



Le modalità discorsive dell'io nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci

Yannick Gouchan

► To cite this version:

Yannick Gouchan. Le modalità discorsive dell'io nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci. L'ospite ingrato, 2022, Testimoni di se stessi, 11, pp.25-40. hal-03703334

HAL Id: hal-03703334

<https://amu.hal.science/hal-03703334>

Submitted on 2 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci

Yannick Gouchan

CAER, Aix Marseille Université, Aix en Provence, France

L'espressione «figurazione di sé»¹ assume un significato particolare quando si tratta dell'enunciazione poetica, ossia la presenza nel discorso dell'atto di creazione dell'io che contiene al contempo la rappresentazione, la costruzione, la ri-creazione. Diversamente da una mimesi autobiografica il poema di Bertolucci *La camera da letto* non rappresenta l'autore Attilio Bertolucci bensì costruisce un io bertolucciano complesso mediante varie possibilità discorsive: l'autobiografia personale e familiare in terza persona, insieme al racconto della storia di una classe sociale e alla narrazione della vita di un personaggio di cui si costruisce l'identità dall'epoca degli antenati fino all'età adulta, nonché la voce della coscienza del personaggio in prima persona e la voce del narratore poetico. L'identità dell'io bertolucciano nel poema porta con sé non solo elementi di un'umana condizione ma anche la forma di una condizione sociale e territoriale, quella della borghesia terriera emiliana del primo Novecento.

La camera da letto presenta quarantasei capitoli divisi in due libri, per un totale di oltre novemilacinquecento versi di varia misura. Il primo libro, scritto nell'arco di quasi tre decenni a partire dal 1955, fu pubblicato da Garzanti nel 1984 e suddiviso in tre grandi parti che seguono la storia di una famiglia giunta dalla Maremma toscana nell'Appennino, dal remoto Seicento fino alla Seconda Guerra Mondiale. Il contenuto del primo libro del poema si svolge nel periodo esteso tra

¹ L. Jenny, *Fictions du moi et figurations du moi*, in D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 99-111.

la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta, nella città di Parma e nell'Appennino parmense. Il secondo libro, composto più rapidamente, tra gli anni Settanta e Ottanta, uscì nel 1988.² Esso prosegue la storia fino al 1951, anno del trasloco a Roma del personaggio e anche anno del trasloco dello stesso autore. Bertolucci voleva riprendere il corso della cronaca della propria famiglia dopo aver ritrovato un manoscritto nella casa di montagna, a Casarola.³ Scrivere questo libro di famiglia diventa perfino un «bisogno vitale».⁴ In effetti, il titolo della prima parte del primo libro del poema, ossia i primi undici capitoli, verrà intitolato *Romanzo familiare [al modo antico]*.

I. L'identità collettiva e individuale: il senso di appartenenza

Il poema bertolucciano conferma il fatto che l'identità sia legata a una costruzione sociale (le tappe della storia della famiglia, l'appartenenza a un ceto e a luoghi precisi) che si farà costruzione estetica all'interno della produzione poetica dell'autore.

Progressivamente un'identità collettiva si forma nei primi capitoli del poema mediante l'evocazione di riti e di luoghi che definiscono le caratteristiche della borghesia agraria, terriera, tra Emilia e Lombardia, tra Otto e Novecento. Il punto di vista del protagonista del romanzo in versi, chiamato con l'iniziale A., oscilla tra l'accettazione di appartenere a questa classe e il fatto di dividerne i riti pur osservandone con ironia i vizi e le compromissioni. Un esempio di elemento critico rivolto a questa identità collettiva si vede nella descrizione della separazione materiale e spaziale tra le famiglie nel podere situato nella periferia di Parma: la casa dei padroni («il civile», *CdL*, VIII, v. 8) si oppone alle abitazioni dei mezzadri («il rustico», *CdL*, II, vv. 22-24), mentre viene precisato che «questa borghesia / della terra [...] si affranca, ma tiene / rustico e stalla legati alla villa» (*CdL*, VIII, vv. 12-14).

Il riconoscimento di un'identità sociale non è inaugurata dal poema, lo si leggeva in precedenza nella raccolta *In un tempo incerto*, innanzitutto nella lirica *Le formiche*, prima allusione nel corpus bertolucciano

² A. Bertolucci, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere*, a cura di G. Palli Baroni et P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 1997, d'ora in avanti *CdL*.

³ *Memorie dei fatti straordinari successi alla Casa Bertolucci ed altri degni di memoria negli anni 1837 e negli altri progressivi*.

⁴ Il poeta scriveva all'amico Vittorio Sereni il 30 dicembre 1970: «Intanto procedo con quell'impresa un po' folle del poema. [...] Non so, *devo* farlo.», e poi il 13 ottobre 1980: «[...] il "libro" mi ammalia. È una sindrome di male che già ho conosciuto e superato, ma mi sembra aggravata». Il carteggio è stato pubblicato in A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1993, pp. 226 e 268.

alla distinzione sociale spaziale ed architettonica che fonda due tipi di cellule nelle quali si colloca biograficamente l'io poetico.

L'identità psicosociale del poeta – poi trasferita nel personaggio A. del poema-romanzo in versi – è stata definita in una lirica della raccolta *Viaggio d'inverno* dal titolo esplicito *Di me proprietario e padre*, che offre una visione pacatamente accettata del retaggio familiare insieme a un forte *understatement*: «la terra / che è mia ma non mi trovano mai» (*Di me proprietario e padre*, vv. 10-11). Egli ha uno sguardo lucido sull'appartenenza familiare e lo statuto sociale che non rifiuta né rinnega, mentre se ne allontana tramite la scelta di diventare scrittore e di collaborare con vari periodici letterari, abbandonando l'attività pedagogica.

