiso. Quel tempo di estasi che è l'infanzia può essere abitato solo da chi non è ancora pienamente in possesso della propria identità.

Una subordinata temporale introduce a una conclusione del componimento che incrina la serenità del quadro: quando al termine della giornata calano le ombre e il silenzio, «una smania prende le gambe / e si corre sino a perdere il fiato, / nella fresca sera, paurosi e felici» (vv. 15-17). La sera è presagio della fine della condizione panica descritta. Le specificazioni temporali («Quando», v. 13; «all'improvviso», v. 15; «nella fresca sera», v. 17) si moltiplicano, ricordando che il tempo scorre e che il «caldo sogno» deve finire. Il bambino, oscuramente presentendolo, tenta di esorcizzare il proprio timore con una folle corsa. Ma l'estasi precedente si è offuscata e regge solo stemperandosi nel compromesso dell'ossimoro («paurosi e felici»). Questi ultimi

⁵² «Ci accarezza» (v. 4); «ci colgono» (v. 14).

⁵³ Se così fosse, non si spiegherebbe la netta prevalenza dell'impersonale sulla prima persona plurale, che sarebbe assai più ragionevole attendersi.

⁵⁴ Cfr. par. 3.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

versi contengono dunque il presagio di ciò che poi è avvenuto quando l'infanzia è stata lasciata alle spalle: alla fusione panica si è sostituito il ricordo.

La tensione oggettiva si ritrova in "Poi nella serena luce", racconto retrospettivo in terza persona, la cui scelta enunciativa è stata interpretata come «segno di un desiderio, insieme, di confessione e di rimozione» della malattia rappresentata (Lagazzi, *Rêverie e destino* 52). Il protagonista sarebbe in questo senso una controfigura di Bertolucci, che era stato proprio in quegli anni colpito da una pleurite.⁵⁵ La struttura del testo è quella di una cornice sghemba. Ai due estremi si trovano le specificazioni temporali che ancorano la vicenda a un dato momento del passato e ne abbozzano lo svolgimento narrativo.⁵⁶ Nella parte centrale si realizza invece il sovvertimento del tempo, determinato da una *rêverie*⁵⁷ che riconduce il personaggio a «tutta la sua infanzia» (*Opere* 67, v. 15). Si tratta di una vera e propria regressione, che propone l'età infantile «come luogo di fuga e di risarcimento, come diniego della drammaticità del presente» (Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 71). L'inizio dello squarcio epifanico è accompagnato dalla musica dell'endecasillabo, presente nel secondo emistichio del v. 8 e nel verso seguente con anacrusi: «gli si chiudevano gli occhi, lo coprivano sogni e nostalgie. / Oh, le gaggie dalle foglie strette e lunghe / di cui si riempiono le mani» (vv. 8-10). Inizia così un periodo nominale, fitto di ricorsività foniche, che inanella immagini quasi esclusivamente naturali. Fra queste ritornano in particolare quella emblematica vista in "Ricordo di fanciullezza" (a cui rimanda anche «il canto delle trebbiatrici», v. 11) e quella del fiume che scorre sopra i ciottoli presente in "Immagini di Primavera" («Era come un sasso su cui passa un'azzurra riviera», v. 20).⁵⁸ La *rêverie* esprime in tal modo il rimpianto del personaggio per il rapporto d'immersione e possesso che l'infanzia intrattiene con la natura, sottolineato anche dalla rima ravvicinata «nostalgie:gaggie». Ma insieme agisce la consolazione di rivedere tale rapporto in uno stato sospeso tra sogno e ricordo («Gli occhi avevano perduta ogni ombra, / il cuore era rifiorito», vv. 16-17).

L'emersione della *rêverie* fa però tremare lo schermo della terza persona. La sequenza infatti è introdotta da un'interiezione, particolarmente in rilievo grazie all'anacrusi, che nella sua ambiguità enunciativa fonde il sospiro del soggetto poetante e quello del personaggio. Rompendo in questo modo l'oggettività, l'io dimostra di parlare, per interposta persona, della propria nostalgia e della propria infanzia. La *rêverie* assume così uno statuto ancipite, perché è sia nel passato del personaggio sia nel presente del soggetto, per il quale viene a coincidere con la poesia stessa. L'impressionismo, che segmenta gli oggetti sognati-ricordati in una sintassi paratattica,⁵⁹ mima il trascorrere delle immagini davanti agli occhi del protagonista, ma anche davanti a quelli di chi parla, che riassapora per mezzo dei versi la condizione infantile. Al tempo stesso tuttavia di questa condizione viene sancita la fine. Innanzitutto, semplicemente, al tatto si è sostituita la vista (o visione) e alla presenza fisica quel surrogato di presenza che è il ricordo. Le «gaggie dalle foglie strette e lunghe / di cui si riempiono le mani» sono «sogni e nostalgie». L'io non tocca più la natura, *si guarda toccarla* nella memoria. D'altra parte, però, è anche l'opzione narrativa di questo testo a sottolineare particolarmente la perdita della natura. L'estasi infatti soccombe al tempo lineare della narratività. La *rêverie* crea un'ansa nella trama del tempo, che si piega su di sé e fa riemergere la natura infantile. Ma il sortilegio non può durare: i due

⁵⁵ Cfr. Lagazzi, *Rêverie e destino* 58.

⁵⁶ «Come venne l'estate», «Quando scendeva la sera», «Poi» (*Opere* 67, vv. 1, 5 e 21).

⁵⁷ Cfr., su questo aspetto, Lagazzi, *Rêverie e destino* 36-40 e "Rêverie e destino: Attilio Bertolucci 'al fuoco' di Proust" 24-25.

⁵⁸ L'elemento acquatico è presente anche in "L'Enza a Montechiarugiolo", dove il soggetto osserva un gruppo di bambini fare il bagno nel fiume: «L'Enza correva azzurra / lungo il tiepido giorno; / già nell'avanzato pomeriggio / bambini vi s'immergevano / con deboli gridi, / e spruzzandosi e ridendo e tremando / godevano di quell'acqua di fiordalisi» (*Opere* 59, vv. 11-17). Ancora una volta l'io guarda una condizione di fusione con la natura riferita alla fanciullezza.

