visat.

tardor 2021

La Luce dal vero, la sintanxi de l'ull. Pintura i cinema en la poètica d'Attilio Bertolucci

Marta Vilardaga i Josep Porcar

la calitja que
s'ennuvola, llana
ordida, i el sol

al crepuscle carregat de roses
caduques

la
manta amanida

per la nit.

Attilio Bertolucci

«Aquí ullada avall», *Viatge d'hivern*, 1971

Aquests versos del poeta parmesà Attilio Bertolucci descriurien perfectament un crepuscle de la pel·lícula *Novecento* (1976) en què dos pagesos conversen des de ribes oposades mentre caminen al tombant del vespre. El fill del poeta, el reconegut cineasta Bernardo Bertolucci, fou el director d'aquesta coproducció europea, amb guió del germà, Giuseppe, en col·laboració amb Franco Artalli i fotografia de Vittorio Storaro. «Quan soc rere la càmera, m'empeny el record del so hipnòtic dels versos del meu pare», va dir Bernardo Bertolucci en una entrevista en què explicava que *Novecento* era un reconeixement al seu pare –historiador de l'art i periodista cultural, a més de poeta– per la mirada que li havia transmès a ell i al seu

germà des de menuts i, alhora, «una manera d'alliberar-se» de la veu paterna per construir la pròpia. Afinitats paternofilials entre poesia i cinema en un rodatge que retrata l'Emília-Romanya de la infantesa dels fills i que Attilio Bertolucci representa en molts dels seus poemes («Per noces», Viatge d'hivern, 1971):

[…] Parma
ciutat estimada, poblada de vius
i de morts que s'atarden, una pacífica
confusió recreant-se pels carrers
oberts al camp: a la muntanya
celeste en la llunyania, a la plana
que fa gust de fang i romaní, terres
de la sang i de la memòria infantil
de la qual es nodreix i es pinta tot fruit.

El poeta era un apassionat del cinema i de l'art en general, molt especialment de la pintura. Li agradava explicar com, sempre que podia, s'escapava al cinema, on va descobrir gairebé un mètode per escriure poesia a partir de contemplar la realitat fluent, els instants en progressió. És sobretot a partir de *La cabana índia* (1951) que desenvolupa tècniques d'escriptura procedents d'aquestes arts, com si dels versos en fes llenços en moviment i seqüències cinematogràfiques. De la poesia d'Attilio Bertolucci s'ha dit que és la d'un *pellegrino-voyeur* o un *flâneur*, aquella que neix del contacte amb la terra i el cel, la llum i el temps, i defugeix voluntàriament el pensament teòric i l'espiral abstracta d'idees. Només abandonant-se al ritme del cos en moviment podia desplegar tota la seva *revêrie*, com apunta Paolo Lagazzi: la seva poesia circula entre la realitat i el somni, la consciència i la inconsciència, la vida i la mort, el temps i l'eternitat. Aquest vaivé infinit forma part de l'existència i, de fet, tota la poesia de Bertolucci és travessada per imatges de camí, de trànsit, de pas, d'anades i retorns; però, alhora, aquest flux constant coexisteix amb el desig de parada per tal de poder alentir la fuga de la vida, el vertigen, el precipici del temps i dilatar-ne els instants. D'ençà de les primeres obres, explora llambrejos fugissers de l'existència per tal d'expressar la vida des del més mínim detall («A un estornell», Carta des de casa, 1951):

Ja el dia (i l'estació) declina

en un raig ara perdut per a nosaltres

a l’herba freda, a la terra baixa.

Tu a la teulada entretén-lo fins que puguis,

feliç estornell, alt sobre la casa.