Per definire un'identità collettiva familiare nella *Camera da letto* conviene individuare gli elementi referenziali importanti che appaiono e si affermano lungo i primi capitoli. In primo luogo l'identità si crea in uno spazio geografico ben definito: il paese di Casarola (polo paterno) e la pianura lombarda (polo materno), poi la pianura emiliana di Parma, San Secondo, San Prospero, Antognano, poi Baccanelli, spazio dell'adolescenza insieme al quartiere parmigiano dell'Oltretorrente. Il poema si chiude con la partenza per Roma, nuovo spazio di vita e di creazione. All'interno di questi spazi, la casa costituisce la fondazione dell'identità collettiva con l'evocazione della scritta *P. B. 1798* a Casarola (*CdL*, I, vv. 115-117) – che sarà il luogo principale della scrittura della *Camera da letto*, come testimoniato dallo stesso poeta e confermato dalla versione filmica del poema interamente ambientata in questo paese.⁵ La casa di famiglia si fa centro nevralgico della conservazione degli affetti, dei legami del sangue e della memoria, contrapposta alla realtà dello spazio extradomestico.⁶ Il nome iscritto sulla facciata della casa diventa, al capitolo II, il cognome che unisce i Bertolucci (famiglia paterna del protagonista) e i Rossetti (famiglia materna): «È un bambino di montagna, ha nome / Bernardo e vive la sua chiusa infanzia / in pianura [...] / è stato scelto lui perché porti / il nome della famiglia lontano / dall'Appennino» (*CdL*, III, vv. 1-7), poi si legge «Maria abita non lontano da Parma, / in una villa che all'ingresso porta / sul cancello le iniziali GR» (*CdL*, III, vv. 207-209). Il cognome prima scritto solo con le iniziali prenderà una piena e totale forma semantica

⁵ *La camera da letto*, 1991, film diretto da S. Consiglio e F. Dal Bosco, presentato alla Mostra di Venezia nel 1992, ormai disponibile in DVD: *La camera da letto: un film in versi*, Cineteca di Bologna, 2021.

⁶ Lo mostra benissimo il critico e amico di Bertolucci, Paolo Lagazzi, nel libro di ricordi *La casa del poeta. Ventiquattro estati a Casarola con Attilio Bertolucci*, Milano, Garzanti, 2008.

nel testo per scandire le tappe della storia dei nonni e dei genitori.⁷

Un altro elemento fondativo dell'identità familiare è la dimensione storica delle origini, più o meno immaginate dall'autore a partire dal viaggio effettuato dalle Maremme verso l'Appennino emiliano nel remoto Seicento. La fondazione dell'identità familiare prosegue con i legami di matrimonio e di filiazione ritenuti necessari in un ceto il cui statuto economico è basato sulla terra, i beni, l'eredità: «il tuo sangue / deve mischiarsi con altro più fino / e forestiero, come si taglia vino con vino» (CdL, II, vv. 107-109), una metafora agricola usata più volte nel testo per definire l'alleanza tra due famiglie, all'origine della nascita del personaggio A.: «[l']innesto / in una società più aperta / e più facile / della tua montanara» (CdL, III, vv. 183-189), oppure «l'innesto della borghesia professionistica bresciana nel tronco dei grandi terrieri emiliani» (CdL, II, *Argumentum*).⁸ Il referente materiale, costituito dai vari beni che permettono il progredire collettivo, costituisce la materia dei primi capitoli del poema:⁹ «la famiglia che s'industria, / correndo l'anno milleottocento» (CdL, I, vv. 178-179), o «la famiglia arricchisce aguzzando / l'ingegno a lume di lucerna: stende / contratti, baratta, rettifica / confini, unificando il suo dominio ampio che la sabbia / asciugando l'inchiostro, ingemma argentea / sulla carta» (CdL, I, vv. 236-241), delle annotazioni sul modello degli antichi libri di famiglia, questa volta calati nella scrittura poetica. D'altronde questo modo di raccontare l'identità familiare sarà ripreso alcuni anni dopo dal poeta d'origine emiliana Alberto Bellocchio, nel suo poema *Il libro della famiglia*.¹⁰

Alla fine del primo capitolo che evoca “fantasticando” le sorti degli antenati Bertolucci, il poeta scrive: «la famiglia si distingue, oltre / che per la casa e per le terre / e la maggiore autorità dei vecchi» (CdL, I, vv. 215-217), mentre comincia lo spostamento dalla montagna in pianura, nuovo elemento identitario del gruppo: «La nuova famiglia di Bernardo Bertolucci e Maria Rossetti s'inaugura pienamente e gloriosamente» (CdL, V, *Argumentum*), ossia l'inizio della storia dei genitori prima della nascita del protagonista, che in questo caso si confonde

⁷ *La camera da letto*, II, v. 52; IV, vv. 74, 108 e 158; V, vv. 41 e 55.

⁸ Gli *Argumenta* della *Camera da letto* sono preziosi riassunti in prosa dei capitoli del romanzo in versi scritti dallo stesso poeta a posteriori per la versione filmica.