⁵⁹ Cfr. Magro 31.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

versi finali, in cui il tempo torna a scorrere, ne segnano la fine, ne mostrano la fragilità. Nel momento in cui termina, la *rêverie*, che grazie alla fusione col personaggio era guizzata nel presente del soggetto, risprofonda nel passato remoto e torna a celarsi dietro lo schermo della terza persona. La possibilità di contatto con la natura sembra doppiamente lontana.

Le istanze riscontrate in “Ricordo di fanciullezza” e “Poi nella serena luce” sono nella raccolta anticipate da “Ifigenia”. In questo testo si incontra infatti per la prima volta l’immagine-simbolo del rapporto tra infanzia e natura. Sullo sfondo di un momento estatico in cui «Le pare d’essere nuova, / senza ricordi» (*Opere* 41, vv. 17-18), la «fanciulla Ifigenia» (v. 13) può instaurare un rapporto con la natura mediato dal tatto riempiendosi «le palme / di tenere e lunghe foglie di gaggia» (vv. 19-20). E a una rima, che lega il nome della fanciulla e quello della pianta, è affidata la sottolineatura della compenetrazione delle due istanze umana e naturale nell’età infantile. Anche in questo componimento sono tuttavia presenti i segni della fine. Se sulla situazione estatica incombe già l’esito tragico della vicenda mitica, il suo destino è sottolineato anche dalla scelta narrativa, che ricorda come essa sia soggetta al tempo, che scorre inevitabile come il «carro che monotono» porta Ifigenia (v. 7). E l’affrettarsi del tempo verso la sua fine è anche dietro al simbolo della «pianta da frutto» che «timorosa nasconde tra le foglie / le promesse che autunno coglierà» (vv. 4-6), una variante del lamento di “Vita” in cui «cadono i giorni, maturi» (*Opere* 32, v. 5). È possibile inoltre notare in questi ultimi versi quell’espedito retorico tipico di *Sirio* e *Fuochi in novembre* che mira a «ridurre i vari e variegati regni viventi ad un sol regno» (Ramat 41) tramite la personificazione della natura e il procedimento speculare. Bertolucci ne «ha bisogno per immergersi totalmente nell’oggetto (senza afferrarlo mai però)» (Iacopetta 49). È una risposta formale alla perdita della natura, un tentativo di colmare il vuoto dell’estraneità con la poesia.

La particolare modalità di rapporto con la natura, oggettivata nella vicenda mitica, riguarda senz’altro il soggetto poetico. L’ambientazione fra biancospini e gaggie rimanda alla sua terra, il deittico («in questa strana placida terra», v. 8) forse ne tradisce la presenza sul luogo,⁶⁰ alla fanciulla è attribuito il gesto che in “Ricordo di fanciullezza” l’io riferirà al sé bambino. Simili dettagli intridono di venature soggettive il racconto di questa Ifigenia parmigiana, che diventa così una figura del soggetto nell’età infantile. Eppure, l’io rivela sempre la necessità di distanziare da sé la sua infanzia immersa nella natura, come hanno mostrato anche gli altri due testi del trittico. Per spiegare questa tendenza è possibile chiamare in causa due ragioni diverse. Da un lato, l’oggettivazione asseconda l’impressionismo di Bertolucci, non una semplice tecnica compositiva, ma la vera forma della sua conoscenza, che assegna un ruolo centrale alla vista.⁶¹ Ciò spinge l’io poetante ad allontanare da sé la propria vicenda, contemplandola quasi fosse un paesaggio e risolvendone la rappresentazione in termini prevalentemente figurativi.⁶² L’oggettivazione libera lo sguardo. Dall’altro, agisce soprattutto una ragione esorcistica, che consente di non mettere in gioco la propria sofferente soggettività. Allontanando in un personaggio la condizione panica che contiene i segni della fine, l’io avverte meno dolorosamente la sua scomparsa.

Fuochi in novembre è una raccolta che, congiuntamente a una certa «direzione narrativa» (Lagazzi, *Rêverie e destino* 53), dà ampio spazio all’esplorazione del passato e della memoria.⁶³ In questo contesto si spiegano “Ifigenia”, “Ricordo di fanciullezza” e “Poi nella serena luce”, che

⁶⁰ Il deittico potrebbe anche riferirsi anaforicamente alla descrizione paesaggistica dei vv. 1-6 o dipendere dall’adozione del punto di vista di Ifigenia. In questo secondo caso, verrebbe sempre sottolineata la dimensione soggettiva della vicenda.

⁶¹ Cfr. Morbiato, “Fenomenologia” 140.

⁶² Cfr., a proposito di “Ricordo di fanciullezza”, Salibra, “La poesia oltre il diario” 117.

⁶³ Cfr. Severi 13-14; Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 66-67.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

scavano nel tempo trascorso per mettere in scena il legame che univa l'io bambino alla natura.⁶⁴ La raccolta d'esordio, *Sirio*, è invece più decisamente fissata nel presente, ciò che la rende il luogo in cui cercare le tracce della condizione attuale di chi, con la natura, ha perduto il proprio rapporto privilegiato.

Nella poesia proemiale, "All'Angelo Custode", il momento epifanico segnato dalla luce sfolgorante del sole e dal mormorio quieto dell'acqua⁶⁵ si contrappone a una rappresentazione del mondo piuttosto disforica: «grigi sono i gran pali / del telefono / [...] / e l'erba stanca e triste» (*Opere* 5, vv. 16-19). L'epifania apre dunque uno squarcio luminoso in una realtà tutt'altro che idillica, ma si tinge anche di colori regressivi se in concomitanza si verifica il ritorno accanto al soggetto dell'angelo custode dell'infanzia.⁶⁶ Un'altra via di estraniamento dalla realtà torna poco dopo, quando l'io confessa al suo protettore:

volubile vedi
or m'incapriccio di un capo biondo
e di due occhi azzurri
e nel sogno li vedo
anche più belli e li fingo
di me amorosi,
casti e voluttuosi. (*Opere* 5-6, vv. 25-31)

A opporsi alla realtà è in questo caso un sogno, che rappresenta la possibilità di plasmarla a proprio piacimento («fingo» mantiene forse anche il significato latino), di soddisfare il desiderio. *Sirio* si apre dunque sotto il segno di questi tentativi di fuga dal presente, che ritornano poi nella raccolta a più riprese e in varie forme, dalla regressione fiabesca al sogno passando per gli istanti privilegiati dell'estasi.⁶⁷ Il soggetto cerca attraverso simili espedienti di mettersi in salvo da uno scorrere del tempo dolorosamente sentito.⁶⁸ Questa costante negazione del divenire sembra però avere a che fare anche con la nostalgia della condizione infantile e con la speranza di rinnovare l'immersione in una natura campestre ora distante.