Precisament, per aquesta recerca del més penetrant i transcendent de la vida a partir de la realitat mínima visible i quotidiana, es fa molt evident una relació entre la seva poesia i la pintura *en plen air*. Una poesia, com comenta Filippo Milani, entre llum i ombra, però que acull les ombres acolorides, atenta a cada *sfumato* lluminós, a la llum canviant. Per això, sovint, la crítica ha qualificat la poesia bertolucciana d’impressionista. Tanmateix, per al poeta l’impressionisme és molt més que una còpia del que és natural i creu, per exemple, que en els quadres de Claude Monet hi ha molta més càrrega de misteri, de suggeriment i d’indagació que no pas d’imitació de la realitat. Bertolucci, en els seus poemes, recull el cantó fugitiu, el marge de l’enigma o del somni covat en fugues del temps, que distribueix i guarneix amb clarobscurs, com ho faria un pintor de la veritat i de les il·lusions («Retornar aquí», Viatge d’hivern, 1971):

L’engany útil de l’hora oficial

no impedeix que els dies s’escurcin

i que el vent soni amb flabells de fulles

condemnades de manera visible i tràgica

per la llum enemiga del cel asserenat.

Com explica Lagazzi, la poesia bertolucciana no es pot definir mai de forma categòrica ni es pot emmarcar en les característiques del *Novecento* literari. En els primers llibres ja hi conjuga lírica i èpica, l’ἔπος grec, en què s’amara de tota la tradició poètica italiana, i no solament dels corrents *novecentistes*, com és el cas d’alguns coetanis. La seva és una veu forjada amb la mirada: la realitat que arriba als ulls del poeta es transfigura mitjançant un esguard interior capaç de situar-nos en una escena i submergir-nos en la seva visió compassada amb el fluir de les estacions. El resultat són versos esculpits per la llum i pel temps («L’hivern», Carta des de casa, 1951):

Ja el vespre d’hivern agita
remolins de memòries, es regolfa
lent al nostre cor, ja s’encenen
aquells rars llums en la nit.

Estat de trànsit: temps traduït

Després de traduir gran part de l’obra bertolucciana, de la qual *Porta’m amb tu* és la selecció d’un centenar de poemes, podem sostenir que difícilment l’hauríem portada al català amb la mateixa fidelitat de sentit i de prosòdia sense haver capit abans la particular noció de temps que té el poeta. El temps és el veritable escultor dels seus versos, si parafrasegem Yourcenar, o més aviat, com ja hem comentat, un exigent director de cinema. Si en els primers reculls, el temps ja fa d’actor principal, és a partir de *La cabana índia* (1951) –obra que obté el premi Viareggio i consolida la seva maduresa poètica– que aconsegueix sens dubte el paper de director i protagonista, i és així fins al darrer recull, *La sargantana de Casarola* (1997). La seva és una poètica que progressa en sintonia amb la successió de les hores, dels dies, dels mesos, de les estacions, un cicle temporal que es fa notori, per exemple, en la juxtaposició d’abundants sintagmes nominals intricadament supeditats a una meditada orquestració verbal, entreteixits amb una sintaxi aparentment senzilla, si bé travada freqüentment per imperatius, sovint metafòrics, dels moments inaturables i disseminats entre la memòria i l’auguri, passat i futur, llum i ombra, escalfor i fredor, que el pas del temps imposen. L’autodefinició com a *pellegrino-voyeur* constata aquest estat de trànsit del poeta que navega en la contemplació de la fluència, dels instants passatgers o, com ja avançàvem al pròleg de l’antologia, un «afany per amassar com un pa el temps al poema, com un pintor impressionista empastaria a pinzellades l’instant bellugadís sobre un llenç en moviment». És exemplar el «traç del gir del temps / cap a un escalf més temperat» d’aquest «Agraïment per un quadre», que dedica al pintor Fiorello Poli (Viatge d’hivern, 1971):

Era un dia bellíssim i jo m’estava
allà amb ell: la seva pinzellada calmava
la meva angoixa
com si escoltés el batec d’un cor

que la llum d’estiu lenta a apagar-se
nodria del seu foc, de la seva
veritat: llavors hauria d’haver-ne
resseguit humilment la paciència
en el traç del gir del temps
cap a un escalf més temperat, cap a una
primera frescor del vespre.
Avui, d’aquell trànsit radiant
me’n parlen les ombres projectades
pels oms sobre els rostolls i la sega
que roman intacta enmig del camp
ja il·luminat pel sol per sempre.