⁹ «the union by intermarriage of the mountain stock with that of the agricultural plains is part of the chain of causation that determines the family tensions Bertolucci outlines prominently for his readers [...] A. is the hybrid product of a new class alliance», K. Jewell, *The Poiesis of History. Experimenting with Genre in Postwar Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992, p. 154.

¹⁰ A. Bellocchio, *Il libro della famiglia*, Milano, Mondadori, 2004.

con la storia di Attilio Bertolucci.

Si vedano adesso le varie modalità di enunciazione della prima persona nel poema per tentare di capire come si costruisce l'identità individuale.

II. La complessa enunciazione del soggetto poetico

Scrisse Marcel Proust in *Albertine disparue* «Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite»,¹¹ mentre il personaggio di Marcel scopre, fuggita inaspettatamente la ragazza amata, i vari strati del proprio io confrontato alla realtà dell'assenza e del lutto. *La camera da letto* – che si ispira chiaramente alla *Recherche* proustiana, per lo meno nel primo libro – presenta un caso di molteplicità della postura elocutoria dell'io nell'affermare un'identità poetica ed esistenziale. I modi enunciativi usati nel poema determinano delle modalità d'individuazione dell'io poetico, sia come parte di un gruppo (la famiglia) che come figura dello scrittore (Attilio Bertolucci e la sua biografia). Questi modi sono intenti all'elaborazione di un soggetto per cui la sola scrittura cerca di creare una durata interna propria, tutta soggettiva, contro il senso di ansia provato di fronte allo scorrere del tempo. Questa durata interna, assolutamente soggettiva, fondata sulla metrica, la sintassi, il ritmo, potrebbe rappresentare una forma di risposta letteraria all'«ansia», motivo centrale della poetica bertolucciana.¹²

L'autore del romanzo sembra confermare la propria coincidenza con A., in modo allusivo:

Il libro di cui leggerete (forse) il capitolo quindicesimo si fa, da un certo momento in là, sempre più egocentrico, egotista, egoista come volete. I romanzieri fanno parlare in prima persona i propri personaggi, io parlo in terza persona di un personaggio che chiamo A.: non è difficile scoprire di chi si tratti.¹³

I.1. L'iniziale e la terza persona

Il protagonista chiamato con l'iniziale A. vive, nel capitolo X, un momento di crisi alla fine dell'infanzia che determinerà, almeno in parte,

¹¹ M. Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, édition établie par J.-Y. Tadié, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 1972.

¹² Cfr. Y. Gouchan, *Temps, incertitude et écriture poétique: construction d'une durée textuelle dans le roman en vers d'Attilio Bertolucci*, 2002, thèse de doctorat, sous la direction de J.-C. Vegliante, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

¹³ A. Bertolucci, *Giustificazione dell'autore*, in Id., *Capitolo XV*, Parma, [s.e.], 1979, ora in Id., *Opere cit.*, p. 1378.

la sua futura vocazione alla scrittura. Al verso 19 del medesimo capitolo, A. è definito «il bambino di Bernardo e Maria». Nonostante la data di nascita non coincidente, si tratta del doppio dello stesso Attilio Bertolucci. Tuttavia, un *lapsus* segna uno scarto tra la data di nascita del personaggio e quella dell'autore: il primo infatti è nato nel 1912, mentre il secondo è del 1911. È poi curioso osservare come, nel corso del capitolo XXII, ambientato nel 1928, il narratore afferma che A. ha diciassette anni (o almeno che ha circa diciassette anni, con indicazione più vaga). Nel frattempo l'età del protagonista finisce per coincidere con quella del poeta: stando a quanto si legge nel capitolo XXII, il personaggio è nato nel 1911, non nel 1912. In un primo tempo dunque Bertolucci ha fatto nascere il suo *alter ego* poetico dopo di lui, per poi procedere a cancellare questo scarto temporale man mano che il racconto avanza. Si legga in tal senso una nota al secondo libro del poema, dove viene precisata la natura delle corrispondenze tra autore e personaggio, inquadrare attraverso le espressioni «autore-attore» e «autore-protagonista».¹⁴ L'iniziale sembrerebbe in questo caso rappresentare, per dirla con Proust, «un exemplaire d'humanité qu'il [l'auteur] porte en lui»,¹⁵ ossia un esemplare identitario e poetico dello stesso Attilio Bertolucci.

La terza persona singolare è quindi la più utilizzata nel libro, permettendo al contempo di conservare una distanza tra autentico dato autobiografico e autobiografia filtrata dall'immaginazione. Questa persona grammaticale, secondo Blanchot, «c'est moi-même devenu personne»:¹⁶ sia la «persona» personaggio che un «nessuno» nel quale si nasconde l'io poetante (perché in lingua francese il vocabolo «personne» ha questi due significati), attraverso una rimozione della figura dello scrittore. Nondimeno, se per raccontare la propria vita in terza persona, l'autore si sdoppia anche in un «io annalista» e in un «io cronista». Questo doppio «io», analista e cronista, si sdoppia poi a sua volta in un'altra entità discorsiva per esprimere la coscienza del protagonista, in lunghe strofe racchiuse tra virgolette, come si vedrà tra poco.

Il capitolo XXXV rappresenta un esempio particolarmente eloquente dell'alternarsi di momenti intimi della coscienza, in prima persona, e momenti della narrazione distanziata in terza persona. Questo avvicendamento mostra i diversi punti di vista del protagonista e la duplice durata che caratterizza il suo percorso esistenziale. Nel capitolo IX, la

¹⁴ *Ivi*, p. 1376.

¹⁵ M. Proust, *Pastiches et Mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve. Pastiches et Mélanges. Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 106.

