

Incipit e explicit, ovvero dell'aggettivazione affettiva

Anna DOLFI

Università di Firenze

Se [...] davanti a codesta scena, un uomo [...] non riesce a sognare cose strane e a farle sembrare verisimili, non dovrà mai provarsi a scrivere romanzi.

Nathaniel HAWTORNE, *La lettera scarlatta*¹

Je crois qu'il faut tout faire pour prévoir en toute ombre les choses, les voir obscurément [...]. Plus l'ombre est précise, forte, inévitable, plus on a la chance de faire vite, clair, foudroyant [...]. Il ne faut jamais qu'on sache d'où cela vient, où cela va. Les larmes sont un matériau aussi bien qu'autre chose.

Nicolas de STAËL, *À Pierre Leclaire*,
13 décembre 1954²

1. La citazione è tratta dalla traduzione di Marcella Bonsanti presente nella Biblioteca Bassani (Nathaniel Hawthorne, 1959, *Romanzi*, Firenze, Sansoni). I nostri rimandi alla *Lettera scarlatta* saranno tratti dall'edizione economica Firenze, Sansoni, 1965. Per dati sulla biblioteca dello scrittore ferrarese si veda la schedatura approntata da Micaela Rinaldi, 2004, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e associati.

2. Nicolas de Staël, 2014, *Lettres 1926-1955*, édition présentée, commentée et annotée par Germain Viatte, postface de Thomas Augais, Paris, Le Bruit du temps, p. 621.

Un gioco di convergenze

È un po' strano che, sebbene restio a parlare troppo di me e dei casi miei [...] un impulso autobiografico m'abbia spinto ben due volte in vita mia a rivolgermi al pubblico.³

Inizia così l'introduzione (che funge anche da primo capitolo: *La dogana*) alla *Lettera scarlatta*. L'idea di far precedere un romanzo da un qualche proemio (che per giunta proponeva l'autore come compilatore) non era nuova, dalla cornice del Boccaccio all'introduzione ai *Promessi sposi*, per citare, e nella sola letteratura italiana, alcuni antecedenti. Ma quanto qui ci interessa, nel momento in cui la voce narrante intraprende la sua giustificazione, è l'insistenza sull'ineludibile riservatezza, sulla consapevolezza e sulla necessitata natura "velata" che a sé riserba l'autore:

[...] un innato riserbo fondendosi ad opera di questa benefica consapevolezza, ci sarà dato chiacchierare dei casi della nostra cerchia ed anche di noi stessi, mantenendo ugualmente il nostro più intimo Io dietro il suo velo.⁴

Il problema era/è dunque quello di essere autobiografici (o fintamente autobiografici, *mais cela revient au même*) senza violare, oltre i diritti del lettore, quelli dell'autore⁵, mentre si raccontano storie di personaggi, «nel cui novero accadde allo scrittore di figurare», all'interno di una città (la vecchia Salem, nel caso di Hawthorne) che continuava

3. Nathaniel Hawthorne, *La lettera scarlatta*, cit., p. 19.

4. Ivi, p. 20.

5. Sul problema complesso di questo rapporto sia consentito il rinvio ad Anna Dolfi, *L'écrivain par lui-même*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV convegno MOD 2013, Sassari-Alghero 12-15 giugno 2013 (volume di prossima pubblicazione); ove si ricordi poi, a livello generale, anche là dove sembri esserci un legame diretto con la biografia, la complessità del rapporto e la differenza che intercorre tra *pacte autobiographique* alla Lejeune e *pacte romanesque*, sì che ogni *démarche* "autobiografica" non può definirsi, anche in quello che può sembrare il più fedele dei casi, che obliqua.

a esercitare una «presa», a suscitare un «affetto» fortissimo, nonostante la lontananza. Sostanzialmente per ragioni che potrebbero ridursi alla «polvere», al «diuturno legame d'una famiglia con un unico luogo di nascita e sepoltura» perché, a dispetto di tutto, il passato non muore, ed è fatale che riaffiori, una volta ridestata la «fantasia intorpidita»⁶ da un improvviso «scavare» nella testimonianza.

Per trovare in quel libro la cui lettura continuava a provocare in Bassani una violenta emozione, una lettera scarlatta che il narratore, nel capitolo di introduzione/racconto, mimando il destino del personaggio, si appoggiava sul petto (nel punto – se vogliamo stabilire un'audace diacronia che arriva fino ai giorni nostri – che il protagonista del primo romanzo di Modiano, *Place de l'étoile*, indica a chi gli domanda la collocazione di una delle più note piazze di Parigi). La lettera scarlatta guiderà alla ricostruzione di una storia lontana, dopo che l'accaduto ha «riportato la mente sulle sue orme di un tempo»⁷, fornendo le basi per un racconto che, «con un pietoso barlume», snebbia lo «specchio appannato» dell'immaginazione⁸ conducendo dentro stanze familiari, in mezzo ad oggetti «investiti d'un attributo di lontananza e stranezza»⁹. Per far sorgere, «attraverso il velo della memoria, ammantata nella nebbia», quasi si trattasse d'un villaggio «popolato soltanto d'abitanti immaginari che vivono nelle sue case [...] e ne percorrono le viuzze comuni e la strada principale in tutta la sua insipida lunghezza»¹⁰, la «vecchia città natale».