In "Mattino" è delineata con esplicitzza una «*situazione della finestra* ossia della esclusione» (Fortini VIII), che divide il soggetto dalla natura, per quanto si tratti di un'inedita natura cittadina.⁶⁹ Nel momento estatico, il suono della corrente che si mescola a quello dei canti delle lavandaie riesce a raggiungere l'io, perché la finestra è aperta, a sancire dunque un momento di epifanica comunicazione con la natura. Eppure, questa stessa natura è lontana, «laggiù fra i pioppi e gli ontani» (*Opere* 9, v. 6), il soggetto non vi è immerso. Una *variatio* di questa situazione potrebbe essere in "Ottobre", dove «Sporge dal muro di un giardino / la chioma gialla di un albero. Ogni tanto lascia cadere una foglia» (*Opere* 13, vv. 1-3). È un quadro di perfetto impressionismo, ma anche un'altra figura di separazione dell'io dalla natura, con una sorda nota avvilita data dalla qualità stentata della flora cittadina e dal «marciapiè grigio e bagnato» (v. 4). Tornando a "Mattino", nel prosieguo del componimento, i vv. 13-18 mettono in scena il meccanismo epifanico:

⁶⁴ Come si è visto però questi testi invitano sempre a riconoscere che quel tipo di rapporto è finito. Ramat ha parlato di «perdita del beneficio naturale», a proposito di «un singolarissimo Eden», in cui «il poeta si aggira e si regola da usufruttuario», ora godendone i beni ora sentendosi sottrarre, «in un'oscillazione stregata» (44).

⁶⁵ Cfr. *Opere* 5, vv. 1-10.

⁶⁶ L'amore dell'angelo per il soggetto è infatti «da tanto tempo obliato» (v. 24).

⁶⁷ Cfr. Lagazzi, *Réverie e destino* 36; Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 52-54; Morbiato, "Fenomenologia" 144.

⁶⁸ Cfr. Morbiato, "Fenomenologia" 144.

⁶⁹ *Sub specie* di un fiume che attraversa la città (*Opere* 9). In questo caso dunque, rispetto alla prosa "Marzo", c'è una distinzione meno netta tra città e campagna per quanto riguarda assenza e presenza della natura.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

Sull'altra riva, nel viale
le affiches azzurre
delle compagnie di navigazione
riempiono di nostalgia e d'illusione
il cuore degli uomini
seduti sulle panchine.

Secondo il chiarimento fornito dallo stesso Bertolucci, le «affiches azzurre» sono una citazione dal brano dell'*Ulisse* joyciano pubblicato sul primo numero di "900", in cui si incontra l'«annuncio economico come provocatore di epifanie» ("Dall'Irlanda"). L'epifania è da intendere in questa occorrenza come sinonimo di sogno a occhi aperti o *rêverie*. Muovendo dal concreto delle «affiches», essa sembra procedere infatti soltanto in due direzioni, nostalgia e illusione. Quando per la prima volta nella produzione del poeta l'epifania viene oggettivata, se ne dà dunque una declinazione tra sogno e ricordo, che è in linea con il resto della raccolta, dove simili fantasticanti momenti epifanici sono numerosi.⁷⁰ Ciò induce forse a usare maggior cautela nell'interpretazione delle «epifanie naturali» (Ramat 41). Se l'epifania come *rêverie* non sarebbe a prima vista sovrapponibile all'epifania come manifestazione della natura tanto frequente nei versi bertolucciani, è pur vero che le due forme non sono sempre facili da distinguere, almeno in *Sirio* e *Fuochi in novembre*. In poesie come "Ottobre", "Torrente" e "Nubi", oltre che in "All'Angelo Custode", per limitarsi alla raccolta d'esordio, l'interruzione dello scorrere del tempo si accompagna a un *excessus mentis* e la natura sfuma in visioni che paiono allontanarsi dalla realtà oggettiva. Il mondo si vela, scolora.⁷¹ In termini non molto distanti, Pozzi ha scritto che «non poche delle poesie di Bertolucci sembrano partire e snodarsi su di una trama narrativa, paesaggistica, di clima», ma poi «ci si accorge di tutta la fragile materia di sogno, di cui era composto anche quel paesaggio, quel clima» (325).⁷² La dichiarazione di "Mattino" suggerisce di guardare in modo diverso alle «epifanie naturali», dando loro anche i tratti di uno sprofondamento nella coscienza. Almeno in parte, il paesaggio rappresentato potrebbe essere quello del passato oppure un simulacro, la descrizione solo «apparentemente realistica» (Salibra, "Tempo e memoria" 851).

In "Inverno" ha luogo un'esplicita *rêverie*, se «gracili sogni / sfioriscono sugli origlieri» (*Opere* 17, vv. 1-2). Il ritmo della prima strofa è piuttosto disteso e accompagna un'atmosfera che predilige un indefinito di grigi e sfumature. In questo stato di sospensione si fondono elementi naturali, infantili e fiabeschi. Nei «giardini lontani fra nebbie / nella pianura che sfuma / in mezzo alle luci dell'alba» (vv. 3-5) si incontrano «voci come in un ricordo / d'infanzia» (vv. 6-7), «ninfe dagli occhi dolci e chiari» (v. 9), «cacciatori che attraversano un ruscello» (v. 11), una casa coperta di neve e immersa in un «silenzio da fiaba» (v. 16). La *rêverie* coincide dunque con la regressione del soggetto in una natura che ha i tratti dell'infanzia,⁷³ come il vento rappresentato fiabescamente sotto forma di lupo in un altro testo ("Vento", *Opere* 7). Ma ai vv. 18-19, la

⁷⁰ Cfr. Morbiato, "Fenomenologia" 144.