Als tres primers llibres –que podem qualificar de poeta en formació, però ja d’una alta qualitat (*Sirio*, 1929; *Focs al novembre*, 1934, i *Carta des de casa*, 1951)– fa treballar el temps a tall de paradoxa. Com ha fet notar Luigi Severi, desvia la mirada obstinadament dirigida a un horitzó mític per obrir-se a la perspectiva d’un temps futur, però duu a terme aquesta projecció gairebé sempre des d’una anticipació fictícia de la memòria, mitjançant la nostàlgia d’un temps encara a venir. És així com basteix bells epifonemes que més tard han esdevingut citacions cèlebres, segurament les més difícils de dur al català amb eficàcia i amb la mateixa prosòdia que a l’original, com és el cas de «La rosa blanca» dedicat a Ninetta, la seva dona: «És un retrat teu als trenta anys, / un pèl desmemoriada, com tu seràs llavors». O aquesta altra en referència a la futura memòria dels infants que juguen als camps on es crema gram: «Durant molt de temps recordaran / amb alegria / els focs encesos al novembre / a la vora del camp». Per què? Sembla com si el trauma causat pel pas del temps fos previst i ja caducat, reabsorbit així en una mena d’horitzó memorial i, d’aquesta manera, parcialment neutralitzat dels seus efectes negatius, tot a fi que els moments feliços restin salvaguardats en la perennitat de la memòria. Fins i tot s’ha apuntat, com ho veu Stefano Giovannuzzi, que aquesta projecció inversa és una «actitud neuròtica» que permet al poeta «el diàleg amb els difunts»: «si tu fossis morta / podria recordar aquell dia d’estiu / que vas córrer a trobar-me, / riallera, entre els baladres».

Compulsiva o no, aquesta conducta en tot cas memorial del primer Bertolucci és la base sobre la qual se sustenta aquella seva tendència narrativa tan cadenciosa, d'hipnòtica prosòdia, que serà identitat de la seva producció posterior, tan entroncada, alhora, en la renovada noció de temps que va aportar T. S. Eliot, admirat pel parmesà. Quan sentim el vers de Bertolucci «il tempo non finisce mai», no podem deixar de recordar el vers «when time stops and time is never ending», dels *Four Quartets*. O quan escriu que «l'inverno è la stagione più cara» i ens ve al cap el famós «april is the cruellest month», de *The Waste Land*. L'italià entra en contacte amb l'obra d'Eliot per primera vegada per mitjà de la traducció montaliana del recull *A song for Simeon* i Bertolucci mateix recorda en una entrevista amb Lagazzi que aquesta lectura va ser per a ell una autèntica «revelació». Més tard, de fet, saldarà comptes amb l'angloamericà amb el poema titulat «Eliot als dotze anys (a partir d'una fotografia)», un viatge en el temps que representa una tornada a la infantesa d'un dels poetes més capficats a explorar categories i dimensions temporals de l'escriptura poètica: «[...] tal / propòsit i afany significa mentre / contra el mur de maons el fotògraf / fingeix la teva execució i els genolls / s'esllangueixen culpablement per la tebior / de l'estació i de l'edat».

Si a *Carta des de casa* –darrer volum de la primera etapa–, les escenes presumptament idíl·liques topen definitivament amb una consciència dramàtica emergent del temps, que encara s'articula a tall d'epifania negativa: «un hivern fabulós / de neus i flames, un temps suspès / en què ens oblidarem de tu». En canvi, a partir de *La cabana índia* s'imposa una necessitat de superar el temps lineal dels instants successius per submergir-lo en el flux continu del temps cíclic, tal com ha vist Lagazzi. I aquest recull és precisament la llavor del que després serà la seva monumental obra *La camera da letto* (*El dormitori*, 1984), una èpica de la quotidianitat, d'un fabulós to menor amb una cadència al vers de sublim agilitat amb alguns passatges fracturats i discontinus en què el poeta revela els seus inquietants desassossecs i en què l' esvelta trama domèstica s' enfronta a la cruesa de la història col·lectiva i hi topa. Com estudiem al pròleg, tant a *La cabana índia* com al llibre posterior, *En un temps incert* (1955), i en consonància amb els *Four Quartets* d'Eliot, l'estructura circular pretén ser una mímesi de la naturalesa cíclica del temps, amb versos lents que progressen amb una prodigiosa varietat rítmica

