

Gabriella Palli Baroni

Autonomia del tradurre in Attilio Bertolucci: Toulet, Keats, Wordsworth e T. S. Eliot

Attilio Bertolucci intitolò *Imitazioni* le sue versioni da autori stranieri, che il presente studio mette a fuoco per indagare il significato della traduzione poetica come testo letterario autonomo e la particolare posizione che assume nell'opera del poeta italiano. Si esaminano alcune versioni inedite da Wordsworth.

Attilio Bertolucci titled Imitations his translations from foreign writers. The present study focuses on poetry translation as an independent literary text according to Italian poet's poems. Few unreleased versions from Wordsworth are examined.

A Gabriella,
per l'affettuosa,
acuta
e appassionata attenzione
alla mia poesia,
queste che sono,
un po'
anche mie poesie.

Il suo Attilio
Roma 25 novembre 1994

Nel 1990 Attilio Bertolucci ristampa nella collana «Gli Elefanti» dell'Editore Garzanti le sue poesie, aggiungendo in appendice una scelta di *Traduzioni e imitazioni*.¹ Ma pochi anni più tardi, nel 1994, pubblicando per i tipi di Scheiwiller una raccolta accresciuta delle proprie versioni poetiche, sceglie il solo titolo *Imitazioni*, avvertendo il lettore: «Rubo questo titolo a Giacomo Leopardi e a Robert Lowell. Mi scuso, ma questo furto mi era necessario». Riallacciandosi da un lato ad uno dei poeti italiani a lui più cari e dall'altro a *Imitations* di Lowell, «il caro poeta americano» che amava l'opera italiana e del quale ricorda il *memorial* londinese cui

¹ Attilio Bertolucci, *Le poesie*, Milano, Garzanti 1990¹; ora in «I grandi libri», Garzanti, Milano 2014. In questa prima edizione mancano alcuni autori e precisamente: William Wordsworth, Walter Savage Landor, Charles Baudelaire, Thomas Stearns Eliot, Archibald MacLeish. È presente invece *L'ospite di novembre* di Robert Frost, non conservato nelle successive edizioni e inserito in Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 461.

assistette,² Bertolucci rivendicava l'autonomia della versione poetica («riduzioni a sé stesso», secondo Garboli), la sua indipendenza dal testo madre e sottolineava la libertà creativa dell'artista. Bertolucci ci avvertiva inoltre, scegliendo questo titolo, che quando un poeta traduce i versi di un altro poeta, letto e amato per affinità, ritrova in verità sé stesso, cerca legittimazione e nutrimento alla propria originalità, misura la propria officina poetica con quella del poeta prescelto, si fa «miglior fabbro».

Non solo. Se ci si rifà alla «memoria dei poeti», a quella memoria manieristica e alessandrina che fu di Catullo e di Virgilio, due poeti molto cari a Bertolucci, si comprende meglio il senso di questa imitazione: la consapevolezza che, attraverso l'esercizio del tradurre, suggestioni, temi e stilemi d'altri possano innestarsi nel proprio sistema letterario, divenire propri attraverso l'invenzione. Il tema del tradurre è spesso oggetto di riflessioni critiche. All'uscita del libro di Bertolucci, ne scrisse su «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 1995, col titolo *Paesaggi e sentimenti (sulle imitazioni di Attilio Bertolucci)*, un poeta traduttore, Pietro Tripodo, che ha messo al servizio degli autori scelti, poeti come Trakl o George o Arnaut, sensibilità, ascolto musicale e ragioni poetiche, ritenendo che sia possibile che «il testo della lingua “d'arrivo” diventi autonomo, una creazione a sé, con proprie leggi interne, formali e insieme *spirituali* analoghe oppure dissimili da quelle della fonte». In questo saggio Tripodo aggiunge inoltre che il poeta «riconosce il proprio compito, il proprio respiro nel ritmo, nei suoni e nelle immagini di altri poeti, trasforma tutto ciò, lo crea di nuovo, assimilandolo al proprio universo». Ed è ancora Giovanni Raboni, tracciando la storia della fortuna di Baudelaire attraverso le versioni italiane, ad avvertirci che tradurre significa reinventare la voce, ripronunciare la parola, «perché solo un poeta sa fino in fondo, sulla propria pelle, che il verso, il suono non sono che una delle componenti (e non sempre la più importante) dell'espressione poetica: insieme alla sintassi, al lessico, al concatenarsi o ramificarsi o esplodere delle immagini, alla struttura del ragionamento o della metafora».³

È quanto accade con le *Imitazioni* di Bertolucci, che, scegliendo in tempi diversi liriche di poeti stranieri a lui più cari, ne ha rimodulato la voce all'interno della propria e ha segnato, anche attraverso il tradurre, gli snodi del proprio cammino poetico, consapevole sempre che tradurre significhi adesione, ma anche diversità. Le sue versioni appaiono inoltre sempre dettate da commozione davanti alla verità universale della poesia e da grande consonanza tra la propria musica e la musica dei poeti prescelti, in prevalenza francesi e di lingua inglese, addirittura incontrati a distanza di anni dal tempo delle proprie composizioni. Esempio e curioso il caso di *Fuochi di settembre* di Herbert Read, tradotto, ricorda Bertolucci, verso il '58 con «allegria e amicizia ideale», e lo si confronti con il giovanile *Fuochi in novembre*.

² *L'America ha conquistato gli snob inglesi?*, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 66-67; ora in *Opere*, cit., pp. 1020-21.

³ Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Introduzione di Giovanni Macchia, Presentazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1975. La versione in prosa siglata «A.B.» è di Attilio Bertolucci.

Tripodo lo considera «un grande esempio di *autonomia* della traduzione», osservando che «il testo, nella lingua “d’arrivo” s’è imposto una durissima legge cromatico-ritmica», particolarmente evidente nel contrasto fra sedi toniche in *u* e in *a* («Stoppie bruciano/ in campi lontani/pigre piume di fumo/s’alzano contro una nuvola di colli vaghi/ chiari e azzurri ...»). Ma anche *The Gipsy* di Pound appare anticipato dalla lirica *I venditori di flauti*, un componimento dal taglio misterioso e già poundiano, secondo il giudizio di Montale espresso su «Pan» nel 1934.⁴ Bertolucci, conversando con Paolo Lagazzi, ricordava di aver letto nel 1937 *The Gipsy*, mentre nel bel pezzo, apparso sull’«Illustrazione Italiana» nel settembre 1958, *Ritorno di Pound*, dove era pubblicata la sua versione dello *Zingaro*, definiva i versi di Pound «poesia da nulla» ma «cosa indimenticabile» per «concretezza di discorso, ritmo puro e staccato, suggestione arcana».