⁷¹ In "Nubi" (*Opere* 15) alla descrizione del cielo (vv. 1-8) segue questa rappresentazione: «E le statue hanno brividi; la brezza corre / i boschetti odorati. / I ruscelli increspati / mormoran dolci parole. / Ma tu non rispondi / o simile a uno snello virgulto / a una giovane santa, / solenne angelo adulto» (vv. 9-17). In "Torrente" (*Opere* 14), dopo il vocativo rivolto alla «Spumeggiante, fredda / fiorita acqua dei torrenti» (vv. 1-2) che comunica un «incanto» senza precedenti, due domande suggeriscono una specie di deliquio del soggetto: «Ove sono? Fra grandi massi / arrugginiti, alberi, selve / percorse da ombrosi sentieri?» (vv. 7-9). Il finale di "Ottobre" (*Opere* 13) è molto lontano dall'impressionismo dei primi versi: «Estasi, un sole bianco fra le nubi / appare, caldo e lontano, come un santo. // Muto è il giorno, muta sarà la notte / simile a un pesce nell'acqua» (vv. 5-8).

⁷² È un'interpretazione analoga a quella offerta da Siciliano (193-197). Sull'intrecciarsi in *Sirio* di «tempo reale» e «tempo onirico» cfr. Salibra, "Tempo e memoria" 849.

⁷³ Cfr. ancora Giovannuzzi, *Invito alla lettura* 71.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

«fiamma rossa» che vacilla prelude alla sua fine. Dopo uno stacco strofico, infatti, i quattro versi conclusivi rappresentano il ritorno traumatico alla veglia e al tempo. Un quinario sdruciolato fa irrompere bruscamente sulla scena i treni, mentre il soggetto disorientato⁷⁴ si ritrova in un presente nient'affatto idillico se «Più non scende lieve / sulla terra la neve» (vv. 22-23). È da questa realtà, a cui i convogli ferroviari danno i tratti di un rumoroso contesto cittadino, che la *rêverie* ha cercato di allontanare il soggetto, aprendo un varco in direzione del paesaggio infantile. Al tempo stesso però questa natura rimane distante e passibile solo di onirica contemplazione. Anche nella *rêverie* domina la vista,⁷⁵ che sancisce la distanza dall'oggetto della visione. Che il momento epifanico sia da interpretare in chiave di nostalgia dell'infanzia è suggerito anche da «Viaggio», un testo esorbitante dagli altri della raccolta, in cui è rappresentata un'enigmatica carovana. In un passo chiave per l'interpretazione, il soggetto poetante afferma esplicitamente: «Come un fiume di melanconia, / di stanca memoria, / li somiglia la mia nostalgia» (*Opere* 20, vv. 7-9). I carovanieri sono figure della nostalgia dell'io, il cui oggetto potrebbe essere il «profumo d'infanzia» (v. 16) che balena poco oltre. La nostalgia si scontra però con l'impossibilità: «Ma ogni giardino ha un alto cancello» (v. 18).⁷⁶

Note simili chiudono la raccolta. Nell'ultimo testo, dopo una lunga personificazione della notte, il «Sonno dal fiato di porpora» trasporta il soggetto sopra «bianche pinete», «mari ghiacciati» e «scuri campi di battaglia», «per poi lasciarlo cadere» («Sonno», *Opere* 34-35, vv. 22-32)⁷⁷

su dolci e morbide piume,
ove è più bello vivere,
fra mormorii di fronde
e canti d'uccelli,
e passi lontani,
di villani. (vv. 33-38)

Il sonno abbandona l'io nella natura campestre. La fuga dal presente sembra costantemente tendere verso questa direzione. Infine, in «Ripresa», che secondo il dattiloscritto di *Sirio* conservato all'Archivio Bertolucci doveva essere l'ultimo testo della raccolta, l'io si rivolge a se stesso per indicare quale dev'essere la materia del suo «canto / più maturo»: sono «de stagioni / sepolte e i giorni andati» (*Opere* 435, vv. 1-4). *Sirio* è caratterizzata da un moto centrifugo con cui il soggetto cerca vanamente di sottrarsi alla realtà per riapprodare al passato infantile. Il presente è fatto di separazione dalla natura, nostalgia e desideri regressivi.

La vicenda del soggetto bertolucciano in rapporto alla natura invita a rileggere la situazione tipica delle poesie dell'autore a partire da *Sirio*,⁷⁸ che è quella della contemplazione del paesaggio e della «trascrizione del puro visibile» (Girardi 76). In queste poesie è sempre una notevole insistenza sullo sguardo. L'atto del guardare può fare da presupposto del componimento oppure essere teatralizzato. In ogni caso, è un atto carico di senso, in cui l'impressionismo dell'autore rivela le sue ragioni più profonde. La conoscenza passa per Bertolucci attraverso lo sguardo, la sua è una «gnoseologia della percezione prima di tutto visiva» (Morbiato, «Fenomenologia» 140), che lo guida sempre nel suo fare poetico.⁷⁹ Egli tenta di «fermare ora per ora

⁷⁴ Che si chiede: «è domenica, è Natale?» (v. 21). Si noti che l'accentazione sdruciolata di «arrivano» (v. 20) è ripresa da quella di «domenica».

⁷⁵ Cfr. Morbiato, «Fenomenologia» 139.

⁷⁶ Significativa l'immagine del giardino, che potrebbe essere figura della natura perduta.

⁷⁷ Non interpreto questo passaggio come la fine del sogno, ma al massimo come una *rêverie*, poiché negli ultimi versi il sonno e il soggetto sono ancora fusi in un unico sospiro, tanto che l'io non sa distinguere («ed un sospiro / tuo, mio?», vv. 39-40).

⁷⁸ Cfr. Lavagetto 226, in cui il protagonista di *Sirio* è detto «uno che vede delle cose».