de gran fluïdesa al llarg d' escenes i rostres familiars, de paisatges fidels i objectes estimats que s' entrellacen cercant perennitat: «La memòria és un camí que es perd / i es retroba després d'un desfici breu». Altra volta Eliot: «Only through time time is conquered».

A *La cabana índia* ja es palesa l'adopció d'esquemes vinculats a la circularitat de *chronos*, i la consolidació d'aquesta visió del temps a partir de *Viatge d'hivern* (1971) fa sens dubte més complex traduir l'obra del parmesà. Desplega un ample ventall de recursos formals que, si d'una banda aconsegueixen afavorir l'aparença de senzillesa, de l'altra dificulten la viabilitat en qualsevol altra llengua, i tornen del tot certa aquella expressió del *lost in translation*. Com intentem resumir al pròleg, Bertolucci esdevé, parafrasejant Foix, un *investigador de la poesia*, «un que es cuida molt, però, de no deixar rastre de la investigació, curós que no arribi a grinyolar l' engranatge formal: suprimeix gran part de la puntuació, subverteix la sintaxi, concatena sintagmes prescindint sovint dels connectors i, en tot cas, gràcies a aquest tràfec conscient del llenguatge, aconsegueix que els versos obeeixin només al metrònom d'una harmonia del tot personal, una veu inconfusible, meticulosament compassada pel metre o la tonicitat del vers. Així mateix, a la manera d'un guió teatral o cinematogràfic, pren protagonisme l'acotació o l'incís, que li permet entreteixir diversos estrats discursius per introduir paral·lelismes espacials, diàlegs amb personatges de l'instant o de la memòria, i també diferents nivells temporals entre els quals bascula el poema». N'és representatiu «En temps desqueferat», del qual reproduïm la part final (Viatge d'hivern, 1971):

Sobre marbre pedra o humil maó
una làpida recorda els noms i el dia de l'extermini —
però tu que hi passes vas més enllà, t'afanyes
en l'instant del primer fred i la trasmudança
a l'horitzó del roig al violeta
mentre la bardissa acull estarrufada
i mísera el retorn dels pardals
des dels sembrats a l'ombra — ara
indistingibles aquells cips dels túmuls
que el terrelló o el pagès
aixecà amb grava o terra o adob

en la llum feinera d'un dia sense data.

Amb aquestes disposicions formals, el poeta intenta suggerir i estimular una mena de lectura ràpida, és a dir, tracta de fer-se llegir com si veiéssim una pel·lícula de cinema. És com si la veu, explica Fabio Magro, «imités la voracitat amb què l'ull pren possessió de la realitat que l'envolta, i d'aquí la preferència per combinacions juxtaposades que facin al·lusió a una mena de 'sintaxi de l'ull'». Alhora, però, la manca de connectors explícits i de puntuació obliguen més tard a una lectura lenta, en què l'ull sobre la pàgina recupera, reordenant-la, l'estructura del discurs. Aquesta segona lectura lenta del poema és la mateixa que nosaltres faríem mentalment de les imatges després de veure la pel·lícula. Evidentment, els traductors al català havíem de respectar al màxim aquesta doble dimensió de la lectura, del tot intricada, com es veu, en la formulació bertolucciana del temps, l'articulació de les metàfores, la mirada cinematogràfica i la particular prosòdia.