Sappiamo, dopo la pubblicazione delle lettere che Attilio Bertolucci scambiò con la fidanzata Ninetta,⁵ che l’attenzione per Pound si manifestò molto presto, nel febbraio 1934, grazie ad un numero della rivista «Circoli» del novembre -dicembre 1933, dedicato alla «Moderna poesia nordamericana», anche se è possibile che abbia letto più tardi *The Gipsy* sui *Selected Poems*, volume acquistato a Roma. È certo peraltro che la traduzione *Lo zingaro* apparve sul n. 7 della rivista «Stagione» del 1955; nello stesso anno, nel volumetto Scheiwiller *Iconografia italiana di Ezra Pound con una piccola antologia poundiana*, all’insegna del pesce d’oro, e nel 1958 nell’antologia *Poesia straniera del Novecento*, a cura del poeta.⁶ Ma è chiaro che allora, negli anni degli esordi, quando cercava ancora una via originale, non era facile per un poeta non grande e non ancora «sicuro di sé» dichiarare le proprie fonti. Lo conferma proprio un ricordo di Bertolucci in margine al *Quaderno di traduzioni* di Montale.⁷ Parlando del suo *apprendissage*, scrive che «al declinare del decennio ’20-’30, la cronologia delle prime versioni è talmente legata a esperienze in proprio, che forse non l’anno preciso, ma un tempo dolorosamente vivo nella memoria riaffiora appena l’occhio incontra sulla pagina: “Signore, i giacinti romani...”; oppure: “O luna! Quanto aprile!” - “Oh aria vasta e dolce”». Erano allora «Solaria» o «Circoli» a portare la voce di poeti stranieri, come Eliot o Guillen, che sarebbero entrati nella sua area poetica e sarebbero stati in qualche caso tradotti.

Le prime prove, conservate nell’Archivio di Parma a lui intitolato, si possono retrodatare agli anni quaranta. Sono due traduzioni da Toulet, il poeta *fantaisiste* al quale proprio Montale, nella recensione del 1934 dei *Fuochi in novembre*, l’aveva avvicinato. Le traduzioni da *Contrerimes* sono *Quando fummo fuori dalle strade* (*Quand nous fûmes hors des chemins*) e il componimento XL, *La sempreviva e il*

⁴ Eugenio Montale, *Attilio Bertolucci: Fuochi in Novembre*, «Pan», 1 settembre 1934; ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 510-513.

⁵ Attilio e Ninetta Bertolucci, *Il nostro desiderio di diventare rondini. Poesie e lettere*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 2020.

⁶ L’antologia fu pubblicata dall’Editore Garzanti, Milano, 1958. *Lo zingaro* si legge alle pp. 458-459.

⁷ Attilio Bertolucci, *Interprete di poeti*, in «La Fiera Letteraria», 12 luglio 1953, p. 5; ora in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 202-203.

garofano di mare (L'immortelle, et l'oeillet de mer).⁸ Le separa una riflessione sul tradurre, in cui la nota dominante è «l'incanto musicale», quello che con Tripodo è suono, ritmo, sentire:

Tradurre per comprendere appieno. Alle volte ci si lascia prendere dall'incanto musicale dei versi, specie se scritti in una lingua che non conosciamo perfettamente, senza curarci d'intender tutto, ed è male. L'incanto non si spezza, poi che abbiamo ben capito, se rileggiamo; se ciò [non] avviene, vuol dire che i versi eran brutti, magari vecchi, e truccati, come due corvi con le penne del pavone, o donne anzianotte ritinte.

L'interesse per la poesia di Baudelaire accompagna Bertolucci sin dalla giovinezza, unitamente al grande peso che ha nella sua vita e nella sua opera la *Recherche* di Proust, letta «follemente» fin dall'adolescenza, quando a Venezia, davanti alla vetrina della libreria «Treves – Treccani - Tuminelli» di Piazza San Marco, s'innamorò dei due volumi *nrf* dalla copertina bianca filettata di rosso e nero della *Recherche*. Ora, se per il poeta dei *Fiori del male*, spesso mandato a memoria e citato nei suoi scritti, dobbiamo attendere la versione in prosa pubblicata da Garzanti nel 1975, sono Proust e Virginia Woolf, la cui *Mrs. Dalloway* Bertolucci lesse nella traduzione di Alessandra Scalerò del 1946,⁹ ad agire già profondamente sulla sua poetica, mentre, frequentando la sede del British Council di Parma, incontrava altri autori. Poeta della realtà domestica, delle ore e delle stagioni, di paesaggi agresti, che restituisce con felicità rappresentativa e concretezza visionaria, Bertolucci si sentì molto in sintonia con i romantici inglesi già al tempo dei *Fuochi in novembre*, che rivelano l'influenza di Keats sia per il binomio «Verità e Bellezza», dall'*Ode on a Grecian Urn*, che inciderà molto sulla sua poetica, sia per il concetto di «visione», realtà lirica nella quale, grazie all'immaginazione, culmina la sensazione o l'impressione visiva e sentimentale sui materiali della natura, della letteratura, dell'arte. Ne è esempio *La rosa bianca*, omaggio floreale a Ninetta, appena sfiorato dal pensiero del passare del tempo e ispirato, nell'immagine dell'«ultima rosa» e delle avide api («Coglierò per te/ l'ultima rosa del giardino,/ la rosa bianca che fiorisce/ nelle prime nebbie./ Le avide api l'hanno visitata/ sino a ieri/ ma è ancora così dolce/ che fa tremare», vv. 1-8), dai «fiori tardivi per le api» («*later flowers for the bees*») dell'ode *To Autumn*.¹⁰ Anche *Paese d'inverno* riecheggia il sonetto *After dark vapours have oppressed our plains*, perché simile è il passaggio dalla tetra stagione invernale alla primavera, simile lo sguardo sul mutare del paesaggio, che ispira una metafora ardita «guancia di principessa», non lontana dalla «*sweets Sappho's cheek*» del v. 12. E se il nome Keats chiudeva, sempre sul motivo dell'autunno, la poesia *Scherzo* in un gioco ironico tra la propria fortuna in amore e la sfortuna del poeta inglese («Ho una voglia pazza/di cantare l'autunno che viene/ma, ahimè, la mia ragazza/mi vuol troppo bene. //Infatti Keats così sfortunato/con la sua

⁸ Cfr. per queste traduzioni Gabriella Palli Baroni, *Capriccio invernale: tenero rifiuto*, in «Nuovi Argomenti», 11, luglio-settembre 2000, pp. 58-65.

⁹ Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Mondadori, 1946.

