

Mario Lavagetto

## Pratica pirica

Nel 1957 Attilio Bertolucci vive a Roma da sei anni, da tre ha pubblicato la seconda edizione della *Capanna indiana* e mette insieme, per Garzanti, un volume di *Poesia straniera del Novecento*, che ancora oggi assolve al suo compito: un libro «leggibile» e nutrito, composto sul filo di affetti e di idiosincrasie; non un libro di «tendenza» ma coriacemente autobiografico. Come traduttore Bertolucci si attiene al *domaine anglais* rinunciando anche a quei poeti di Francia (Apollinaire, Toulet, Supervielle, Allard) che gli sono vicini o, sempre, congeniali; come antologista e come estensore di brevi, cristallini profili biografici formula, in modo indiretto, una propria poetica. Affascinato dai ribelli e dagli uomini del *dérèglement*, guarda soprattutto a coloro che hanno saputo delimitarsi un territorio, che lo hanno pazientemente visitato, esplorato, fedeli alle proprie origini, attaccati a una città o a una regione, stretti a un destino privato, capaci di allevare la propria malattia a contatto quasi carnale – ma lucido, controllatissimo – con una terra che ha quella vegetazione e non un'altra, quegli animali e non altri, quegli usi e non altri, quelle culture e solo quelle. Chi scorre l'indice della sezione inglese resta poi colpito dello spazio riservato a Edward Thomas, un poeta squisito ma poco noto, di cui compaiono quattro titoli contro i cinque di Yeats («il più grande dell'ultimo cinquantennio») e i sette di Eliot («il più importante»). Ma Edward Thomas è una figura di Bertolucci, un poeta di «quelli che gli antichi chiamavano 'minori', dando forse già alla parola un senso 'categoriale'». Non c'è dubbio che la poesia di Bertolucci (quella che conosciamo almeno) sia «minore», ma proprio come «categoria», come «genere letterario»; ed è il risultato di una scelta condotta con tale rigore da sfiorare la scommessa. Si elegge anche lui un territorio – quello che ruota intorno alle sue case di abitazione – e lo esplora, lo coltiva per anni con una straordinaria parsimonia: soprattutto l'Emilia «rurale di cui ha saputo con delicatezza e fermezza indicibili ridare i battiti, gli istanti, per sempre», concedendosi anche esperimenti di trapianto a prima vista impossibili e rare – felicissime – evasioni da pendolare.

Nei versi questa scelta viene rappresentata da una serie di immagini che possono essere lette come parabole della poesia: lo specchio che fa traboccare nella stanza il paesaggio, fonde esterno ed interno, stiva il mondo in uno spazio privilegiato; la castagna «frutto completo» che matura con «lenta / pazienza tutto chiuso nel suo riccio / ai soli agostani e settembrini»; l'orto da rivalutare attentamente con nuove piante e nuove erbe sfruttando la sua buona esposizione.

L'elenco potrebbe essere allungato a piacere, ma quello che importa è che queste immagini-parabola sono difettose; le ho mutilate io, volontariamente: in realtà sono più complesse (meno certe ed univoche) come più complesse sono le ragioni della