⁷⁹ Cfr. anche Lorenzini.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

con la fiducia di un fotografo ambulante» (Bertolucci, “Mario a Parma”) ciò che vede, compiendo quel «miracolo dell'impressionismo» che consiste nella «piena d'amore per la bella natura che in questo momento è così, e così non sarà più, e nemmeno noi, se non ci fosse la poesia, l'arte a salvarci» (Bertolucci, “Le mostre romane. Masetti, Mandelli, Scordia”). Ma non è solo una questione di esorcismi, di negare fermandola la fuga del divenire. Nelle immagini è possibile intrappolare la «luce vera» (Bertolucci, “Un po' di luce vera” 483) della vita, è possibile attingere bellezza e verità.⁸⁰ Esse producono così un «incanto» interminabile (Bertolucci, “Bancarella” e “Laghisti”).

Eppure, osservando attentamente le prime raccolte dell'autore, l'atto del guardare sembra assumere su di sé un nuovo significato, che è un significato limitante. Il tritico di *Fuochi in novembre* ha mostrato che c'è stato un tempo in cui il soggetto poteva toccare la natura, mentre nel presente questo gesto non pare più possibile.⁸¹ Lo sguardo è allora anche una prigione, perché il soggetto guarda ciò che non può più toccare. La distanza fisica tra chi contempla e ciò che è contemplato diventa così figura di una distanza temporale ed esistenziale. Osservando insistentemente il paesaggio che gli è davanti, il soggetto sforza il suo sguardo indietro nel tempo, verso il paradiso perduto dell'infanzia. Poeta campestre per eccellenza, Bertolucci è in verità separato dalla natura in cui lo si vorrebbe immerso; le sue impressionistiche rappresentazioni derivano da un'assenza – da una mancanza, da una lontananza – piuttosto che da una presenza.

La poesia di Bertolucci nasce dunque dalla perdita della natura, quando l'immersione in essa è già un ricordo. La condizione lacerante di chi guarda con insistenza ciò che non possiede più si prolunga però anche nel seguito della sua opera.⁸² Anzi, è possibile ipotizzare che nel corso degli anni la distanza dalla natura aumenti la propria portata. Nel diario del 1958 conservato presso l'archivio parmense dell'autore,⁸³ dopo aver affermato di non volere intrattenersi e intrattenere eventuali lettori con descrizioni,⁸⁴ Bertolucci si lascia andare proprio a una descrizione del cielo romano. Subito tuttavia si interrompe e, in un passo piuttosto trascurato dal punto di vista stilistico, scrive:

Stavo contraddicendomi; cadere nella descrizione. Ma non erano descrizioni quelle che facevo scrivendo poesie, erano il pianto e il riso della mia vita, perché erano di quei cieli e gaggie e strade polverose eccetera che avevano nutrito i miei occhi affamati quando c'erano tutti quelli che oggi non ci sono più e dei quali solo m'importa. (Diario, c. 18)

Bertolucci fa riferimento alle morti che hanno colpito la sua famiglia a partire da quella della madre avvenuta nel 1937⁸⁵ e svolge un ragionamento che riguarda i testi composti in seguito a tale evento.⁸⁶ Ebbene, le descrizioni naturali di queste poesie non sono semplici

⁸⁰ Cfr. Palli Baroni 18, dove è citato un articolo di Bertolucci in cui l'autore richiama i celebri versi di Keats a proposito di una mostra fotografica (“Mostre romane. La famiglia dell'uomo a Palazzo Venezia. Pirandello alla Tartaruga”).

⁸¹ In *Fuochi in novembre* le uniche possibilità sembrano essere quelle dell'omaggio e della metafora. In “La rosa bianca” (*Opere* 39) il soggetto dice: «Coglierò per te / l'ultima rosa del giardino» (vv. 1-2), che «È un ritratto di te a trent'anni» (v. 9). In “Madrigale” (espunta dalla raccolta e ora in *Schizzi e abbozzi*, *Opere* 436): «Si: ho colto i garofani alteri / delle tue guance» (vv. 1-2).

⁸² Si veda il caso emblematico di “Aprile a B...” in *Lettera da casa* (*Opere* 106), con il soggetto che contempla il figlio immerso nella natura.

⁸³ L'agenda I.N.A.I.L. su cui il diario è scritto è del 1957, ma la stesura risale all'anno successivo. Lo conferma il riferimento (c. 27r) alla pubblicazione del primo capitolo della *Camera da letto*, avvenuta su *Paragone* nel marzo 1958, ma non a quella del secondo, avvenuta nel dicembre 1958.

⁸⁴ Ciò che è in evidente contraddizione col genere del diario.

⁸⁵ Seguono il fratello nel 1941 e il padre nel 1954. Cfr. *Cronologia* in *Opere*, pp. LXVI-LXXVIII.

⁸⁶ Che sono quelli successivi a *Fuochi in novembre*.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

descrizioni, anzi non lo sono affatto per chi scrive. Sono invece «il pianto e il riso della mia vita», perché ricordo del tempo felice in cui la famiglia era unita, che è però anche tempo perduto e devastato dalla morte. La natura rappresentata è quella che si è depositata quale «stilla nella mente / del fanciullo» (“La capanna indiana”, *Opere* 145, vv. 265-266). Il poeta la richiama nel presente della scrittura per edificarsi attorno una sorta di protettivo schermo di immagini, in grado di ricondurlo al passato in cui il suo nucleo familiare era intatto. La natura delle poesie perde oggettività e sfuma nella lontananza perché sorge dal ricordo. Essa è ancora davanti al soggetto che la contempla, ma è anche, e soprattutto, nella memoria. Queste osservazioni autoesegetiche, pur considerate con la dovuta cautela, danno consistenza all’idea che il guardare del soggetto poetico bertolucciano possa essere anche un viaggio nel tempo, che ora però è ancora più lungo rispetto a quello delineatosi in *Sirio* e *Fuochi in novembre*. A una distanza se ne è aggiunta un’altra. In ogni caso, alla luce di simili considerazioni, non si può non sentire come l’impressionismo si incrina irrimediabilmente. L’oggettività della poesia bertolucciana è assai minore o assai più complessa di quanto sembri. A partire da *In un tempo incerto* infine, come è noto, si impone «una circostanza esterna, assai semplice: la lontananza del poeta dai luoghi dove ha sempre operato» (Pasolini 1152). Con il trasferimento romano, la distanza dalla natura diventa anche fisicamente incolmabile e viene meno quella «permanenza ostinata e anomala» negli oggetti familiari che rendeva «meno traumatica la percezione della loro alterità» (Severi 13).