¹⁰ Si rimanda per la presenza della poesia di Keats nei *Fuochi* alla prefazione *La musica del tempo, Fuochi in novembre*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

Fanny/in modo insuperato/vi riuscì»), in *Sabbia*, accanto all'ambientazione versiliana, al ricordo della *Sabbia del Tempo, Madrigali dell'estate* («Come scorrea la calda sabbia lieve/per entro il cavo della mano in ozio, / [...] Alla sabbia del Tempo urna la mano / era, clessidra il cor mio palpitante, / l'ombra crescente d'ogni stelo vano / quasi ombra d'un tacito quadrante.»),¹¹ ecco apparire un'altra suggestione dallo stesso sonetto di Keats, là dove si esprimono il colore rosato della luce, gli emblemi del Tempo e fra essi «*The gradual sand that through an hour-glass runs*» e «*a poet's death*», la clessidra del Tempo e la morte del poeta:

*After dark vapours have oppress'd our plains
For a long dreary season, comes a day
Born of the gentle South, and clears away
From the sick heavens all unseemly stains.
The anxious month, relieved of its pains,
Takes as a long-lost right the feel of May;
The eyelids with the passing coolness play
Like rose leaves with the drip of Summer rains,
The calmest thoughts come round us; as of leaves
Budding-fruit ripening in stillness - Autumn suns
Smiling at eve upon the quiet sheaves -
Sweet Sappho's cheeks - a sleeping infant's breath -
The gradual sand that through an hour-glass runs -
a woodland rivulet - a Poet's death.*

Sabbia

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

Infine a distanza di molti anni, un'indicazione meteorologica, «*this pious morn*» («questo pio mattino») riaffiorava alla memoria di Bertolucci dall'*Ode sopra un'urna greca* in un verso, 157, che ha dato titolo al cap. XLIV della *Camera da letto*: «Questo così sereno così pio mattino». È ancora una reminiscenza del tempo lontano dei *Fuochi in novembre*, che già lo aveva commosso nel ripensare al mito di Ifigenia (*Ifigenia*), trasposto, con le «promesse» dei frutti autunnali suggerite da *To autumn*, nel paesaggio di biancospini e piante da frutto a lui care, mentre, «Sul carro che

¹¹ Cfr. Stefano Giovannuzzi, *Introduzione alla poesia di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, p. 47.

monotono la porta/in questa strana placida terra», viene condotta al sacrificio come «*that heifer lowing at the skies,/And all her silken flanks with garlands dressed*»: «la mite giovenca, che muggia ai cieli,/ adorna di ghirlande i bei fianchi di seta». Risalgono agli anni 1946-1948 le prime traduzioni da Wordsworth, che furono pubblicate sul n. 9 del dicembre 1948 di «Poesia», diretta da Enrico Falqui, precedute da una corrispondenza nella quale è evidente l'attenzione per i poeti laghisti,¹² per il poeta del *Prelude*, in particolare. Confessa infatti il 24 aprile 1947: «Ho tentato di pescare un poeta che stesse con Wordsworth, ma se sapessi come dopo un secolo il gruppo dei Lake Poets si rivela assurdo: come unire la magnificenza di Coleridge all'esultanza naturale di W?». Aggiungeva inoltre, a proposito delle cinque liriche sulle quali stava lavorando, che «lì è tutto un Wordsworth in una sola direzione, e davvero mi sembra che così vada benissimo». Così, rinunciando a Coleridge, che sarà affidato a Mario Luzi,¹³ accantonati anche «qualche Southey [...] e il de Quincey, del quale una nuova collezione (The Children Library – John Lehmann ed.) annuncia appunto la ristampa di *Recollections for the Lake Poets* con un'introduzione di Edw. Sackville West» (5 maggio 1947), Bertolucci poté nell'estate dedicarsi alle sue versioni: «Ma l'agosto sull'Appennino vorrà dire ancora Wordsworth» (2 giugno 1947).

La valle di Airey-Force, Per nocchie, Dal Preludio (I e II), Da L'escursione sono i testi che, dopo «Poesia»,¹⁴ entreranno in *Imitazioni*, testimonianza di un'affinità tra i due poeti profondamente legati alla natura e al quotidiano, solitari e sognatori, amanti del *plein air* e della luce vera sulle cose. La poesia di Wordsworth è poesia contemplativa, che ferma l'istante e il fluire dell'esistenza in un tempo assoluto; ed è poesia intrisa di umanità al pari della poesia di Bertolucci.

«Ecco, - scrive qualche anno più tardi, sulla «Gazzetta di Parma» del 14 maggio 1950, - la mietitrice solitaria ferma nell'eterno tempo delle messi; ecco i ragazzi sul dolce filo dell'acque, mentre scende la sera e maggiori dagli alti monti cadono le ombre e fumano i camini dei cottages coperti d'edera; o Londra con le sue torri e cupole in un paesaggio estivo infinito...». Ora tra le carte dell'Archivio di Parma vi è proprio la traduzione di *The solitary reaper*, rimasta inedita. Porta il titolo *La mietitrice solitaria* e rivela alcune caratteristiche che conducono al mondo agreste e georgico di Bertolucci, al lavoro dei campi e alla mietitura, al paesaggio solitario di montagna allietato da un canto che pare venire di lontano: «*Behold her, single in the field, /Yon solitary Highland Lass! /Reaping and singing by herself*», che Bertolucci traduce, isolando ancor più la fanciulla per asindetto, eliminando i gerundi e facendo prevalere le sonorità chiare di “a” e “e”: «Guardatela, nel campo sola laggiù, / Romita

¹²Eleonora Cardinale, «Come unire la magnificenza di Coleridge all'esultanza naturale di Wordsworth?», in «Quaderni della Biblioteca Nazionale di Roma», Roma, 2018, pp. 71-77.

¹³ Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan, Il ricordo, L'usignolo, Gelo a mezzanotte*, trad. it. di Mario Luzi, in «Poesia», 4 (1947), n. 9, pp. 154-162.

¹⁴ *La valle di Airey-Force* fu pubblicata nuovamente in Luciano Anceschi-Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi Editore, 1953¹. Per la storia delle edizioni si rimanda all'Apparato critico del Meridiano Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 1401-1418.

ragazza di montagna/ Miete e canta, tutta sola». Altro ancora si potrebbe osservare: la delicatezza dei versi che traducono il canto di pena, («*Perhaps the plaintive numbers flow/ For old, unhappy, far-off things, / And battles long ago*»), canto che acquista un colore crepuscolare, quasi corazziniano («Forse le querule note venivano/Da antiche, remote tristezze/e battaglie che furono»), mentre più innanzi, vv. 23-24, nel verso «Un dolore, una naturale pena, / Che è stato e potrà essere ancora?» («*Some natural sorrow, loss, or pain, /That has been, and may be again?*») l'aggettivo è trasposto, così da isolare in apertura la nuda voce di sofferenza («Un dolore»), mentre è tralasciata la parola «perdita» («*loss*»). Infine, nella costellazione Bertolucci, ecco apparire «intenta all'opra», reminiscenza leopardiana al pari del lemma «colle». Ed ecco il testo di Wordsworth e la versione di Bertolucci:

*Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sing a melancholy strain;
O listen! For the Vale profound
Is overflowing with the sound.*

*No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travelers in some shady haunt
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.*

*Will no one tell me what she sings? –
Perhaps the plaintive numbers flow
For old unhappy, far-off things,
And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?*

*Whatev'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending:
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;-
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.*

Guardatela, nel campo sola laggiù;
Romita ragazza di montagna
Miete e canta, tutta sola:

Oh fermatevi, andate piano.
Sola taglia e lega il grano.
E canta un suo triste stornello,
Ascolta il suono intera inonda
La profonda valle.