scelta di Bertolucci che è anche, forse soprattutto, un gesto di difesa: il carro che esce traballante dallo specchio sgomina la dolcezza e accende la presenza della morte; nessuno spia più il lento maturare della castagna, cibo millenario e desueto; l'orto è da recitare, «produce soltanto alte ortiche / e gramigne ruvide e da una pianta folgorata / prugne selvatiche eccessivamente dolci». Il mondo di Bertolucci è continuamente minacciato: precaria, inficiata da oscuri ammonimenti, la sua orgogliosa miopia. Ed è la sua fortuna di poeta, quella che gli permette di essere moderno attenendosi al suo repertorio, imponendo a quel repertorio oneri pesantissimi, il carico della sua follia, di una infrangibile contemporaneità. «Figlio di media borghesia agraria, nipote da parte paterna di quella alta, a modo suo, ma povera per povertà di terreni, appenninica (e cattolica), da parte di madre dell'opposta, grande e ricca, bassopadana (e pagana), ha dovuto destreggiarsi per raggiungere un certo equilibrio.» Sono parole che vanno prese con una certa cautela, perché Bertolucci sta abilmente collaborando con il suo libro: ma la poesia è, comunque, la forma più immediata e tangibile di quel certo equilibrio o anche il costo, quasi l'espressione numerica, di quell'equilibrio difeso, mantenuto con una serie di abili, ingegnosi stratagemmi, con sotterfugi e mediazioni, autoinganni, fughe, amuleti, fantasmi, malattie più o meno temute e credibili. Lucidissimo e del tutto cosciente dei conflitti e delle contraddizioni che attraversavano la sua classe – o il suo ceto – d'origine, Bertolucci se ne fa l'esecutore testamentario: la poesia gli serve per *cambiare* una crisi generale in nevrosi (che diventa allora generoso, altissimo tornaconto), in colpa e responsabilità del singolo che può essere neutralizzata o curata: ancora abitabile la terra, ancora certe le sue strade, ancora lecito il «vizio» di spiare e colare in parole le rive del Cinghio o le carraie, le farfalle o i papaveri o il frumento che detengono, in questo modo, un intatto valore di rappresentazione. Non c'è nulla che il suo discorso riaffermi con tanta forza quanto la proprietà, e non c'è nulla che appaia meno certo e sicuro nel suo mondo apparentemente levigato ed elegiaco: ma lo strappo è molto più profondo e disperato di quelli che possono essere ricompensati con l'elegia e i suoi versi perfetti, impastati con straordinaria perizia artigianale, sono percorsi da striature notturne, scricchiolano, appaiono – se si guarda attentamente – come un compromesso ottenuto con abnorme, ossessivo sforzo di riconciliazione. I valori riaffermati, le immagini, il codice stesso dell'esistenza sono conquistati con una commovente, esplosiva malafede: la poesia di Bertolucci non consiste nei feticci, a volte meravigliosi, che anima e solleva nello spazio delle parole, ma nell'impossibilità di accettarli senza riserve, di consacrarsi loro, di votare loro un culto innocente: lo sguardo che li edifica, li profana e li dissacra, strappa loro le bende e li precipita nella polvere.

Il mondo di Bertolucci è connotato dall'ambiguità dello sguardo che lo recupera e denuncia il fragile spessore delle cose: il dubbio che permette di accettarle deve essere poi dissolto rapidamente, prima che riesca a carbonizzare l'immagine o a spezzare i recinti che la proteggono, permettono di nutrirla, di pronunciarla, di porgerle l'offerta votiva delle parole. La diagnosi possiamo chiederla alla lucida e

nutriente vecchiaia del dottor Freud: «da un lato il rifiuto della realtà e delle sue interdizioni; dall'altro il riconoscimento dei pericoli di questa realtà che genera angoscia e induce alla ricerca di ulteriori garanzie». La parola, nel momento stesso in cui realizza il prodigio della riconciliazione, subisce uno strappo, diventa la testimonianza di una lacerazione di fondo destinata col tempo a ingrandirsi e a usurare ogni possibilità di scambio: «io m'arrestai pensoso un lungo attimo / a contemplare il vergine teatro / della mia proprietà...». La poesia è il tentativo di prolungare questo lungo attimo: lo sforzo affannoso, ferocemente conservatore dello scenografo che si accanisce a edificare un vergine teatro e che cerca poi – con ogni mezzo – di assumere la parte dello spettatore credulo, indifeso, totalmente coinvolto nello spettacolo delle parole.

Il fallimento del progetto è la carta vincente di Bertolucci, lo spessore e la densità soffocante del suo mondo che lo sottrae ai rischi di una patetica protesta e rende drammatica la sua operazione: lo allontana per sempre dall'idillio e dalla maniera, gli permette di giocare continuamente gli stessi materiali, a volte consunti, più spesso ritentati con sorprendente spavalderia. Nell'impossibilità di lasciarsi ingannare da se stesso, di cadere nei propri stratagemmi Bertolucci trova le risorse per non abdicare: la coscienza appare come l'antidoto dell'illusione e dilata i pori di immagini a prima vista innocue, le rende permeabili a tutte le contraddizioni, pronte a deflagrare e a sconvolgere i valori di un mito, a rovesciarli come «privilegi indifendibili»; ma la coscienza è anche il mezzo che permette di servirsi di strumenti desueti, di piegarli, modificarli, costringerli – vecchi – a riflettere un preciso momento storico, a rappresentare una frattura immanente in ogni pianta o pietra o casa o vicenda che la poesia convoca nel proprio ambito.