3. Due forme di perdita

Le due prose “Immagini di Primavera” e “Marzo” hanno introdotto due declinazioni differenti della separazione tra soggetto e natura, che si sono poi trovate rifratte nelle poesie di *Sirio* e *Fuochi in novembre*. In effetti, le cause di questa separazione sono, almeno in parte, distinte.

L’allegoria di “Immagini di Primavera”, gli oscuri presagi di “Ifigenia” e “Ricordo di fanciullezza”, l’angoscia di “Vita” e “Lamento di Massimo Odio” dicono che è il divenire la causa prima e invincibile dell’allontanamento del soggetto dalla natura. Il termine della condizione panica infantile è inscritto nella legge che impone al tempo di procedere: esso sopraggiunge come scende la sera, come maturano i frutti. Gli anni trascorrono precipitando nel passato l’infanzia e l’immersione nel paesaggio che ne è caratteristica. In questo senso, il gesto di colmare i palmi di foglie di gaggia si precisa come qualcosa di più della semplice rappresentazione della comunione tra io e natura, sprigiona risonanze più profonde e generali. È il simbolo di un’età della vita in cui la soggettività è ancora «incipiente». Io e mondo si compenetrano, un’«indistinzione fisica» lega il bambino alla madre, la percezione temporale è di là da venire (Morbiato, “Fenomenologia” 145).⁸⁷ Il soggetto è estaticamente immerso in una sorta di madre-natura,⁸⁸ vive una condizione quasi onirica in cui contorni delle cose sono fragili. Quando l’infanzia però finisce, la coscienza assume i suoi confini. La posizione del soggetto rispetto alla natura non può più essere la medesima, non ci può più essere un vero possesso, perché la natura è diventata alterità.⁸⁹ L’atto della contemplazione è figura dell’identità acquisita e dell’avenuta separazione tra io e mondo.

Se all’altezza di *Sirio* e *Fuochi in novembre* l’attraversamento di questa soglia rimane perlopiù implicito, in seguito il poeta si incaricherà di esplicitarlo, chiamando in causa un fatto autobiografico. Si tratta della traumatica esperienza della separazione dai propri genitori e dai propri

⁸⁷ Cfr. anche, a proposito della *Camera da letto*, Morbiato, *Forma e narrazione* 188.

⁸⁸ Il nesso tra madre e natura tornerà nella «natura materna» del “Frammento escluso dal romanzo in versi” della quarta sezione di *Viaggio d’inverno* (*Opere* 234, v. 19) e nella «materna acqua raggiante» di “Pensieri assistendo a ‘2001: Odissea nello Spazio’” della stessa raccolta (*Opere* 280, v. 9).

⁸⁹ Cfr. Severi 13.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

luoghi determinata dalla reclusione in collegio, di cui Bertolucci scrive già nel 1951 nella prima parte della “Poetica dell’extrasistole” (*Opere*, 953-954) e poi più avanti e più ampiamente nella *Camera da letto*.⁹⁰ La poesia avrebbe avuto origine, secondo l’interpretazione autoriale, da questo distacco, rispetto al quale si sarebbe posta come una forma di compensazione. Trova conferma in tale direzione la natura regressiva di molti versi bertolucciani, ma si svela anche la profonda contraddizione in cui è calata la poesia, che rimpiange una condizione e al tempo stesso ha avuto origine dalla fine di quest’ultima. Soprattutto però Bertolucci mette in evidenza la cesura da cui nasce l’identità, dandole i tratti di un episodio concreto. L’allontanamento del soggetto dalla madre-natura non è un mero fatto della coscienza, ma un evento straziante che ha luogo anche nel mondo. La formazione dell’identità riceve una violenta sanzione esterna che muta una semplice soglia in un’idiosincratia ferita. Il trauma trasforma un’evoluzione normale in un’esperienza dolorosa, che forse proprio per questo lascia traccia nei versi.

“Marzo” mette in scena in modo evidente che c’è un’altra causa di separazione dalla natura, che è costituita dalla città. È una causa che rimanda a un’interpretazione più materiale, in cui la natura non è simbolo dell’infanzia, ma una realtà fisica da cui il soggetto è tenuto lontano. Questa forma di separazione, che in “Marzo” emerge in modo netto, nelle poesie è però prevalentemente rimossa, essendo rivelata in maniera più che altro allusiva da testi come “Mattino”, “Ottobre”, “A una fanciulla” e “Inverno”. Indizi che portano nella medesima direzione si incontrano tuttavia anche altrove nell’opera di Bertolucci.⁹¹ Nella *Camera da letto*, ad esempio, il capitolo diciannovesimo, intitolato “A tredici anni”, si apre in questo modo:

A tredici anni è già un’altra
primavera ventosa
discesa dalle colline, celesti per una distanza
che sembra invalicabile
a chi attraversa i ponti o vi indugia e si sente
prigioniero della città
ignara, nella sua toilette giovanile,
tutta una mattina di specchi mobili e di fuochi. (*Opere* 603, vv. 1-8)

Il protagonista è esplicitamente «prigioniero della città» ed è diviso dalle colline campestri da una «distanza» fisica «che sembra invalicabile». Illustrando questo capitolo negli *Argumenta de La camera da letto*, Bertolucci parla inoltre del «vagabondaggio non più per i campi amati e, un po’, perduti, ma nelle vie lastricate, vivaci, tentatrici della città» (*Opere* 818). La campagna è luogo perduto, almeno in una certa misura, per un soggetto che è intrappolato dalla ragnatela cittadina e dalle sue seduzioni. È necessario tornare «alla casa di campagna [...] per riprendere il rapporto alla propria terra» (*Opere* 819). Si tratta di un evento che trova corrispondenza nella biografia dell’autore. Nel 1925 Bertolucci si allontana dalla campagna per trasferirsi con la famiglia a Parma,⁹² anche se un anticipo di questa separazione fisica può essere visto nell’esperienza del collegio. Non è una perdita irrimediabile, perché i Bertolucci continueranno a spostarsi tra la campagna e la città,⁹³ eppure gli indizi raccolti suggeriscono che abbia un ruolo

⁹⁰ Capitolo XII, “In collegio” (*Opere* 549-555). Ma cfr. anche, ad esempio, Bertolucci, “Capriccio verdiano”, in cui l’autore parla della sua «iniziatazione a Verdi fra i sette e gli otto anni, età giusta, nel Collegio Maria Luigia di Parma dove, piccolo convittore, soffrivo il primo sradicamento da mamma e babbo e benedetta campagna nutrice» (959).