L'encant de la poesia de Bertolucci rau, de fet, d'una banda, en un joc subtil i agut d'articulacions i referències creuades entre els diversos nivells del discurs; i, de l'altra, en la lleugeresa de la fusió. Pier Paolo Pasolini, amic del parmesà, ho va resumir amb eficàcia: «Bertolucci ha aconseguit expressar –amb una punyent lleugeresa– l'inexpressable». I aquesta lleugeresa també era obligat mantenir-la en la traducció. Magro, amb una voluntat més acadèmica, ho va diseccionar així: «Totes les potencialitats de la poesia estan activades i relacionades entre si, de manera que, si el teixit fònic apareix vinculat a l'estructura sintàctica i, tal com és directament generada, interactua amb el metre tot seguint el seu disseny plàstic, aleshores desencadena mecanismes de contrasegmentació que són, a tots els nivells, un dels punts forts del text».

Com Marcel Proust, Bertolucci va ser un gran admirador de Vermeer. Com a historiador de l'art, en una ressenya del llenç *Dona escrivint una carta en presència de la serventa*, Bertolucci hi deia: «La pràctica totalitat de la pintura de Vermeer és pintura interior, sigui un retrat del criat que aboca llet, o de la dama que pesa l'or o d'una cosidora [...]. La que us presentem avui és una senyora en el moment d'escriure una carta mentre la seva criada l'espera, potser per portar-la al destinatari. El més extraordinari d'aquest quadre no és tant la representació de la sala, impregnada de l'habitual mel de llum filtrada [...]. Aquí el que més destaca és el sentit del temps que

flueix i que va obtenir el pintor, misteriosament i, alhora, d'una manera extremament planera i senzilla [...]. En aquest interval d'espai, els minuts passen com en un rellotge de sorra. L'autèntic protagonista del quadre és el temps». Una escena pictòrica de l'instant, dotat d'una atmosfera cinètica, de progressió temporal, cinematogràfica. Es diria que parlava dels seus propis poemes.

Cinema de poesia: la sintaxi de l'ull

Pasolini afirmava que un poeta pot llegir visualment la realitat, de manera que defineix el «cinema de poesia» com aquell en què el protagonista és l'estil i s'hi evidencien vivament càmera i muntatge.En el cas de Bertolucci, l'escriptura cinematogràfica es fa més evident a mesura que avança la seva poètica, i l'obra en què aquesta unió es manifesta més clarament és a *El dormitori*, però ja s'intueix a *La cabana índia* i es confirma a *Viatge d'hivern*.

En una entrevista que Paolo Lagazzi li feu a Casarola, el poeta explicava com, quan componia *El dormitori*, cada matí sortia de casa i caminava per la carretera que va de Casarola a Riana. Durant aquest trajecte escrivia la primera seqüència en un quadern. L'endemà al matí, de la primera seqüència en naixia la segona, de la segona la tercera i així, successivament, fins a arribar a una seqüència que tancava cadascun dels cants que teixeixen aquesta obra. Tot plegat una *rêverie* que es reproduïa de manera espontània.

Semblaria que en la seva poètica hi ha una única mirada: la del Bertolucci escriptor director de cinema que recull realitat i *rêverie* tot dirigint l'esguard del lector cap a l'angle d'enquadrament que ell ha decidit. L'ull del poeta com a càmera i projector alhora. Al poema *Retrat d'home malalt,* aquesta mirada distanciada, però alhora partícip, esdevé un joc d'espills: jo-home-malalt-poeta-director-i-càmera (Viatge d'hivern, 1971):

Soc jo que, fill d'un segle que creu

no estar mentint, m'identifico amb aquell home malalt

mentint-me a mi mateix: i n'escric

per exorcitzar un mal en el qual crec i no crec.

Igualment, enles tècniques d'escriptura de Bertolucci hi trobem paral·lelismes entre el llenguatge poètic i el cinematogràfic: una mirada que posseeix totes les gradacions de l'objectiu, que construeix estructures textuals amb efectes de profunditat de camp