Nell'antologia del '58 emerge anche un'altra convinzione di Bertolucci: che i poeti siano grandi organizzatori della propria esistenza, uomini in grado di inocularsi il veleno o di amministrare la propria vita, di contrarne o di accelerarne i tempi, di deviarne il corso al servizio della poesia. Ancora una volta Bertolucci parla di sé: sceglie la sorte del pendolare e abbandona Parma, quando si accorge che perderla è l'unico modo per conservarla, che il patrimonio poetico di cui dispone può essere sfruttato ancora, ma in distanza, ma sollecitato e acceso da un impossibile ritorno. È il suo modo – l'unico di cui dispone e che sfrutta con una coerenza crudele – per obbedire al comandamento di Rimbaud da lui amato e letto con furore senza ricavarne – o poterne ricavare – altro, se non la certezza che la poesia deve assolutamente essere contemporanea. Ha due possibilità davanti: ampliare il proprio raggio di azione e tentare una nuova avventura; oppure agire in profondità, trovare lì, nelle cose e nelle parole, che gli sono familiari, un mezzo o uno strumento per mantenere in sincronia il proprio orologio, per spostarne avanti le lancette e annullare un ritardo che è implicito nelle strutture portanti del suo mondo poetico. Ma la prima strada gli è sbarrata dalla relativa povertà del suo repertorio. Gli resta la seconda e l'esilio la suffraga; non solo l'esilio gli permette di imboccare la strada dell'arricchimento, non della metamorfosi, di attribuire a un avvenimento esterno la

frattura conservando così all'inganno – pur tra molte contraddizioni ed incertezze – il margine di credibilità indispensabile a non uccidere la parola, a non spegnerla sul nascere, a mantenere – come vedremo – il suo carattere di sortilegio.

Questa vicenda, appena delineata, si fa più chiara se ripercorriamo l'itinerario di Bertolucci, e si denuncia anche in termini di stile. Riprendiamo *Sirio*, il primo libretto pubblicato nel 1929 quando Bertolucci ha ancora diciotto anni: nella *Capanna indiana* sfolto e «riletto» sarà il primo capitolo. Con qualche ingenuità e qualche goffaggine, la poesia si sente subito e ha già i suoi caratteri: la parola parca, sicura – a volte troppo effusiva – inserita in una sintassi rettilinea, in un verso misurato dalle immagini, si muove attorno a una vicenda privata che si snoda pigramente tra città e campagna. La lezione dei maestri è scoperta: non ancora fusa nell'abile, personalissimo *pastiche* della maturità; non ci sono citazioni, ma calchi, e il tessuto ritmico ricorda (sorprensamente in un mondo così eterogeneo) la lezione di D'Annunzio, guardato magari attraverso lo schermo dell'*Allegria* o del *Dolore*, e in tal modo ridotto, spogliato, spinto verso terra a passeggiare in una città di provincia, costretto al risparmio e a cristallizzarsi attorno a precisi nuclei che l'occhio isola e pone al centro del campo; un D'Annunzio non eroico e alleato col Pascoli, che si fa sentire nella ricerca di una nomenclatura precisa e anche nell'impressionismo (ma meno splendente, più economico, non affidato all'arte suprema dell'intervallo: risolto in accostamenti immediati di cui Bertolucci sarà sempre ghiotto e abilissimo inventore). Sullo sfondo poi si avvertono letture di scuola, a distanze variabili e con diverse capacità di risonanza: sopra tutti lo scolaro dovette amare Catullo, Propertio, il Tasso dei madrigali. Il protagonista è ancora molto esile: è «uno a cui accadono delle cose» e che ce le riferisce; soprattutto è uno che vede delle cose (ed è qui, su una natura di visivo, che andrà a innestarsi la lezione prestigiosa di Longhi) e che le rappresenta in economia, con grande nitore, con una trasparenza immediata e, a volte, fin troppo agevole. Bertolucci dispone già di un mondo da rappresentare, ma non riesce ancora a ricavarne la propria immagine o a installarla dentro: si affida alla grazia, la poesia è il luogo dove egli riaccende le immagini di cui ha usufruito e usufruisce la sua esperienza.