Non ebbe l'usignuolo più soavi
Note per stanche compagnie di viandanti
In ombrosi recessi
Fra le sabbie d'Arabia,
Né più struggente la voce del cucù
Non risonò a primavera
A rompere il silenzio dei mari
Nelle Ebridi esterne,

Chi mai dirà qual fu il suo canto?
Forse le querule note venivano
Da antiche remote tristezze
E battaglie che furono.
O era un più umile lamento
Familiare argomento d'oggi?
Un dolore, una naturale pena,
Che è stato e potrà essere ancora.

Quale che fosse, cantava la fanciulla
Come se non dovesse mai finire,
Io la vidi cantare intenta all'opra
Curva sul suo falchetto,
Immobile, ascoltai, e come
Salivo il colle
Portavo in cuore il canto tanto dopo
Fin che non l'udivo più.

Anche la lirica *The green linnet*, tradotta col titolo *Il verde fanello*, manifesta la predilezione di Bertolucci per un paesaggio che assomigliava al suo, con cespugli di nocciole, piante da frutto, allietato dal canto melodioso dell'uccello, che ricorda il passero, presente nella fauna del poeta:

*Beneath these fruit-tree boughs that shed
Their snow-white blossoms on my head,
With brightest sunshine round me spread
Of spring's unclouded weather,
In this sequestered nook how sweet
To sit upon my orchard-seat!
And birds and flowers once more to greet,
My last year' friends together.*

*One have I marked, the happiest guest
In all this covert of the blest:
Hail to Thee, far above the rest
In joy of voice and pinion!
Thou, Linnet! In thy green array,
Presiding Spirit here to-day,
Dost lead the revel of the May;
And this is thy dominion.*

*While birds, and butterflies, and flowers,
 Make all one band of paramours,
 Thou, ranging up and down the bowers,
 Art sole in thy employment:
 A Life, a Presence like the Air,
 Scattering thy gladness without care,
 Too blest with any one to pair;
 Thyself thy own enjoyment.*

*Amid yon tuft of hazel trees,
 That twinkle to the gusty breeze,
 Behold him perched in ecstasies,
 Yet seeming still to hover;
 There! Where the flutter of his wings
 Upon his back and body flings
 Shadows and sunny glimmerings,
 That cover him all over.*

*My dazzled sight he oft deceives,
 A brother of the dancing leaves;
 Then flits, and from the cottage-eaves
 Pours forth his song in gushes;
 As if by that exulting strain
 He mocked and treated with disdain
 The voiceless Form he chose to feign,
 While fluttering in the bushes.*

Fra questi rami di piante da frutto
 Che sul mio capo nevicano fiori
 La luce limpidissima del tempo
 Primaveraile aperta intorno a me
 In questo angolo romito
 In un sedile rustico, com'è dolce posare.
 E fiori e uccelli salutare ancora
 Amici insieme dell'anno trascorso.

L'ospite più felice del beato
 Recesso lo portavo nel mio cuore.
 Oh, salve ben al disopra della quiete
 Nella tua gioia di canto e di volo,
 Fanello ornato del tuo verde abito.
 Spirito che presiedi oggi da noi
 Tu conduci le carole di maggio
 E qui si stende il tuo dominio.

E mentre uccelli e farfalle e fiori
 Si fanno insieme drudi
 Tu, solo al tuo compito intento
 Trascorri, su e giù questi asili
 Vita, Presenza come l'Aria.
 Spendi il tuo gaudio senza cura
 Troppo felice per accompagnarti

In te stesso tu trovi la tua gioia.

Laggiù fra i cespi di noccioli
 Che scintillano al vento improvviso
 Guardalo appollaiato, in estasi
 Ancora a vedere quieto in ozio;
 Laggiù dove il tremito delle penne
 Sul suo dorso e il suo corpo getta
 Ombre e chiazze assolate
 Che lo ricopron tutto intero.

Il mio sguardo abbagliato spesso egli inganna
 Fratello delle foglie danzanti
 Poi si spicca e dalla grondaia
 Lancia lo zampillo del suo canto
 Come se volesse con questo canto esultante
 Motteggiare e coprire di sprezzo
 La muta forma ch'egli prima prese
 Mentre aleggiava entro i cespugli.

La versione rivela un'adesione al testo inglese che rivela naturalezza di scrittura e di respiro; solo la seconda strofe appare molto tormentata da cassature per evidente difficoltà, dopo il felice «lo portavo nel mio cuore» per «*One have I marked*», nell'interpretare il passaggio esclamativo («*Thou, Linnet!*»). Accanto a lemmi letterari («angolo romito», v. 5; «beato /recesso», vv. 9-10; «drudi» v. 18), si colgono immagini che già appartengono al Bertolucci agreste, mentre in altre, in particolare nella strofa terza, si coniugano Wordsworth e Leopardi del *Passero solitario* («Tu, solo al tuo compito intento/ Trascorri su e giù per questi asili», vv. 19-20), con un'eco dal Tasso del canto VII della *Gerusalemme Liberata*. Ma certamente il *fanello* ha lasciato traccia di sé nella III parte della *Capanna indiana*, aperta dall'interrogazione «Dov'è volato l'uccello che nell'ora/ più calda ti è passato sopra [...]?» e culminante nel volo verso oriente, verso «la fine della luce», seguito nel «guizzo tenero/ più su più su in un cornicione friabile/ di villa assorta» (vv. 240-264). L'elogio della solitudine e del vivere nella natura è tema che Bertolucci sente particolarmente, se tra le *Lyrical Ballads* traduce *A Slumber Did My Spirit Seal* (*Un sonno imprime il mio spirito*), in cui il sonno della morte della fanciulla Lucy è accomunato al moto delle cose inanimate terrene. La prova, priva dei segni d'interpunzione del v. 2 e del v. 8, appare non rifinita, ma mostra un autonomo intervento nelle ripetizioni, anche in anafora, e nel bellissimo, per l'immagine, «Presa nel giro della terra» e per l'uso del dantesco «muove»:

*A slumber did my spirit seal;
 I had no human fears:
 She seemed a thing that could not feel
 The touch of earthly years.*

*No motion has she now, no force;
 She neither hears nor sees;*

*Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.*

Un sonno impresse il mio spirito, io
Non avevo più timori umani
Ella sembrava non sentire l'offesa
Degli anni umani.