o fosa, de moviments de càmera o *zooms* en personatges o objectes, panoràmiques paisatgístiques i plans generals; un esguard que funciona transferit del temps real al temps íntim de la memòria. A tall d'exemple, el poema «De sobte recordant», a *En un temps incert* (1955), és un *flashforward* que situa les protagonistes del poema en dues èpoques de la seva vida a través de dues preses de càmera, una d'anada i una de tornada, per una carretera. En un dels poemes de *Viatge d'hivern* titulat «Decisions per a un hort», la mirada fa un *zoom* cap a l'hort i, a continuació, una obertura de pla, un *zoom out*, que el relaciona amb tot el paisatge circumdant. Aquest moviment des del detall fins al més vast, ço és, del particular a l'universal, serà el sender que la poesia de Bertolucci cercarà de transitar.En molts dels poemes de *Viatge d'hivern* se succeeixen els moviments en ascens i descens, cas de «La cavadora de patates», «Fragment exclòs de la novel·la en vers», «Els rastelladors», «Decisions per a un hort», «Entrant al túnel», «Sol», «En temps desqueferat»o bé l'«Aquí ullada avall» (Viatge d'hivern, 1971), que hem transcrit al començament: «Aquí ullada avall bruc i cards ullada / amunt falcons i el sol…».

D'altra banda, en alguns poemes de *Viatge d'hivern*, el poeta es val freqüentment del guió llarg (l'*em dash* anglosaxó) per separar diferents nivells de significat i estratificar així el discurs en diversos plans temporals i seqüencials, com ara el poema «Al matí d'hora i més tard»(Viatge d'hivern, 1971):

però ben d'hora irremissiblement al jardí reclòs –

no aquí i ara on fa un matí xafogós

i es trasllueix a penes un cel esbandit

s'acosta

el moment de l'àpat festiu i de la migdiada taquicàrdica […]

En aquest i en molts altres poemes de *Viatge d'hivern* hi ha una supressió intencionada de les comes. El poeta mateix comenta que és una manera d'assolir que l'adjectiu pugui unir-se a la paraula anterior o posterior de manera que flueixi en moviment i resti així als ulls i a les mans del lector la llibertat de desplaçar-lo (Viatge d'hivern, 1971):

de les creus en el blanc de la seda pesant vent

des de la mar panteixant l’aire rou reviscolant

Per al poeta, el cinema és un instrument potent de penetrar la vida amb ulls atents al ritme de la quotidianitat, dels éssers en el temps. És així capaç de mostrar el misteri de l’existència i descobrir-ne la llum. Ben reveladors són els dos primers versos que obren *Sirio* (1929): «Divina misteriosa / claredat». Recórrer els poemes d’Attilio Bertolucci implica capbussar-se en un tràveling de memòria personal i col·lectiva sempre atent a captar la llum, al més mínim detall, al que és inesperat, a un seguit d’epifanies de profunda humanitat. Sembla que el poeta feu cas del que, una vegada, digué el director de cinema Jean Renoir a Bernardo Bertolucci: «Recorda sempre de deixar la càmera encesa perquè hi poden entrar coses que mai no hauries imaginat» («Iris sobre la plana del Po», Cap a les deus del Cinghio, 1993):

Li tocà a ell des de jove expert en art

copsar Iris sobre la plana del Po

meravella meva a trenc de joioses llàgrimes

últims focs de guerra empal·lidint cap a occident.

Re menor, Fa major

Per interès, per *boutade* o, senzillament, per ignorància, algunes de les controvèrsies més enceses i sovint estèrils dels cenacles poètics neixen de categoritzar com a *menor* un poeta determinat. Sembla que l’estatura o l’adiposítat d’un poeta és una cosa que preocupa. Passa amb Lorca com també amb alguns dels millors poetes nostrats. *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) és una obra mestra del pintor Joseph Wright, avui a la National Gallery, del qual, com a historiador de l’art, Bertolucci va escriure: «Sense excel·lir per una gran alçada pictòrica, continua sent una obra plena d’un encant molt singular entre el que és domèstic i el que és fantàstic, una d’aquestes coses menors que il·lumina l’època en què van ser executades: aquí, de fet, els misteriosos inicis de l’edat industrial». Roberto Longhi, un dels mestres d’Attilio Bertolucci, va ensenyar-li que, en l’art, és precisament en les «cosi minori» –i, per això mateix, en els artistes aparentment petits i en els motius i motivacions presumptament intranscendents de la vida–, que sovint es generen les creacions artístiques més profundes i reveladores. Aquest