Nella *Capanna indiana*, *Sirio* è una raccolta molto smilza; appena un oroscopo dei *Fuochi in novembre* e della *Lettera da casa*: cancellate le più scoperte ingenuità, più agile e sicuro il passo; il gesto che ritaglia le immagini si fa perentorio, non lascia sbavature, elimina le zeppe. Intanto anche il protagonista si irrobustisce e i suoi connotati si fanno più riconoscibili: sul tronco di una quotidianità difesa in tempi d'ermetismo, s'innestano i frutti di una fantasia – fecondata dagli stranieri – ma sempre cauta, calibratissima, attenta a non spostare il baricentro e a non rompere il tessuto di una geografia che si sviluppa pian piano, ha mesi suoi, sue stagioni ed eventi precisamente localizzati e reperibili. Bertolucci continua a fruire delle cose che lo circondano e niente sembra incrinare la sua sicurezza; in un orizzonte sigillato e sereno pratica i suoi sentieri, visita la sua proprietà, se la riconsegna in versi che si avvicinano ora al massimo di splendore: l'immagine divampa rapida e senza

perplexità; è piena, densa, realizzata con un minimo di parole, tende a chiudersi nel proprio cerchio il più rapidamente possibile: Bertolucci soffia sulla fiamma appena ne ha colto il massimo di intensità. È una stagione prodigiosa e felice che satura uno spazio del tutto autosufficiente: i confini sono certi e stabili, ogni pietra miliare sancita da una specie di sottinteso atto notarile che permette a Bertolucci di interrogare le cose, di prenderle come misura di sé e dei suoi versi. Il poeta è ancora il promotore delle immagini e il suo volto, la sua storia sono un riflesso o l'occasione, l'anello attraverso cui il mondo deve passare per raggiungere la pagina: è rappresentato e messo in scena solo di striscio, pronunciato quasi indirettamente. È impossibile stabilire il momento in cui quella stagione si chiude: certamente si tratta di un tramonto lento, e neppure rettilineo, di un'ombra che invade pian piano l'orizzonte e offusca la serenità delle prime raccolte. In ogni caso i primi sintomi del mutamento si colgono nella *Lettera da casa*, una raccolta che si stende lungo un arco di quindici anni (1935-1950): un'ombra, un fremito attraverso la superficie che Bertolucci offriva al mondo e che finora – era stato il suo compito – si affannava a mantenere nitida e tranquilla, precisa, capace di incidere i contorni: e sono, questi sintomi, una nota troppo tesa, un affetto che screpola il minuto o l'immagine sovralimentata, che deborda i canali di una sintassi ridotta, estremamente funzionale e tesa pian piano a dilatarsi, a divenire più complessa e articolata, a «immagazzinare» un mondo sfuggente. Bertolucci si trova di fronte a un problema che è di tutti i poeti della sua generazione: far fronte a una realtà profondamente mutata e che comincia a parlare nella voce di quelli che sono venuti dopo, di quelli che lavorano nel secondo dopoguerra, che hanno venticinque anni e guardano con occhio diverso, spingono le loro ricognizioni in territori finora inesplorati. Gli anni cinquanta sono decisivi per Bertolucci che tenta dapprima la strada del poemetto: *La capanna indiana* – accogliente e inabitabile: un grembo materno fornito di una straordinaria dolcezza termica, segnata dalle stagioni, in rovina – è quasi un'epitome e una cifra della sua poesia: una specie di piccolo santuario, privato e colpevole, che anticipa la Maestà B. Nel '51 pubblica su *Paragone* la sua «poetica dell'extrasistole»: «Mentre parla con te un tale, in treno, ecco non segui più il filo perché un'extrasistole, o peggio una salva nutrita di extrasistole, 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 Emilia... è Lombardia ormai.» Non è difficile accorgersi che Bertolucci sta, in parte, lavorando sulle intermittenze proustiane, conferendo loro – con riserva e ironia – una base fisiologica: la poesia è «il conseguente fortissimo *ictus* di ricupero», quasi un risarcimento concesso alla vita dopo questa sporadica, crudele intrusione della morte da cui il tempo – il suo ritmo, il suo scorrere – resta segnato per sempre. E se l'extrasistole viene ricacciata indietro, sospinta alle radici della poesia, resa responsabile della sua origine, non è un caso tuttavia che Bertolucci arrivi ora a questa formulazione: non gli si dà torto né lo si smentisce, affermando che un amplificatore ha dilatato il rimbombo di questi battiti fuori misura, di questo spezzarsi dell'equilibrio che interrompe l'alterna armonia del cuore, in cui un altro