Ora non ha più moto né forza
Ora non ode, ora non vede più
Preso nel giro della terra, muove
Come le rocce e gli alberi e le pietre.

Che l'amore, anche nelle forme stilistiche dell'idillio, sia motivo intimo e poetico di Bertolucci, condiviso nella vita e nelle liriche dei *Fuochi in novembre* e di *Lettera da casa*, è evidente pure nella versione della lirica *She was a phantom of delight*, che fu composta nel 1803 per la moglie e, come il poeta Wordsworth avvertì, «was written from my hearth». Nelle stanze del poeta italiano, intitolate *Ella era un fantasma di gaudio*, sono presenti, ispirati da Wordsworth, i valori della figura femminile, la bellezza incantevole, i capelli scuri, la leggerezza e libertà degli atti, la quotidianità cui partecipa con la pazienza e la saggezza, con il conforto e la cura serena, fino ad essere immagine di dolcezza, di quiete e di luce. Sono le virtù della donna a lui vicina, Ninetta, l'amata descritta realisticamente e «angelicata» ora al modo stilnovistico ora al modo classico del mito. Per queste ragioni la traduzione è veramente 'sua':

*She was a Phantom of delight
When first she gleamed upon my sight;
A lovely Apparition, sent
To be a moment's ornament;
Her eyes as stars of Twilight fair,
Like Twilight's, too, her dusky hair;
But all things else about her drawn
From May-time and the cheerful Dawn;
A dancing Shape, an Image gay,
To haunt, to startle, and waylay.*

*I saw her upon nearer view,
A Spirit, yet a Woman too!
Her household motions light and free,
And steps of virgin-liberty;
A countenance in which did meet
Sweet records, promises as sweet;
A Creature not too bright or good
For human nature's daily food,
For transient sorrows, simple wiles,
Praise, blame, love, kisses, tears, and smiles.*

*And now I see with eye serene
The very pulse of the machine;*

*A Being breathing thoughtful breath,
A Traveller between life and death;
The reason firm, the temperate will,
Endurance, foresight, strength, and skill;
A perfect Woman, nobly planned,
To warn, to comfort, and command;
And yet a Spirit still, and bright
with something of angelic light.*

Ella era un fantasma di gaudio
Quando, la prima volta, splendette alla mia vista,
Un'incantevole Apparenza, inviataci
Per essere l'ornamento di un attimo:
Gli occhi simili a stelle del crepuscolo
Simili al crepuscolo i suoi capelli scuri;
Ogni altra cosa in lei veniva
Da maggio, e dalla lieta aurora,
Forma danzante, immagine gaudiosa
A incantare, a insidiare, a stregare.

L'ho veduta più vicina
Spirito eppure Donna a un tempo,
I domestici modi lievi e liberi
I passi d'una scioltezza virginea;
Un aspetto nel quale si mischiavano
Dolci memorie e promesse, pur dolci;
Una creatura non troppo celeste né troppo
Squisita pel nostro nutrimento quotidiano
Per fugaci dolori e piccole astuzie
Lodi e biasimo, amore, baci e lagrime.

Ed ora, con occhio serenato
Vedo il polso di quel congegno stesso
Un Essere dal respiro pensoso
Pellegrino tra vita e morte,
Di ferma mente e temprato cuore
Tenace, forte e paziente e saggio,
Donna perfetta, nobilmente nata
Al consiglio, al conforto e al comando
Eppure spirito quieto e splendente
D'un qualche lume angelicato.

Ma, per entrare nel vivo del tema del rapporto tra imitazione e invenzione, soffermiamoci sulle traduzioni da Wordsworth pubblicate in *Imitazioni*. Mentre da un lato l'atmosfera del poeta inglese si sposta, per la scelta di un aggettivo, per un moto che accentua un sentimento o un passaggio d'ora, in area bertolucciana, dall'altro agisce in profondità per riemergere nell'opera che il poeta sta componendo e pubblicherà negli anni 1949-1951, *La capanna indiana*.¹⁵ Basti un esempio da *Nutting*. Inizia Wordsworth: «*It seems a day/ (I speak of one from many singled out)/*

¹⁵ Ricordiamo che, prima dell'edizione definitiva del 1951, le parti I e II della *Capanna indiana* furono pubblicate rispettivamente in «Botteghe Oscure», IV, 1959, pp. 73-76 e in «Paragone», I, 6, giugno 1950, pp. 40-44.

One of those heavenly days that cannot die; ». E Bertolucci: «Era uno di quei celesti giorni/ che sembra mai non debbano morire». L'inversione e lo spostamento in posizione meno forte di «*It seems*» mette in rilievo il momento temporale e sentimentale, mentre «*heavenly*», tradotto con «celeste», entra già nell'area propria del cromatismo del poeta italiano. Che lui senta come vicine le immagini di cielo, d'ora o di paesaggio, contemplate dal *traveller*, dal viaggiatore solitario, appare evidente da un'altra versione pure inedita, che porta il titolo *A nightpiece*.¹⁶ Come si vedrà dal confronto, qui Bertolucci s'immerge nel cielo notturno descritto da Wordsworth oscurato da nubi e infine illuminato dalla luna, accompagnata nel suo corso da un corteo di stelle in una lontananza «infinita». Si leggano i vv. 1-7:

*The sky is overcast
With a continuous cloud of texture close,
Heavy and wan, all whitened by the Moon,
Which through that veil is indistinctly seen.
A dull, contracted circle, yielding light
So feebly spread, that not a shadow falls,
Chequering the ground – from rock, plant, tree, or tower.*

Coperto è il cielo
Da una nube continua spessa e greve,
Tutta sbiancata dalla luna, appena
Visibile attraverso questo velo;
Opaco cerchio che getta una luce
Così debole che neppure un'ombra
Da roccia, pianta, arbusto, torre, cade
A segnare la terra. Finalmente

L'atmosfera della notte è perfettamente ricreata, ma si avverte una ricerca di indefinitezza nella posizione degli aggettivi, nel tralasciare ora un articolo ora una congiunzione e nel ricercare una musica propria, evidente nell'allitterazione in “v” del v. 4 e nella collocazione nel v. 7 del verbo in posizione finale, di gusto letterario. La stessa tendenza a rendere impressionistica ed evocativa l'immagine, attraverso la concisione, si osserva nei versi seguenti, che aprono un cielo finalmente luminoso (si noti la ripetizione di «ecco») punteggiato di luci, leit-motiv, con Lagazzi, dei cieli e degli effetti onirici e scenici presenti nell'opera di Bertolucci:

*At length a pleasant instantaneous gleam
Startles the pensive traveler while he treads
His lonsome path, with unobserving eye
Bent earthwards; he looks up – the clouds are split
Asunder- and above his head he sees
The clesr Moon, and the glory of the heavens.
There, in a black-blue vault she sails along*

¹⁶ Per queste e per le altre traduzioni inedite si rimanda all'Archivio di Stato di Parma, *Inventario dell'Archivio Attilio Bertolucci*, a cura di Valentina Bocchi, con il coordinamento scientifico di Paolo Lagazzi, Archivio di stato, Parma, 1998, V, fasc. 1. pp. 53-54. Ringrazio sentitamente la dr. Bocchi per l'invio delle prove di traduzione.