¹⁶ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 23.

figura designata con l'iniziale A. è chiamata «il bambino»: «I primi anni della vita passano / veloci: il bambino si sveglia / e mangia e poi dorme e poi si sveglia» (CdL, IX, vv. 1-3). Qui «bambino» designa A., ma rappresenta anche un termine generico per indicare tutti i fanciulli. La stessa osservazione è valida per l'incipit del capitolo XI: «Il bambino che va a scuola, a sei anni / muta profondamente la sua vita, / si ferisce di continuo e guarisce / da solo, i ginocchi e i polsi» (CdL, XI, vv. 1-4). Il narratore osserva il personaggio di cui parla, così come Bertolucci getta uno sguardo retrospettivo su se stesso fanciullo e sulla nascita della sua vocazione alla poesia:

Quando era cominciato, e come,
poteva ricordarlo
mentre la sua figura abbuata e ridente
lo staccava dalla piccola turba
transitante misera
verso la cattività quotidiana?
Quando, il vizio consolatorio della poesia?
(CdL, XXV, vv. 23-29).¹⁷

II.2. La doppia funzione di un narratore esterno

Due vocaboli vengono usati dal poeta per definire l'enunciazione esterna che organizza il testo, il «cronista» e l'«annalista». Si legge in una prosa di Bertolucci: «Il protagonista, ma sarebbe più giusto dire il testimone, principale e insieme il cronista o annalista, ci si presenta nel primo volume». ¹⁸ Il primo, testimone del proprio mondo sociale e familiare, è anche presente al di là del poema, nella raccolta *Verso le sorgenti del Cinghio* che accoglie un frammento della *Camera da letto*, *Diario di lavorazione di «La camera da letto»*: «Il cronista / si è spinto troppo in là?» (v. 18). Lo si incontra nel poema in due occorrenze molto esplicite, la cui funzione sarebbe di restituire i particolari dell'epica domestica e familiare: «Il racconto della bambina Piera [...] / ripreso ormai da me testimone cronista» (CdL, XLIII, vv. 43-47) e «cronista dell'anno '51» (CdL, XLVI, v. 8).

L'annalista invece corrisponde allo sguardo sulla storia, prevalentemente la microstoria – Bertolucci evoca più volte *l'école des Annales* nei suoi interventi –, organizza e suddivide i fatti nel tempo, come fa-

¹⁷ Dissimulando la propria presenza dietro la figura di A., Bertolucci si sofferma a riflettere sulla propria vocazione poetica.

¹⁸ A. Bertolucci, *Un po' di Proust nel vecchio tronco inglese*, in «Il Giorno», 1 ottobre 1969, poi in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di P. Lagazzi, Milano, Mondadori, 2000, p. 233.

rebbe un memorialista: «Lasciate che l'annalista anticipi» (CdL, V, vv. 129-132), «Lascio, io, umile estensore di annali» (CdL, XVII, vv. 68-69), nonché nel *Capitolo perduto e ritrovato* di «*La camera da letto*» nella raccolta *La lucertola di Casarola*: «Ti sarà possibile, annalista impaurito, vergognoso e minuto / riprendere la strada dopo una così lunga sosta?» (CdL, vv. 1-2). L'annalista potrebbe incarnare la dimensione narrativa e storica, mentre il cronista sarebbe incaricato di interpretare la dimensione lirica e intima del poema.

Coesistono quindi nel libro un narratore (identificato con un io cronista e annalista) e il personaggio A. Per esempio, quando si legge: «Io non devo chiamarla ruffiana / (di Maria e dei suoi figli)» (CdL, XVI, vv. 107-108), il tempo presente adottato è reale perché coincide con quello della narrazione, a parlare è il narratore, il quale si giustifica presso il lettore in riferimento a un personaggio, laddove invece nell'esempio che segue è A. che definisce se stesso, o piuttosto a parlare è la sua coscienza che invade lo spazio testuale: «Sono a ventidue anni il fidanzato / d'una ragazza di ventuno, compagna di scuola» (CdL, XXX, vv. 87-88). In quest'ultimo caso il tempo presente rappresenta un tempo storico, narrato. Questa distinzione di diverse forme d'enunciazione dell'io implica la coesistenza di un tempo del narratore, nel momento della scrittura e della costruzione cronologica del racconto, e di un tempo della coscienza del protagonista, quello delle epifanie della memoria, composto di reminiscenze e di ricordi.

II.3. La prima persona di una coscienza

La voce interna di A. è determinata nel testo dall'uso delle virgolette. Si può affermare che se l'impiego della terza persona avvicina *La camera da letto* alle forme della narrazione, la prima persona riconduce invece l'opera in un discorso lirico e poetico, costruito a partire da determinati momenti della coscienza. La voce del personaggio diventa sempre più presente, in modo diretto, a partire dal capitolo XXX, che segna con precisione la seconda grande tappa di composizione del romanzo, ovvero l'inizio del secondo libro. L'io presente in queste strofe è proprio il personaggio e non il poeta stesso o il narratore. La distinzione tra questi modi d'enunciazione è importante per capire l'identità poetica bertolucciana. In effetti, la voce dell'iniziale A. tra virgolette non può essere considerata come un monologo di Bertolucci né una confessione del narratore. Le virgolette segnalano proprio il preciso limite di un segmento di testo che si differenzia dalla narrazione in terza persona. Esse hanno il compito di introdurre, tramite il discorso diret-

to, i moti della coscienza. Si tratta di una scomposizione del discorso autobiografico in frammenti di discorso diretto, studiata per dare vita a una forma di monologo interiore che restituisce i ricordi alla coscienza del personaggio, attualizzando il passato nel testo.