posicionament, aquest to menor, allunyat de grandiloqüències i de solemnitats, és prioritari en gran part de la poesia del parmesà, la mateixa prioritat que Salze Editorial té com a criteri de selecció per a la col·lecció de traducció de poesia al català que comença. Després de traduir Bertolucci, no ens cal l'apologia de la grandesa de les petites coses que ja va fer Flaubert amb el seu déu dels detalls. Hi reconeixem, senzillament, la magnitud de la mesura humana. I és clar que admirem montales, audens i baudelaires, però, editorialment, d'acord amb aquell posicionament de Longhi, prioritzem molts bertoluccis encara per descobrir.

Bibliografia

Bertolucci, Attilio (2011). *Inedita energia. Lezioni di storia dell'arte per 'Il Gatto Selvatico'. 1955-1964*. Florència: Eni.

— (2014). *Le poesie*. Milà: Garzanti.

— (2021). *Porta'm amb tu*. Trad. Marta Vilardaga i Josep Porcar. Castelló de la Plana: Salze Editorial.

Borio, Maria (2020). «Una vita a osservare la vita. Su Attilio Bertoluccidi Anna Toscano (part III)». *Rivista Nuovi Argomenti*, 5 (setembre-desembre).

Bugliesi, Rossella (2016). «T. S. Eliot e Attilio Bertolucci: "Only through time time is conquered"». [en línia] https://www.academia.edu/ [Consulta 28 juliol 2021].

De Ioanna, Lucia (2020). «Attilio sapeva che il cinema o è poesia o non è niente. Bertolucci nel racconto di Paolo Lagazzi». *La Repubblica Parma* (4 juliol).

Giovannuzzi, Stefano (1997). *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci* . Milà: Mursia.

Lagazzi, Paolo (1993). *Rêverie e destino. L'opera di Attilio Bertolucci da 'Sirio' a 'La camera da letto'*. Milà: Garzanti.

— (1998). «I bei colori del teatro del mondo: Attilio Bertolucci, I segni incrociati». A: *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*. A cura de M. Ciccuto i A. Zingone. Viareggio: Baroni.

—(2008). *La casa del poeta*. Milà: Garzanti.

—(2014). «Presentazione del volume *Il fuoco e la cenere* di Attilio Bertolucci. Università di Parma». https://www.youtube.com/watch?v=OJu7QLyefTw [Consulta: 1 setembre 2021].

Magro, Fabio (2005). *Un ritmo per l'esistenza e per il verso. Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*. Pàdua: Esedra.

—(2011). «'Pensieri di casa' di Attilio Bertolucci». *Per leggere. I generi della lettura*, 20, p. 85-98.

Masoni, Tulio (curador) (1985). Pasolini: cinema di poesia. Comune di Reggio Emilia / Comune di Correggio.

Milani, Filippo (2018). «Lo "spazio romantico" nella poesia di Attilo Bertolucci». A: *La modernità letteraria, collana di studi e testi*. Pisa: Edizioni ETS.

Morbiato, Giacomo (2016). *Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*. Pàdua: Libreria Universitaria.

Palli, Gabriella (2012). «Sulla via del romazo in versi: Attilio Bertolucci e Alberto Bellocchio». *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 15, p. 408-415.

Severi, Luigi (2001). «Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci». *Atelier. Trimestrale di poesia, critica, letteratura*, 21, p. 8-30.

Tomlinson, Charles (2000). «Attilio Bertolucci». *The Guardian* (16 juny).

Vera, Carmelo (2003). «Attilio Bertolucci: dal Vino Inebriante al Vino Ideologico e Funebre». *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 1, p. 125-139.

Wetzl, Fulvio (2014). «A proposito di Attilio» (vídeo-entrevista a Bernardo Bertolucci). (en línia) https://www.youtube.com/watch?v=sJ_5_gfBhdk. [Consulta: 22 agost 2021].