*Followed by multitudes of stars, that small
And sharp and bright, along the dark abyss
Drive as she drives how fast they wheel away.
Yet vanish not -the wind is in the tree
But they are silent – still they roll along
Immeasurably distant*

Un grato, istantaneo barlume
Colpisce il pensieroso viaggiatore
Nel suo cammino solitario; alza
Egli la testa, ed ecco che le nubi
Si sono aperte, ecco che la luna
Nella gloria dei cieli chiara splende.
Naviga essa nella volta scura
Seguita da miriadi di stelle
Che, piccole e lucenti, sopra il nero
Abisso si dirigon dietro al suo
Corso, rapidamente, senza mai
Sparire (il vento entra nelle piante
Ma esse stanno mute), continuando
Il loro viaggio a infinita distanza.

La versione si interrompe nel silenzio del vento tra le piante (motivo assai presente nella sua poesia paesaggistica) e nella visione cosmica di una lontananza infinita, che pare coniugare Wordsworth ancora una volta con Leopardi, molto frequentato da Bertolucci, che anticipa qui la contemplazione delle stelle e l'interrogarsi sul loro «mistero» da parte del bambino «A» nel cap. XII *La rêverie*. La stessa aura meteorologica e poetica si ritrova, preparata dalle traduzioni, nella *Capanna indiana*, nell'atmosfera sognante e solitaria del luogo agreste, da cui si apre «tutta/ la pianura, sin dove la città/ appare, chiuso sogno a noi segreto,/ di grige e rosse dimore silenziose/ frammezzo i tronchi nudi delle piante»; nella dolce quiete appena rotta da un grido o un suono; nel silenzio turbato da un fremito; nello svariare di luce e d'ombra nel continuum dell'esistenza. Ma ecco innestarsi nell'arazzo del poemetto altre immagini, che ridonano il colore autunnale della nebbia dell'*Escursione* («Verso casa muovevano i pastori/ nella nebbia» ispira l'incipit della *Capanna*: «Dietro casa s'alza nella nebbia/ di novembre il suo culmine indeciso»), mentre altri luoghi confermano il lievito segreto della poesia del poeta laghista lungo tutto l'itinerario poetico di Bertolucci, sino alla *Camera da letto*, a quelle aperture di paesaggio e a quei tempi meteorologici mobili e dolci, che fanno pensare a Virgilio e appunto al «Virgilio del Nord». Si pensi al cap. I, *Fantasticando sulla migrazione dei Maremmani*, ai pastori di cavalli che il poeta accompagna, fantasticando, tra epos familiare e favola, con atmosfera e innesti che rimandano al poeta latino, ma anche a Wordsworth e ad Hardy. O ancora ci si soffermi sul cap. XIII, *La rêverie*, in cui la fantasticheria «nella terra di nessuno fra la veglia e il sonno» riprende dal *Preludio*, vv. 5-6, il motivo «m'aprì una gloria mai prima veduta/dai sensi svegli o dall'anima in sogno», mentre già l'*Escursione*, vv. 7-13, («L'apparizione schiusasi all'istante/ era di una città potente, selva/di edifici svanenti in lontananze/ infinite e splendori

senza fondo. / Parevano fabbriche d'oro e di diamanti/ con duomi d'alabastro e campanili/d'argento: terrazze su terrazze/ splendevano eccelse»), aveva suggerito la visione dei vv. 100-116: «Quando era cominciato il segreto/ricorso/ al quieto vortice, all'infinita corrente/che [...], imboccava, /meraviglia sempre nuova,/rive così profonde, prima appena/punteggiate qua e là da case sparse/come lucciole -stanze illuminantisi /irregolarmente nel crepuscolo senza fine – / poi splendide di città divise, / e unite, da ponti popolosi e silenti, /verdi di lampioni e di tabernacoli, inaccessibili?». ¹⁷ Che *The prelude*, dal cui libro II, Bertolucci tradusse i versi che si leggono in *Imitazioni*, sia stato un testo capitale per Bertolucci, lo si desume dal dattiloscritto della *Camera* in cui si legge proprio *Preludio*, ¹⁸ ma soprattutto dal piano dell'opera, che a partire dal cap. VIII, *La candela e il bambino*, fino al XXIII, *O salmista*, narra episodi infantili accaduti al protagonista «A». Sono «spots of time», memorabili eventi epifanici che si affacciano alla memoria involontaria, spesso avvenuti a contatto con la natura, come nei primi libri del *Preludio*. ¹⁹ D'altra parte è proprio Bertolucci a chiarire, parlando del suo romanzo in versi in occasione di un incontro tenuto alla Biblioteca Comunale di Fidenza il 12 maggio 1986 e organizzato da Enrico Chierici:

Tornando all'ipotesi che vuole il mio libro sia un *Bildungroman* o romanzo d'iniziazione del protagonista alla vita, e in essa alla sua chiamata poetica, posso riconoscere che l'accensione del libro avvenne quando traducevo brani del *Prelude* di Wordsworth, poema, più che romanzo, sulla vocazione alla poesia. Ma mentre il grande inglese, anche se raccontava, mettiamo del ragazzo-poeta (lui) intento a raccogliere nocchie, si teneva sempre sulle strade alte del primo romanticismo, la mia decisione mi volgeva più verso il basso, ai margini della prosa, in direzione del quotidiano. ²⁰

Tradurre Wordsworth fu certamente esercizio di conoscenza e di assimilazione di un poeta inattuale, secondo il gusto del tempo, ma fu avvicinamento necessario, non solo in funzione imitativa, ad «un discorso familiare e continuo, bellissimo»:

I frammenti che ho tradotto sono quanto mai lontani dai gusti poetici che si sono succeduti questi ultimi anni in un'oscillazione vertiginosa e con ricorsi, da Maurice Scève a Catullo a Dryden a Gongora e via, infiniti. (Ma il nome dell'uomo che apre il romanticismo inglese si può dire che non si legga mai nelle pur fitte genealogie).