I monologhi interiori di A. sono inseriti nel racconto e costituiscono un punto di transizione tra la narrazione e il discorso diretto. La strofa tra virgolette appare dunque come una sorta di blocco temporale della coscienza che si distacca tanto dallo spazio fisico del testo quanto dal tempo degli eventi narrati. Nel secondo libro praticamente ogni capitolo offre uno o più esempi di strofa con discorso diretto tra virgolette, in alternanza con la narrazione in terza persona. Per esempio, nel capitolo XXX si legge un incipit tra virgolette, seguito da una strofa alla terza persona, poi un'altra sequenza tra virgolette e infine un'ultima strofa dove troviamo le abbreviazioni iniziali A. e N.¹⁹ La seconda parte della *Camera da letto* pone a confronto il tempo del protagonista, della sua coscienza che presentifica il passato, con il tempo del narratore, o della composizione. Questo contrasto è all'origine della costruzione di una durata interiore che oscilla tra passato presentificato (i momenti in cui la voce del protagonista entra direttamente nel testo), presente del racconto (i momenti del libro familiare riportati al presente del testo), e presente della scrittura (i punti in cui interviene la voce del narratore).

Le sequenze tra virgolette sono inoltre il luogo testuale di una forma di confessione da parte del protagonista, e dunque di uno svelamento dell'autore che si nasconde dietro di lui. I momenti testuali in cui la coscienza si svela danno al lettore delle indicazioni sui sentimenti più profondi provati dal personaggio in occasione delle maggiori tappe della sua vita. La prima persona serve quindi ad affermare un'entità e una coscienza nella narrazione in terza persona.

Un esempio di confessione può servire a fornire una spiegazione possibile del titolo dell'opera. Dopo la morte della madre, la camera da letto dove dormivano i genitori del protagonista torna a essere evocata, e quando questi si fida con N., il luogo simbolico del riposo, del concepimento, della nascita e della morte diventa anche il luogo di passaggio da una generazione all'altra: «Ci hanno assegnato, mi hanno assegnato / la camera da letto matrimoniale, la più ampia, / luminosa e riscaldata» (*CdL*, XXXV, vv. 1-3).²⁰ Nessuna vera distinzione è possibile

¹⁹ Saranno ancora da ricordare i capitoli XXXI (vv. 38-71), XXXII (vv. 66-106), XXXIV (vv. 33-77), XXXV (vv. 1-50 e vv. 103-122), XXXVI (vv. 47-86), XXXVII (vv. 37-96), XXXVIII (vv. 1-48 e vv. 94-124), ecc. e così di seguito fino alla fine del romanzo, perché praticamente tutti i capitoli del secondo libro sono coinvolti.

²⁰ Anche se la camera di cui si parla non si trova nella vera casa di famiglia a

tra i momenti affidati alla coscienza pura e le altre sequenze, i soli elementi distintivi sono dati dallo spazio bianco tra le strofe, il passaggio alla prima persona e le virgolette. Sono questi i luoghi di un'altra forma di espressione autobiografica, in un altro tempo testuale, diventato più incerto e ancora più intimo. Di conseguenza, si tratta di una distinzione di ordine formale (nello spazio del testo) e di ordine temporale (il tempo della coscienza contrapposto a quello della narrazione). Queste numerose strofe propongono un'originale soluzione discorsiva per far sorgere il passato in un'epifania della memoria. Il tempo interiore varia così tra il racconto e la confessione, come tra la voce del narratore e quella del protagonista.

II.4. La seconda persona

L'uso della seconda persona singolare per designare A. esprime la familiarità e la complicità tra il narratore e il suo personaggio e allo stesso tempo l'adozione di una sorta di schermo testuale al fine di creare una distanza tra le due entità che rappresentano le due facce dell'io dello scrittore.

Uno dei frammenti esclusi del poema offre un bell'esempio della complessità dei modi d'enunciazione per definire l'identità poetica. In esso l'incipit impiega la seconda persona singolare, corrispondente alla voce dell'autore che parla a se stesso, vestendo le spoglie dell'annalista-narratore, allo scopo evidente di mantenere una certa distanza: «Ti sarà possibile, annalista impaurito, vergognoso e minuto riprendere la strada dopo una così lunga sosta?».²¹ La seconda persona è in seguito impiegata di nuovo per designare il protagonista, il che implica una perfetta coincidenza narrativa tra narratore, personaggio e autore, senza però che vada in alcun modo perduto lo scarto che separa vita reale e vita narrata: «tu, A., ti approssimi dalla villa / dove hai trovato libri / cari e dimenticati, odorosi di muffa».²² In seguito, in un'altra strofa dello stesso testo, A. è presentato alla terza persona singolare, sullo stesso piano di un altro nome designato con la sola iniziale, N., sua moglie, e di Bernardo, suo padre.²³ Infine, l'ultima strofa presenta un discorso tra virgolette alla prima persona singolare. Si tratta della voce

Baccanelli, che nel frattempo era stata abbandonata (il capitolo si svolge nel 1938), lo scambio della camera da letto rappresenta una tappa simbolica nella vita della famiglia di A.

²¹ A. Bertolucci, *Capitolo perduto e ritrovato* di «La camera da letto», in Id., *La lucertola di Casarola*, ora in Id., *Opere cit.*, v. 1.