poeta – il massimo esponente della classe a cui Bertolucci si «onora» con molti dubbi «di appartenere» – scorgeva il segreto consolante della poesia: lui sicuro, lui garantito della stabilità di un mondo pure abitato da molti demoni e fantasmi, e invasivo, fino a soffocarne, dall'odore di zolfo. Il male (evviva dunque!) ha un carattere non organico, ma funzionale: ancora una volta Bertolucci scova un pretesto, snida una causa che gli alleggerisca il peso e lo assolve in anticipo dal prolungarsi del vizio: perché il mondo – in cui egli ha vissuto, di cui ha parlato, su cui ha scritto poesie – rischia ora di sgretolarsi e Bertolucci (ricordiamoci delle parole di Freud) si concede ogni infrazione, ma riconosce la realtà e ne ricava angoscia, esige garanzie: assume l'iniziativa e abbandona il suo paesaggio: d'ora in avanti – ora che lo ha perduto, che egli stesso vi ha rinunciato – potrà rivisitarlo, credere che esista intatto. Bertolucci risponde a una realtà mutata ficcandosi nel suo mondo di un tempo, imprigionandosi là dentro, portandovi il peso di una sconcertante disperazione che imprime a ognuno degli elementi del suo repertorio connotati diversi, un diverso colore. Dietro alle sue parole ora non c'è più il supporto di oggetti stabili e che possono essere verificati, accarezzati, sentiti come testimoni: a toccarli si sbriciolano e gli oneri della parola si fanno più pesanti, diverse le sue funzioni. Egli si comporta come il cacciatore di cui racconta sir James Frazer che «quando ha messo le reti e non ha preso nulla, si spoglia nudo, gira un poco d'intorno e va a incappare nella sua rete come se non l'avesse veduta; vi si lascia prendere dentro e grida: Ahimè! che accade? Ho paura che sono preso.» L'appetito nondimeno rimane: la preda è sfuggita, il prigioniero può solo ripetere l'incantesimo.

In realtà l'affievolirsi dei testimoni di Bertolucci come possibilità poetiche, spiega tanto il carattere magico-terapeutico della sua poesia, quanto l'ingigantirsi progressivo della parte del protagonista il quale ora è figura ingombrante, ossessiva; suscita le immagini e le nutre, ci butta dentro il suo respiro ansimante, le gonfia sino alla pleora, le insegue, le imprigiona nelle sue parole, nei suoi stereotipi, nella sua aggettivazione sorprendentemente monotona e che è quasi un marchio impresso sui nomi, una conferma della loro stabilità e della loro appartenenza; anche l'estrema parsimonia del lessico, che solo raramente si apre alle innovazioni e resta sostanzialmente ancorato al patrimonio – peraltro frugale – di un tempo, si spiega in questa luce: con la volontà di affermare, contro ogni apparenza, il legittimo passaporto delle immagini, il diritto – e la capacità – dei garofanini o dei castagni o delle maestà appenniniche a riflettere, dentro di sé, nel loro ambito liso, l'attualità: e sono tabù da rispettare, grandi o piccoli idoli a cui dedicare una devozione privata, nomi che servono *ad avere*, che non rimbalzano più dalle cose ma le sprigionano – possibili e incontaminate – dal proprio ambito. Lessico dello scongiuro e anche sintassi dello scongiuro: periodi che si dilatano, seguono un percorso tortuoso, sfuggono per le tangenti e si gonfiano, si dilatano, cercano di coinvolgere ogni cosa: voraci e insaziabili come l'angoscia di chi li pronuncia e cerca attraverso di essi di allargare il proprio recinto e di richiuderlo; lo riapre se qualcosa gli è sfuggito e alla fine si trova con i conti in sospeso, incapace di raggiungere una somma organica, di