Sono visioni di natura, alle volte eccelse ma sempre dirette, e raccolte da un occhio limpido, umilmente terreno. E poi memorie della vita fanciullesca, pudiche rivelazioni di un'anima che si apre al contatto delle cose, in un discorso familiare e continuo, bellissimo. ²¹

¹⁷ Altri luoghi della *Camera da letto*, sui quali appare evidente l'influenza del poeta laghista, si potrebbero sottolineare, ma si rimanda alle *Note ai testi, Opere*, cit.

¹⁸ Cfr. *Note ai testi, Opere*, cit., p. 1560.

¹⁹ La definizione di «spots of time» si deve a Keith Hanley, *Wordsworth: A Poet's History*, Basingstoke, Palgrave, 2001. Si veda per le traduzioni anche: Rosario Vitale, *Attilio Bertolucci traduttore di Wordsworth. Stimoli creativi e riflessi poetici*, in *Le forme del comico*. Atti del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Iaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.

²⁰ Attilio Bertolucci, *Lavori in corso: i segreti della narrazione*, in «Gli immediati dintorni», I, 2, 1989, p. 12.

²¹ Si legge in William Wordsworth, *La valle di Airey-Force, Per nocchie, Dal Preludio, Da "L'escursione"*, con traduzione dall'inglese e nota di Attilio Bertolucci, in «Poesia», 4, n. 9, 1948, p. 150.

Già nel 1942 Bertolucci scriveva a Sereni delle «nebbiose e romantiche sublimità» di Wordsworth,²² pur annunciando le sue traduzioni («E lentamente vado volgendo in versi italiani alcuni inglesi: e questo è un lavoro utile») in una missiva del 16 gennaio 1946, ribadita il 9 luglio («[...] sono impegnatissimo con delle traduzioni di poeti per Falqui»). L'accento all'utilità del tradurre ci conduce a riflettere anche sulla scelta di Bertolucci di tradurre il pentametro giambico o *blank verse*, usato dal poeta inglese, con l'endecasillabo. È un endecasillabo che sembra esprimere al meglio la coincidenza, con Fabio Magro,²³ di respiro sintattico e respiro metrico, al fine di mantenere la durata narrativa, le vibrazioni e la melodia del modello. Considerando il periodo dedicato dal poeta alle traduzioni, siamo non lontani dalla prima edizione della *Capanna indiana* (1951) e dalle prime sequenze della *Camera da letto*, «quella cosa lunghissima che è tutto per me ora».²⁴ L'endecasillabo è, in questa fase, sia per le traduzioni sia per le opere creative il verso canonico, guida in funzione ritmica, pur venendo meno nella ricerca del metro, l'isosillabismo, per la presenza di misure versali più brevi («Che non finisce mai», *La capanna indiana*, v. 91) o più lunghe («il sentiero finisce, dove il sentiero muore?», *ibidem*, v. 27) nella direzione di una metrica libera e informale, cui Bertolucci approderà nel tempo. Ancora con Magro, non tanto importano «la precisione della misura e del ritmo». Piuttosto, nella dimensione narrativa ispiratagli dal poeta inglese, l'endecasillabo mostra un bisogno di continuità e insieme di variazione, che esprima il fluire delle cose nel tempo, l'alternarsi di momenti sentimentali in crescendo con altri che si dispongono orizzontalmente nel ritmo del quotidiano e del familiare. Giustamente Lagazzi ha suggerito che nella «vibratilità materica e metrica del maestro inglese Bertolucci riconosce e approfondisce il senso stesso della propria ricerca: l'esigenza di una parola capace di dire il flusso, la durata dell'esserci, e insieme il suo ininterrotto variare nelle sue forme, nella sua luce, nei suoi impasti, nei suoi ritmi nervosi».²⁵

Con Wordsworth entrano altri poeti di lingua anglosassone nella tastiera di Attilio Bertolucci, che trova in essi semplicità, limpidezza, amore per l'Inghilterra rurale, musica ferma comunicante i battiti del tempo, gli istanti, «per sempre» (Thomas),

²²Nella lettera del 21 marzo 1942 Bertolucci comunica a Sereni d'aver dato a un suo frammento il «lunghissimo titolo "Versi scritti in un rapido all'altezza all'altezza di Parma"», aggiungendo: «Io ne sono soddisfatto, e non mi si dica che è un titolo troppo preciso, se Wordsworth poneva le sue più nebbiose e romantiche sublimità sotto titoli come "Linee scritte a trecento metri dall'Abbazia...». Il riferimento è alla poesia *Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey* (*Lyrical Ballads*). Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938- 1983*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, pp. 72-73.

²³Fabio Magro, *Una lettura della Capanna indiana di Attilio Bertolucci*, in AA.VV., *Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe*, a cura di Giada Coccia, Marianonietta Confuorto, Fabiana Di Mattia, Irene Martano, Francesca Santucci. Premessa di Natascia Tonelli, Roma, Ensemble, 2018, pp. 59-86.

²⁴Cfr. Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938- 1983*, cit., p. 203. La lettera a Sereni fu inviata nel settembre 1954.

²⁵Paolo Lagazzi, *Introduzione a Attilio Bertolucci, Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929 -1990*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 19.

parola concreta, continuità di ritmo, su cui variare all'infinito una meditazione severa e dolente, sublime, sulla vita (Hardy). Sono questi i caratteri che il poeta fa propri, innestandoli anche su echi da autori americani: Robert Frost (*La vacca al tempo delle mele; L'ospite di novembre*), Carl Sandburg (*Il rapido; Salmo per coloro che escono prima che sia giorno*), la vertiginosa Marianne Moore (*Silenzio; Critici e conoscitori*), John Crowe Ransom (*Visione a Sweetwater; Ragazze azzurre; Qui giace una signora*), che pure traduce.