²² *Ivi*, vv. 21-23.

²³ *Ivi*, vv. 39-40 e 81-85.

di A., della durata interiore del personaggio direttamente trasposta nel testo.²⁴

Tale cambiamento di posizione mostra, al di là dell'aspetto grammaticale, la natura variabile della percezione del tempo diegetico, tra tempo della narrazione, tempo del fatto narrato e tempo fluttuante della memoria del protagonista.

L'identità dell'io nel poema si fonda dunque nel passaggio da una forma di autobiografia alla seconda persona a una forma di autobiografia lirica ed intima, alla prima persona, inserite in un racconto biografico alla terza persona. Queste forme di discorso non entrano in conflitto tra loro, ma al contrario si alternano e si mischiano per esprimere la natura incerta dei movimenti della memoria. Bertolucci dichiara di essere il protagonista A., e allo stesso tempo ricorre a tutta una serie di artifici letterari, come l'oscillazione dei pronomi personali, per dissimularlo.

I vari modi d'enunciazione dell'io sono strettamente connessi a una costruzione testuale della durata interiore perché il tempo percepito dal personaggio si confronta con quello del narratore, per rispondere al tempo obiettivo lineare. L'io, dilatato nelle varie soluzioni discorsive d'enunciazione proposte nel romanzo in versi, riesce a definire la propria identità confrontandosi con delle alterità letterarie. L'identità poetica di Bertolucci, nell'elaborazione lenta e progressiva del suo romanzo in versi, sembra determinata da una dilatazione dell'io nel testo, sotto numerose forme. Si veda ora in che modo questa dilatazione possa implicare anche la formazione del macrotesto.

III. Un'identità poetica nella "forma-libro"

Si cominci con il commento di una dichiarazione del poeta quattro anni prima della pubblicazione del primo libro della *Camera da letto*: «Posso dire che ho cominciato a scriverlo nel lontano '55, anno in cui, avendo l'editore Sansoni pubblicato una seconda edizione, accresciuta di una nuova parte, della *Capanna indiana*, ho sentito che dovevo, anche a costo di un fallimento, tentare di uscire dai piccoli carceri [sic!] che noi poeti ci siamo costruiti, e che sono le nostre piccole – qualche volta noiosamente perfette – poesie liriche».²⁵ Bertolucci riconosce che la svolta del 1955, con l'uscita della raccolta *La capanna indiana* accresciuta dopo aver ricevuto il Premio Viareggio-Rèpaci nel 1951,

²⁴ *Ivi*, vv. 97-100 e 131-133.

²⁵ Attilio Bertolucci. *I giorni di un poeta*, a cura di S. Cherin, Milano, La Salamandra, 1980, p. 115.

la pubblicazione di un importante testo di poetica nello stesso anno (*Poetica dell'extrasistole*)²⁶ e la nuova attività professionale a Roma, coincidono con una volontà di dare forma a un nuovo libro di poesia meno strettamente lirico e più narrativo, per lo meno di ampio respiro narrativo, che sarebbe stato l'amplificazione del poemetto del 1951.

La camera da letto rappresenta quasi tre decenni di scrittura, non esclusiva, prima solamente intima e domestica, poi destinata alla pubblicazione.²⁷ Le prime menzioni del progetto ambizioso risalgono alla metà degli anni Cinquanta. Se la composizione dei ventinove capitoli del primo libro impiega quasi tre decenni, invece i diciassette capitoli del secondo libro vengono composti tra il 1984 – anno della pubblicazione del primo libro – e il 1988. Il primo capitolo fu rapidamente pubblicato nel 1958,²⁸ il secondo nello stesso anno,²⁹ poi bisogna aspettare il 1971 per un frammento del capitolo XII,³⁰ il 1972 per un «inedito dal *romanzo in versi*»,³¹ e via di seguito fino al 1988 con una quindicina di pubblicazioni su periodici, per un totale di diciotto frammenti, nonostante la reticenza dell'autore che dichiarava:

È possibile strappare due, tre fogli da un romanzo, sia pure in versi, che si sta scrivendo, sottraendoli così al flusso della narrazione entro cui forse soltanto si giustificano, hanno senso? L'ho già fatto e lo faccio oggi, consegnando alle pagine di questa rivista (e non nascondendomi i rischi) un punto del romanzo autobiografico.³²

Il poema sembrerebbe dunque costituire un'ultima tappa nel percorso poetico di Bertolucci, raggiunto il traguardo di un racconto di più migliaia di versi, con un'amplificazione narrativa degli elementi della

²⁶ A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole*, in «Paragone», 22, 1951, pp. 66-69, ora in Id., *Opere cit.*

²⁷ «È un libro tanto privato che io lo avevo già finito nel '71 e, malgrado l'insistenza del mio editore Garzanti, è uscito solo nell'84. Lo tenevo in un cassetto, nascosto tra le camicie e dicevo: questo lo leggeranno i miei figli», A. Bertolucci, in «Italia & Italy», 8, dicembre 2000.

²⁸ A. Bertolucci, *Da un romanzo in versi*, in «Paragone», 100, marzo 1958, pp. 107-113.

²⁹ A. Bertolucci, *Da un romanzo in versi II*, in «L'Approdo letterario», 4, 1958, pp. 18-22.

³⁰ A. Bertolucci, *Sequenze del Carnevale all'aperto e al chiuso (dal capitolo XV del romanzo in versi)*, in «Conoscenza religiosa», 4, 1971, pp. 385-386.