⁹¹ Il contrasto tra città e natura si fa particolarmente intenso negli anni romani di Bertolucci, come mostrano, oltre *Viaggio d’inverno*, anche gli articoli “L’arte d’oggi deve essere necessariamente catastrofica?”, “Perché odiano la natura?”, “Nel mare furibondo sciolsi il gran mistero”.

⁹² Cfr. *Cronologia*, *Opere* LVII.

⁹³ Bastino le lettere che Bertolucci invia a Zavattini e a Ninetta negli anni successivi da Baccanelli, il podere della famiglia nella campagna parmense.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

nella fisionomia del soggetto poetico. Tuttavia, come si è detto, fatta eccezione per il caso di “Marzo” e alcuni altri accenni, all’altezza delle prime raccolte la città è perlopiù rimossa.⁹⁴ Quest’idea pare confermata dallo stesso Bertolucci quando in un’intervista osserva:

Inoltre, nato in campagna, vissuto, dopo la prigionia delle elementari in collegio, sempre in campagna, a un certo punto vado con i miei a vivere in città e scopro la città, Parma, naturalmente. Una città, con tutto quello che una città deve avere, come l’attraversamento di un, se non fiume, torrente, la sua riva destra e la sua riva sinistra, dei ponti, dei quartieri agiati, per usare il termine di un altro poeta che andavo scoprendo e amando, Jules Laforgue. Insomma, scopro la città, non la città di Parma. Del resto, ho pubblicato a diciotto anni il mio primo libro di poesie, *Sirio*, libro che raccoglie liriche scritte pressappoco tutte fra i tredici e i diciassette anni, il tempo appunto della mia scoperta della città: bene, avendo una gentile casa editrice di Parma in quest’anno 1979 ristampato anastaticamente il libro medesimo, perché erano passati cinquant’anni – un mezzo secolo – da quando era uscito, ed avendolo io riletto per intero, mi sono accorto, che la parola «Parma» non vi ricorre mai... (*Attilio Bertolucci* 43)

Le poesie di *Sirio* sono dunque legate alla città, nascono al suo interno, ma insieme la ri-muovono. La città è allontanata in quanto luogo sofferto, in cui si agitano una vacua *vie moderne* e anche la barbarie del fascismo.⁹⁵ Ma la concentrazione della poesia di Bertolucci sulla natura è soprattutto un modo di dimenticare uno spazio che fa da ostacolo ai desideri, che è meglio negare per sentirsi più vicino alla campagna perduta. La separazione cittadina interviene sull’altra separazione, che è più necessaria. La città scava la ferita, moltiplica la distanza dalla natura, dà consistenza fisica alla sua alterità.

4. Bibliografia

- Anthologie de la nouvelle poésie française*. Undicesima edizione, Aux éditions du sagittaire, 1924.
- Bertolucci, Attilio. *All’improvviso ricordando. Conversazioni*, a cura di Paolo Lagazzi, Guanda, 1997.
- . “L’amico Pietrino Bianchi”. 1991. Bertolucci, *Opere*, pp. 1147-50.
- . “L’arte d’oggi deve essere necessariamente catastrofica?”. *Il Giorno*, 5 giugno 1963.
- . “Artisti nostri. Corvi”. *La Voce di Parma*, 9 settembre 1929.
- . *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, a cura di Sara Cherin, La salamandra, 1980.
- . “A teatro”. *La Voce di Parma*, 18 febbraio 1929.
- . “Bancarella – Morte di Lee Masters”. *Gazzetta di Parma*, 14 marzo 1950.
- . “Capriccio verdiano”. 1976. Bertolucci, *Opere*, pp. 959-978.
- . “Dall’Irlanda venne un messaggero”. *La Repubblica*, 17-18 gennaio 1982.
- . Dattiloscritto di *Sirio*. Archivio di Stato di Parma, Archivio Attilio Bertolucci, busta 2, serie II, fascicolo 2, sottofascicolo 2.
- . Diario. Archivio di Stato di Parma, Archivio Attilio Bertolucci, busta 4, serie IV, fascicolo 1, sottofascicolo 2.

⁹⁴ Oltre ai casi già citati, la città è presente anche in “Mattino d’autunno” (*Opere* 11), “Donne” (*Opere* 30), “Periferia” (*Opere* 48).