Qui e in altre versioni poetiche è evidente la direzione in cui si muove Bertolucci. Sono liriche che parlano delle stagioni e del loro mutare (*Autunno o Ultime foglie* di Landor), di temi e creature campestri (*La semina, Il disgelo, Le ortiche* di Edward Thomas; *L'allodola* di Cecil Day Lewis), di *Un improvviso turbine* che sconvolge la natura (David Gascoyne). È una poesia che ama la parola concreta e il ritmo fermo, la musica di antica ballata popolare di Hardy o il mondo umanissimo delle campagne di Frost, dei lunghi inverni e autunni del New Hampshire. Anche quando traduce Shakespeare (*As you like it*, atto II, sc. I), lascia intravedere in controluce, dietro la foresta di Arden, nel gocciolare dei faggi e nelle macchie, il suo Appennino tosco-emiliano; quando traduce Milton (1970), Bertolucci, lui poeta dell'amore coniugale e della casa come rifugio di pace, ritaglia proprio i versi dal libro XII del *Paradiso perduto*, nei quali si apre dinanzi ad Adamo ed Eva uniti un «sito di pace»: «così la mano/ nella mano con incerti passi e lenti/ attraverso l'Eden presero la solitaria via». Ma quando si leggono i versi della *Capanna*, intrisi di sogno e realtà, in cui nel racconto di un'escursione, si esprime la poetica dell'«istante» («D'ogni istante la mente s'innamora») e della «soglia», immagine metaforica da cui si contempla, pacificati e dimentichi, il presente; mentre si avverte il battito del tempo, lo si perde e lo si ritrova ad intervalli, «senza spavento», un altro nome si affaccia, un'altra voce: quella di Eliot.

Bertolucci incontra Eliot sul n. 12 di «Solaria» del dicembre 1929, leggendo la poesia *A song for Simeon* tradotta da Eugenio Montale col titolo *Canto di Simeone*.

L'impressione è immensa, al punto che, anni più tardi, sia scrivendo di Montale sia di Eliot stesso sia inviando una cartolina a Sereni,²⁶ sempre richiama alla memoria quel «sole d'inverno» che «rade i colli nevicati», un sole che racchiude sia l'ora fisica sia il pensiero del tempo che fluisce («rade» è voce di movimento e di passaggio), con il poeta inglese, «ostinato» e inesorabile. La voce di Eliot è «grave e dolce»; è la voce della disperazione e della speranza, della meditazione sul tempo e sull'eterna rinascita. Bertolucci arriverà a tradurre più tardi, nel 1957, *The Journey of the Magi*, ma già da tempo la memoria poetica agisce in profondità nella *Capanna*, segnata profondamente dal variare e rinnovarsi delle stagioni e dal loro scorrere: autunno

²⁶ La cartolina porta la data Corniglio, Parma, 22 febbraio 1971. Si legge in Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, cit., p. 228. *Canto di Simeone*, dopo essere apparso in «Solaria», a. IV, n. 12, dicembre 1929, pp. 11-12, fu pubblicato in «Circoli», a. III, n.6, novembre-dicembre 1933, pp. 50-57, letto da Bertolucci; ora in Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 740.

(«nella nebbia/ di novembre», vv. 1-2); inverno («Verrà l'inverno», v. 110); primavera («Le stagioni vengono e vanno, maggio/ è tornato», vv. 135-36), estate («l'ora/ di prima estate», 169-70); ancora l'autunno («l'autunno/ sta per venire», vv. 215-16), nuovamente l'inverno («sappiamo che c'è tempo, ma che pure /l'anno dovrà morire», vv. 222-23). Ma ancor più si avverte in questo sublime explicit:

Un luogo è quale stilla nella mente
Del fanciullo ai giorni che la rondine
Va e torna...
Qui siamo giunti dove volevamo.

La capanna indiana, vv. 265-268

Home is where one starts from

[...]

In my end is my beginning.

East Coker, V, vv. 1 e 19

L'incontro è dunque avvenuto sul pensiero del fluire e del rinascere che il poeta italiano sente al pari del poeta inglese. Ma tutto l'andamento musicale ed evocativo, i «*timeless moments*» dei *Four quartets* (IV, 5), i movimenti e i trapassi, le riprese e le variazioni, gli echi che riaffiorano a distanza, i frammenti musicali lievitano profondamente all'interno della poesia che Bertolucci compone negli anni seguenti. Così, dopo la versione del *Viaggio dei Re Magi*, pubblicata nel '57 in occasione del Natale sul «Gatto selvatico»;²⁷ dopo la poesia, apparsa nel 1966 su «Nuovi Argomenti», *Eliot a dodici anni (da una fotografia)*, nella quale nel destino di poeta di Eliot identifica il proprio destino, «Vivere e scrivere» fino al «gennaio inclemente» all'«inverno delle ossa»; dopo *I vecchi più da vicino*, in cui la sua variazione amara sull'egoismo e la pietà non è lontana dall'Eliot del «*Do not let me hear/ Of the wisdom of old men, but rather of their folly*» di *East Coker*; si giunge a diversi luoghi della *Camera da letto*. Qui, se già nel Cap. I, *Fantasticando sulla migrazione dei Maremmani* il tema del viaggio echeggia, oltre a memorie classiche, l'Eliot dei vv. 21-25 dei *Re Magi* («Poi all'alba giungemmo a una valle mite, / Umida, ai margini delle nevi, odorosa di piante») e dei vv. 30-31, che dicono l'approdo («E arrivammo di sera, trovando il luogo / al momento giusto»), sono le riflessioni sull'esistenza umana a influenzare il poeta Bertolucci. Sono sempre i *Quattro quartetti* a suggerire nel cap. XXXV, *Viole peste*, vv. 51-55, l'epifania dell'iniziazione amorosa, già nel cap. XXX, *Il capanno*, ora inserita nel tema dello svanire e rinnovarsi del tempo e delle cose, tema che ha inciso profondamente sull'evocazione espressa nella sequenza del cap. XXVII, *Le sorelle*, vv. 30-47. Questi versi, di straordinaria intensità esistenziale ed erotica, in filigrana rivelano la meditazione di *East Coker*, di cui tornano alcune immagini: «il logoro arazzo» («*tattered arras*») dei giorni, il corso delle costellazioni («*the time of the seasons and the constellations*»), l'abat-jour («*there is a time for the evening under lamplight*») e ancor più (qui la citazione è

²⁷ In «Il Gatto selvatico», III, 12, dicembre 1957; poi in *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 313-315.

precisa e dichiarata) ai vv. 48-sgg., dove appare una stratificazione di innesti da Eliot, che a sua volta cita l'*Ecclesiaste* (III, 1-7):

C'è un'ora per il sole e un'ora per l'acqua,
un'ora per l'immobilità e un'ora per il moto:
esse si seguono l'una all'altra,
orizzontali prima poi verticali in una sequenza
di gesti quale lo spalmare lentissimo
olio di noce sopra le membra nude,
modificare, sulle spalle formate con slancio,
l'attaccatura del costume ai fini di un'estensione
piccola dell'abbronzatura, finalmente
il distendersi sulla sabbia che brucia
ricevendone intrepidamente pena e piacere insieme.

Ma l'aura sacrale, che contorna ed esalta un contesto terreno, è perfetta per la rappresentazione dei riti marini della donna, trasferita dallo sguardo sensuale del poeta sul piano della bellezza del corpo femminile, del sentimento amoroso e del mito, di quella poesia che soltanto gli appartiene.