catalogare quello che gli è rimasto. Questi periodi tentacolari – abnormi come vetri soffiati da un respiro asmatico o mozzato dallo sforzo – non hanno ascendenti: quelli di Proust sono altra cosa e i ritardi nella *Recherche* sono sempre preparazione di un momento per concludere che qui viene solo raramente e, spesso, su un punto del tutto, o parzialmente, eccentrico. A guardarli da vicino ci si accorge che gli aggettivi sono infoltiti allo spasimo, prepotenti e dittatoriali, capaci di risucchiare un verso nella loro orbita, di regolarlo o di spingerlo a precipizio nel successivo dove la predicazione investe in uguale misura immagini dissonanti. Oppure l’addensarsi dei predicati determina una specie di ingorgo, che alleggerisce la responsabilità semantica delle parole e le esime provvisoriamente da ogni compito di comunicazione fino a quando non interviene, a ristabilirlo in forma mediata, l’unità del testo. Pietro Citati ha detto che Bertolucci parla forse una lingua del futuro: in realtà lo stampo è antico e Bertolucci sembra, a volte, prelevare e trasportare nell’italiano, incurante della caduta dei suffissi funzionali, le combinazioni sintattiche di alcuni tra i suoi più antichi maestri, memore, come non mai, di quell’assiduo frequentatore e importatore dalla latinità che fu il Pascoli di certi poemetti; sfrutta al massimo i gerundi e i participi per procrastinare la chiusura dei periodi e ampliarne la capienza; dentro ci affastella i suggerimenti più eterogenei – linguaggio umile o alto, resto di una canzonetta o grande lezione poetica – ricavandoli dalle sue vaste (sempre interessate, mai insistite) peregrinazioni nel campo della letteratura che gli permettono di avere molti ascendenti e nessuno preciso.

Affidato a questi mezzi, l’antico impressionismo di Bertolucci si trasforma: anche se di rado ricorre all’espedito di privilegiare l’epiteto sulla cosa, il colore dilaga, corrode le linee, diventa quasi una categoria degli oggetti che serve a classificarli e li lascia affiorare, a profondità variabili, nel corpo del paesaggio; o ancora si impreziosisce: è distribuito sulla natura con la precisione e la raffinatezza con cui Roberto Longhi lo amministrava nelle sue splendide figurazioni e animazioni di quadri. Quando l’ordito narrativo accenna ad allentarsi, Bertolucci si impegna in una descrizione minuta, puntigliosa, con una capacità di «dire le cose» che è sbalorditiva e sembrerebbe oggi irrimediabilmente impossibile. Ma se cerchiamo di metterci alle sue spalle e di vederlo al lavoro, dobbiamo accorgerci ben presto che l’impressionismo è finito e che dietro a quella capacità illuminata e tranquilla si cela una specie di affanno, il timore che le parole non riescano a stabilire un confine, a delimitare nel tempo uno spazio rivisitabile e sicuro. Il tema di solito si reperisce con facilità e Bertolucci lo ricava dal terreno che gli è toccato in sorte: ma l’enunciato – esplicito o sottinteso – si disarticola in unità di diversa lunghezza che cominciano a moltiplicarsi e a proliferare. Le immagini allora si allineano lungo un’orizzontale frenetica che le rincorre e cerca di farle prigioniere: provengono da ogni parte; si incrociano, si accavallano o si diradano; sprigionano una forza metaforica che le installa su tragitti anomali, le precipita verso le radici finché un soffio notturno attraversa le frasi e poi organizza di colpo le parole in una specie di spasimo o di grido martellato dove si urtano gli accenti e si spezza l’abituale rasoterra. Oppure a