³¹ A. Bertolucci, *Inediti dal "romanzo in versi"*, in «Almanacco dello Specchio», 1, 1972, pp. 103-114.

³² Nota dell'autore a *Prima di un figlio*, in «Nuova Antologia», 2149, gennaio-marzo 1984, pp. 283-285.

memoria personale e familiare. Si potrebbe in effetti considerare che la forma lunga pubblicata nel 1984 (solo il primo libro) segni una finalità poetica dopo l'esperienza delle singole raccolte pubblicate tra il 1929 e il 1971. Tuttavia si sa che il poeta pubblicò altre due raccolte posteriori alla *Camera da letto*, *Verso le sorgenti del Cinghio* e *La lucertola di Casarola*. Conviene dunque studiare più particolarmente il rapporto che il poeta stabilisce fra l'opera quantitativamente più importante e impegnativa della sua produzione e le raccolte di poesie per chiedersi se esista una dinamica macrotestuale che porterebbe il romanzo in versi ad agire sul resto del macrotesto, ossia se sia possibile parlare di un movimento dai libri verso il libro costitutivo dell'identità poetica bertolucciana.

Un primo esempio emblematico riguarda come uno stesso episodio autobiografico d'infanzia sia organizzato secondo tre soluzioni poetiche diverse a tre momenti diversi della carriera di Bertolucci. Per cominciare, il poemetto *La capanna indiana*, del 1951, evoca un episodio d'iniziazione che avviene durante l'infanzia ispirandosi alle escursioni in campagna. Questa prima esperienza di poesia lunga e strutturata offre quattrocentosessanta versi, ed è considerato dalla critica una svolta essenziale nell'evoluzione poetica dell'autore, anche a livello biografico, perché corrisponde al trasferimento da Parma a Roma. Il poemetto potrebbe essere visto come un laboratorio preparatorio per il poema che Bertolucci aveva progettato di iniziare a scrivere. In effetti, il contenuto della *Capanna indiana* viene amplificato nel capitolo XIV della *Camera da letto*, intitolato «Viaggio alla terra dei sigari». Il titolo fa riferimento alle foglie d'alberi usate dai bambini per imitare i sigari fumati dagli adulti, «esploratori domestici» (*CdL*, XIV, v. 241). Nel capitolo del poema è il fratello maggiore a guidare il protagonista A. fino alle sorgenti del canale Cinghio che delimita il potere familiare. Gli elementi impliciti presenti nella *rêverie* del poemetto vengono esplicitati nel poema da indicatori diegetici più forti, da frammenti di discorso diretto (le parole del fratello) e da una struttura narrativa più forte che sottolinea la dimensione iniziatica della passeggiata, un momento chiave nella personale mitologia privata dell'autore. La dimensione allusiva del poemetto si fa racconto ricco di elementi referenziali nel poema. Nondimeno, il movimento procede oltre la pubblicazione della *Camera da letto* con una terza forma poetica del ricordo d'infanzia nella poesia che dà il titolo alla raccolta del 1993, *Verso le sorgenti del Cinghio*. In questo testo di ventisei versi vengono ripresi la passeggiata dei due bambini, questa volta accompagnati da altri bambini, e molti particola-

ri dei due precedenti testi. Dal punto di vista stilistico si osserva che la scrittura ha subito l'influenza del romanzo in versi. La misura dei versi era più o meno limitata all'endecasillabo nel poemetto, poi allungata, dilatata e contratta nel poema secondo la poetica dell'extrasistole.³³ Di conseguenza, nella poesia del 1993 si osservano versi lunghi, superiori alle quindici sillabe, un andamento narrativo sottolineato dai tempi verbali («Volevamo risalire alle sorgenti del Cinghio», v. 1) nonché dall'uso del vocabolo ironico «esploratori», invenzione del poema.³⁴

Un movimento simile si nota nell'evocazione di un episodio familiare di fuga da Parma verso la montagna al momento del rastrellamento tedesco nel 1943. Il capitolo XLI della *Camera da letto* evoca lo stesso episodio della poesia *Verso Casarola*, in *Viaggio d'inverno*, amplificandola in direzione narrativa. La stessa osservazione si potrebbe fare con la figura del secondo figlio del poeta, Giuseppe, all'origine del capitolo XLV, «Il taglio dei riccioli», poi ripreso nella poesia *Ancora il taglio dei riccioli* nella raccolta *La lucertola di Casarola*. In questo esempio la materia poetica tratta dal romanzo in versi si condensa invece in un testo di solo dodici versi: in questo caso il movimento di amplificazione viene ridimensionato.

Il poema rappresenta al contempo una forma ulteriore della narrazione personale e familiare in versi, un libro che sarebbe il risultato di un lungo processo iniziato alla metà degli anni Cinquanta, senza impedire tuttavia la produzione simultanea di altre poesie, nonché una forza discorsiva capace d'esercitare un'influenza sui testi posteriori. Esso avrebbe dunque la funzione di un catalizzatore dell'identità individuale e collettiva all'interno del macrotesto bertolucciano. Inoltre il corpus poetico esterno al poema è ricco di testi poetici disseminati come altrettanti frammenti che l'autore intitola precisamente «frammento escluso». Se ne possono trovare due in *Viaggio d'inverno*, tre in *Verso le sorgenti del Cinghio*, uno nella *Lucertola di Casarola*, un altro sulla rivista «Paragone»,³⁵ un altro pubblicato su «Nuovi Argomenti»,³⁶ senza contare i frammenti inediti conservati nell'Archivio Attilio Bertolucci di Parma.³⁷

Per concludere sulla questione del condizionamento dei testi a par-

³³ A. Bertolucci, *Poetica dell'extrasistole* cit.