⁹⁵ Cfr. Mengaldo 569.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

- . “E nel mio specchio vidi Telemaco...”. 1981. Bertolucci, *Opere*, pp. 1065-1068.
- . “Giulio Verne e altro”. 1964. Bertolucci, *Opere*, pp. 1057-60.
- . “Immagini di Primavera”. *Gazzetta di Parma*, 18 maggio 1928.
- . “I laghisti”. *La Fiera Letteraria*, n. 41, 12 ottobre 1952.
- . Lettera a Giovanni Giudici. Centro APICE, Università degli Studi di Milano, Archivio Giudici, Corrispondenze, 4 agosto 1981.
- . “Malignità”. *La Fiamma*, 8 ottobre 1928.
- . “Marcel, berretti e mantelli”. 1986. Bertolucci, *Opere*, 1053-1056.
- . “Mario a Parma”. *La Fiera Letteraria*, nn. 33-34, 14 agosto 1955.
- . “Marzo”. *La Voce di Parma*, 11 marzo 1929.
- . “Le mostre romane. L'école de Paris. Zigaina alla Galleria del Pincio”. *La Fiera Letteraria*, n. 13, 31 marzo 1957.
- . “Mostre romane. La famiglia dell'uomo a Palazzo Venezia. Pirandello alla Tartaruga”. *La Fiera Letteraria*, n. 46, 18 novembre 1956.
- . “Le mostre romane. Masetti, Mandelli, Scordia”. *La Fiera Letteraria*, n. 6, 17 febbraio 1957.
- . “Nel mare furibondo sciolse il gran mistero”. *Il Giorno*, 18 agosto 1964.
- . Nota introduttiva alla sezione “Italiani”. *Umoristi dell'Ottocento*. Seconda edizione, Garzanti, 1967, pp. 375-376.
- . *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori, 1997.
- . “Perché odiano la natura?”. *Il Giorno*, 21 agosto 1963.
- . “Pigrizie. I chinesi dalle perle. Lamenti”. *La Voce di Parma*, 15 aprile 1929.
- . “Pigrizie. The thry sisters. Bambini grassi. Pontremoli”. *La Voce di Parma*, 26 agosto 1929.
- . “Un po' di luce vera”. *Lirici nuovi*, a cura di Luciano Anceschi, Hoepli, 1943, p. 483.
- . “Poetica dell'extrasistole”. 1991. Bertolucci, *Opere*, pp. 951-958.
- . “Ragioni di un'antologia: a colloquio con Attilio Bertolucci”. *Dagli Scapigliati ai Crepuscolari*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. I-X.
- . “Sempre l'ossessione di Dublino”. 1964. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Mondadori, 2000, pp. 217-219.
- . “Siccità”. Archivio di Stato di Parma, Archivio Attilio Bertolucci, busta 4, serie IV, fascicolo 1, sottofascicolo 1, c. 1.
- Bertolucci, Attilio, e Cesare Zavattini. *Un'amicizia lunga una vita. Carteggio 1929-1984*, a cura di Guido Conti e Manuela Cacchioli, Monte Università Parma, 2004.
- Bertolucci, Attilio, e Ninetta Bertolucci, *Il nostro desiderio di diventare rondini. Poesie e lettere*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Garzanti, 2020.
- Bertolucci, Attilio, e Vittorio Sereni. *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Garzanti, 1994.
- Bianchi, Pietro. “Compianto della mia pagina”. *Gazzetta di Parma*, 30 giugno 1928.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

- Binni, Walter. *Carducci e altri saggi*. Einaudi, 1967.
- Conti, Guido. “Un’amicizia lunga una vita”. Bertolucci e Zavattini, pp. 5-63.
- Fortini, Franco. “Brecht e il suo ladro”. *Poesie di Svendborg seguite dalla raccolta Steffin*, di Bertolt Brecht, Einaudi, 1976, pp. V-IX.
- Girardi, Antonio. “L’impressionismo narrativo della ‘Capanna indiana’”. *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni, Marietti*, 1987, pp. 66-76.
- Giovannuzzi, Stefano. “Attilio Bertolucci e la formazione del linguaggio poetico novecentesco”. *Paragone*, nn. 33-34, giugno-agosto 1992, pp. 28-46.
- . *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Mursia, 1997.
- Iacopetta, Antonio. *Attilio Bertolucci. Lo specchio e la perdita*. Bonacci, 1984.
- Lagazzi, Paolo. *Réverie e destino*. Garzanti, 1993.
- . “Réverie e destino: Attilio Bertolucci ‘al fuoco’ di Proust”. 2014. *Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe*, a cura di Giada Coccia et al., Ensemble, 2018, pp. 19-58.
- Lavagetto, Mario. “Pratica pirica”. *Nuovi Argomenti*, nn. 23-24, luglio-dicembre 1971.
- Lorenzini, Niva. “I luoghi di Bertolucci: trame di colore sulle aritmie della memoria”. *Poetiche. Rivista di Letteratura*, n. 44, 2016, pp. 125-137.
- Luzi, Mario. “La capanna indiana di Bertolucci”. 1955. Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, 1990, pp. 379-82.
- Magro, Fabio. «Un ritmo per l’esistenza e per il verso». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*. Esedra, 2005.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. 2005. Il Mulino, 2015.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Attilio Bertolucci”. *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, 1978, pp. 567-572.
- Morbiato, Giacomo. “Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Attilio Bertolucci”. *L’Ulisse*, n. 18, 2015, pp. 136-157.
- . *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*. Libreriauniversitaria.it, 2016.
- . “La metrica e la forma tra *La camera da letto* e il *Viaggio d’inverno*”. Giada Coccia et al., pp. 87-102.
- “Notizia su Laforgue”. *Gazzetta di Parma*, 27 giugno 1928.
- Palli Baroni, Gabriella. “La musica del tempo”. *Fuochi in novembre*, di Attilio Bertolucci, San Marco dei Giustiniani, 2004, pp. 7-23.
- Pasolini, Pier Paolo. “Bertolucci”. 1955. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, 1999, pp. 1149-1157.
- Pontiggia, Giancarlo. “Luce e tempo in Bertolucci”. *Poesia Uno*, Guanda, 1980, pp. 77-91.
- Pozzi, Gianni. “Attilio Bertolucci”. *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici*, Einaudi, 1965, pp. 323-328.
- Ramat, Silvio. “La poesia italiana 1900-1945 per titoli esemplari – ventiseiesima parte. *Fuochi in novembre* di Attilio Bertolucci”. *Poesia*, n. 65, settembre 1993, pp. 40-48.

«Malinconia della primavera»

Andrea Maletto

Rebagliati, Marta. “D’ogni istante la mente s’innamora’. Tempo e sentimento del tempo in Attilio Bertolucci”. «*Sul declinare dell’anno...*». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, a cura di Paolo Bongrani et al., Diabasis, 2014, pp. 37-51.

Russo, Luigi. *Carducci senza retorica*. Laterza, 1957.

Salibra, Elena. “La poesia oltre il diario. Su *Fuochi in novembre* di Attilio Bertolucci”. *Paragone*, n. 442, dicembre 1986, pp. 103-124.

—. “Tempo e memoria nel primo Bertolucci”. *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, vol. 2, Salerno, 1985, pp. 847-879.

Sereni, Vittorio. “La capanna indiana”. 1951. *Lecture preliminari*, Liviana, 1973, pp. 33-37.

—. “Lettera ad un amico”. 1948. Bertolucci, *Le poesie*, pp. 375-376.

Severi, Luigi. “Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci”. *Atelier*, n. 21, marzo 2001, pp. 8-30.

Siciliano, Enzo. “Ritmi feriali”. *Autobiografia letteraria*, Garzanti, 1970, pp. 184-207.