tradire l'origine «pirica» dell'impasto è qualcosa di eterogeneo, una contiguità sorprendente. Bertolucci sembra quasi subire una forza segreta, sprigionata dalla materia che egli ha messo in movimento e che si limita ad assecondare nella sua lenta espansione o nell'improvviso convogliarsi lungo le tangenze di una parola; lasciando poi che un relitto oscuro – o un meteorite – rimbalzi nella poesia e, guidato solo da un'assonanza o da un'irreperibile associazione, si faccia strada ed esploda nel verso, appena lambito dal flusso verbale. Non chiede dazi: dilata al massimo l'apertura delle sue strofe, preoccupato di non perdere nulla, di riempire il silenzio, di respingere l'eventualità minacciosa e mortale di una extrasistole in agguato. La poesia è sempre la risposta – o il compenso – ad una interruzione violenta del tempo, legata a un sistema di sicurezza che si incarica di mantenere praticabile la realtà anche se squilla un segnale d'allarme: l'attimo allora si contrae e annulla nella parola la propria precarietà. L'angoscia, lo sappiamo, inventa le difese e vigila sulla loro efficienza, sulla loro durata: «*squelette et coeur* – l'ha definita un poeta lontanissimo da Bertolucci – *ordure et magie... illusoirement vaincue, victorieuse, maîtresse de la parole, femme de tout homme, ensemble, et Homme*».

Nel *Viaggio d'inverno* campeggia una figura d'uomo angosciato che ritrova al termine di ogni sentiero la propria immagine amata e inaccettabile (anche quando spera di liberarsene, nel centro della menzogna o dell'esorcismo, nascosta come una divinità celtica in ogni tronco o pietra o radice, pronta ad aggredire chi le si accosta o la sfiora, chi la tenta o la seduce): inferno davanti alla finestra o riflesso negli specchi del Caffè Greco, questo volto domina le parole, le impregna di sé, ci cala dentro la sua disperazione. L'«ombra incurvata / ... solitaria sul bianco / desolato della carraia di un anno / di siccità», questa ombra spessa, dura, corposa, insolvente sul terreno del suo Purgatorio si aggira tra i versi e li invade: sale lungo l'erta di Casarola o scende da Monteverde verso il Tevere, si aggira per le strade di Parma, celebra le sue messe, spia la vita con l'occhio impudico e violento del *voyeur*; riduce chi lo circonda a un figurante del suo gioco e gli dà forma, lo modella come protettore o avversario. Questa arcadia apparente di grani maturi e lavori disinteressati, è invasa da una specie di Re Lear dell'Emilia, spogliato e spodestato che si aggira monologando e cercando nel suo monologo un'impossibile consolazione: un io ossessivo e dilagante, un tiranno depresso, braccato in tutti gli angoli di una geografia volutamente povera, di un dominio instabile sotto un cielo ora metallico, senza pietà o tenerezze, dove la parola non trova supporti o si ingorga nel buio del tempo. E il tempo non è più suddiviso e ordinato in una serie di celle abitabili e sicure dove le immagini potevano essere allevate tranquillamente a popolare uno spazio necessario: i giorni, i mesi, gli anni sono uguali – tutti ugualmente ingannatori e predoni – impongono una partita d'astuzia per strappare da loro, con la poesia, un attimo di privilegio. Il mondo di Bertolucci – una «tana» confortevole, accogliente, dotata di fertilizzanti e magazzini, di mille cunicoli secondari – è attraversato da un sibilo penetrante e indiscreto, che non può essere localizzato e che la poesia si accanisce a individuare, a chiudere in parole.



Come la farfalla che vola impazzita, senza mete, sbattendo continuamente contro le pareti di un labirinto luminoso, Bertolucci insegue il proprio itinerario: lo percorre e lo ripercorre alla ricerca di una uscita che non esiste. A spiare i suoi movimenti c'è sempre uno sguardo cupo, una presenza anomala che nei suoi paesaggi dorati si inserisce di soppiatto; li risucchia, li viola, in qualche modo li abbruna. A volte nel mezzo della sua pratica rituale si ferma di colpo: si rivolge ai lettori e ne chiede la complicità; vuole conferme o impetra licenze, costringe – con lo strattagemma dell'apostrofe – a far cerchio intorno a lui, a prendere parte alla sua profana celebrazione: edifica di fronte a loro uno spettacolo desueto, rappresenta un mondo che rischia di non scovare più la strada della poesia. E il lettore si ritrova stupefatto e allibito della propria disponibilità, sorpreso di constatare come quel repertorio, che sembrava apparentemente liquidato, continua ad agire su di lui e trova, per vie segrete, la strada della sua contemporaneità: i «garofanini campestri» gli restituiscono la sua immagine, senza nostalgie e con intrepida fermezza, perché qui il vecchio coesiste col nuovo che lo attraversa, lo condanna e lo rende inesorabilmente moderno nell'attimo della sua ultima rappresentazione.