³⁴ A. Bertolucci, *Verso le sorgenti del Cinghio*, vv. 5-6.

³⁵ A. Bertolucci, *Il capanno*, in «Paragone», 400, 1983, pp. 3-8.

³⁶ A. Bertolucci, *N. a Casarola, con una nota di G. Palli Baroni*, in «Nuovi Argomenti», 25, 2004, pp. 274-290.

³⁷ *Inventario dell'Archivio Attilio Bertolucci*, a cura di V. Bocchi e P. Lagazzi, Archivio di Stato, Parma, 1998.

tire dal poema, il caso della lirica breve *Pagina di diario*³⁸ sembra molto significativo. Episodio apparentemente minore e aneddotico della storia sentimentale dell'autore, la lirica del 1934 evoca una coppia di fidanzati mentre entrano nella sala da pranzo di un albergo di Bologna. Si tratta di un microracconto i cui elementi referenziali (luogo, tempo, persone, azione) sono appena abbozzati nelle tre quartine. Cinquant'anni dopo Bertolucci pubblica su un periodico la riscrittura della lirica con un nuovo titolo, *La fontanina*.³⁹ Questa riscrittura verrà poi inclusa nella raccolta *La lucertola di Casarola* con il titolo *Nota tarda e forse inutile a «Pagina di diario» (1934)*.⁴⁰ Il movimento stilistico tra le due versioni mostra un'amplificazione verso la narrazione, verso la misura lunghissima, superiore al dodecasillabo, in un'unica strofa di quarantuno versi, simile a una strofa della *Camera da letto*, organizzata dalle iterazioni e dalla dilatazione sintattica. D'altronde la durata testuale viene rallentata dalle parentesi, dai punti di sospensione, a loro volta inclusi tra virgolette che aprono e chiudono l'intero testo. Ci si accorge alla fine che questa poesia è un frammento escluso da *La camera da letto*,⁴¹ ma non intitolato come tale, che si fa poesia autonoma e denuncia l'influenza che ha esercitato il romanzo in versi sulla scrittura bertolucciana.

La necessità per Bertolucci di costruirsi in quanto poeta comporta al contempo il recupero e la trasformazione della materia biografica familiare nella scrittura, secondo varie modalità d'enunciazione, e secondo una dinamica che porta, in primo luogo, verso il poemetto e il poema, in secondo luogo, dal poema ai frammenti esclusi disseminati nelle raccolte contemporanee o ulteriori. La sfida di scrivere un romanzo in versi alla metà del Novecento, ribadita nell'epitesto e nelle dichiarazioni, combacia con l'affermazione di appartenenza a una storia collettiva nonché al bisogno di superare la lirica con una strategia poetico-narrativa incentrata sulla storia privata.⁴²

La camera da letto non può essere considerato il libro di poesia di Bertolucci, anche se fu quello più impegnativo, perché l'autore preve-

³⁸ A. Bertolucci, *Pagina di diario*, *Fuochi in novembre*, in Id., *Opere cit.*, p. 64.

³⁹ A. Bertolucci, *La fontanina*, in «Il Girasole», 3, maggio 1985, p. 3.

⁴⁰ A. Bertolucci, *La lucertola di Casarola* cit., p. 419.

⁴¹ *La lucertola di Casarola* comprende un *Capitolo perduto e ritrovato* di «*La camera da letto*» (ivi, p. 405).

⁴² Niccolò Scaffai parla della concezione del libro di poesia come «espressione di valori alternativi [che] ha favorito, specie nel secondo Novecento, la ricerca di soluzioni formali lontane dai canoni della letteratura tra Otto e Novecento», in *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Grassina, Le Monnier Università, 2005, p. 3.

deva contemporaneamente due forme poetiche al cuore della sua produzione che faranno nascere sia la tensione fra la forma e l'informale, in *Viaggio d'inverno*, che l'organizzazione compositiva del romanzo in versi e dei suoi frammenti. Il critico e traduttore francese Bernard Simeone aveva scritto che la raccolta del 1971 era stata scritta «nelle pieghe» del romanzo in versi.⁴³ Forse sarebbe dunque più esatto affermare che il libro di poesia che stabilisce definitivamente l'identità di Bertolucci sta in una «forma-libro»⁴⁴ *sui generis*, ossia nella coordinazione tra *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto*, lungo i tre decenni che vanno dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta.

L'immagine di sé, ossia l'*éthos* che propone Bertolucci nella sua poesia, non può fare a meno di una componente identitaria collettiva forte. Anche se non sempre condivisa nelle scelte biografiche che fece il poeta, questa appartenenza a un gruppo – una comunità di riferimento – si è fatta materia per la poesia al punto di far rinascere il vecchio libro di famiglia, facendolo passare dall'uso utilitario domestico alla scrittura letteraria. L'atto creativo segnala dunque un'identità nella quale contrastano l'appartenenza alla comunità e l'enunciazione complessa di un io lirico, due poli la cui tensione si snoda nel motivo forse più ricorrente e caratteristico dell'immaginario poetico bertolucciano: l'ansia, e il tentativo di placarla con una costruzione stilistica tesa a modificare la durata testuale.

⁴³ B. Simeone, *Prefazione* a A. Bertolucci, *Voyage d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 8.

⁴⁴ N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 3.