Per restare ai margini

In una ben nota introduzione che definiva l'*historia* «una guerra illustre contro il Tempo» (ed entra così in gioco anche l'amato Manzoni), si

6. Nathaniel Hawthorne, *La lettera scarlatta*, cit., p. 43.

7. Ivi, p. 47.

8. Ivi, p. 48.

9. Ivi, p. 49.

10. Ivi, pp. 57-58.

lasciava esplicitamente intendere che richiamare alla vita quanti erano stati cancellati e fatti «prigionieri» dal tempo fosse il compito precipuo di una scrittura, quale quella storica, che si riconosceva il compito di registrare e ricostruire il vero. Da un analogo obiettivo, di risarcimento e di sia pure sfocata e temporanea proiezione di vita, sembra essere mosso l'io narrante del *Giardino dei Finzi-Contini* quando, seguendo l'emozione destata da un improvviso *détour* in una domenica dell'aprile del '57, trova infine la forza/coraggio per scrivere di quanti, «deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se» avevano «trovato una sepoltura qualsiasi».

Non è un caso che proprio per la storia di quella immaginaria famiglia ferrarese¹¹, modellata sul destino di tante di cui la guerra e la deportazione avevano disperso le tracce (e per la quale si usano – per riaprire e sigillare una vicenda già chiusa – delle date precise che saldano la tragedia di un autunno ancora abbastanza vicino ad un *poignant printemps*), Bassani avesse usato un esergo tratto dall'ultima parte dell'VIII capitolo dei *Promessi sposi*, che poi, dislocato (anzi unico rimasto, tra i tanti soppressi¹²), avrebbe costituito l'*incipit* paratestuale (una sorta di avvio per autore interposto) dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Giacché quel lungo, complesso e ibridato capitolo manzoniano che si era aperto su un fallito tentativo di matrimonio e sulla conseguente fuga da casa di due innocenti perseguitati (nell'accoppiata Don Rodrigo/don Abbondio) da cattiveria e vigliaccheria univa alla delusione e all'elegiaca rievocazione del paese perduto perfino un sottile filo di speranza. Quella che, nel silenzio commosso degli altri protagonisti, aveva fatto dire a fra Cristoforo, «il cuor mi dice che ci rivedremo presto», spingendo il narratore (consapevole più del personaggio, perché collocato fuori della storia e

11. E di quell'inventato giardino, popolato delle piante (lo ha raccontato l'autore, interrogato da Cesare Garboli), dell'Orto botanico di Roma, situato tra via della Lungara e il Gianicolo.

12. Ma al proposito cfr. Anna Dolfi, *I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*, in *Testi e intertesti per Il Romanzo di Ferrara*, Atti della giornata internazionale di studi organizzata da Anna Dolfi e Davide Luglio all'università della Sorbona, Parigi 31 gennaio 2015 (volume in corso di preparazione).

oltre quel tempo) a ricordare, assieme all'illusione, la fallibilità del cuore quando segue il desiderio più che la conoscenza, parlando del futuro inconoscibile piuttosto che del conosciuto passato.

Nessun dubbio comunque che la frase manzoniana, strappata dal contesto, con l'interrogativo ritornante su quanto davvero si può presumere di conoscere, su quel che correttamente si può di conseguenza narrare, ove – come più volte ha dichiarato Bassani – ci si ponga come obiettivo la verità della testimonianza, valica la funzione di codicillo (*introibol*/commento) a una storia (quella di Micòl e del suo piccolo mondo), per diventare una sorta di sintetica e illuminante dichiarazione di poetica. Che iscrive l'arte narrativa (ovvero l'intera operazione offerta dalla raccolta composita e allo stesso tempo compatta che l'autore propone con *Il romanzo di Ferrara*) sotto il segno dell'indagine e del dubbio, del rispetto e della ricerca, indicando anche, perfino, antifrasticamente, che alla guida dell'intera operazione non potrà che esserci il "cuore". Un cuore che si sarebbe poi rifugiato negli anfratti, nelle fessure, cercando la luce (come avverrà nelle poesie all'insegna del *Senza*), per risillabare nomi di donna dimenticati (l'imprendibile Micòl, la dolcissima Marg...), trovando solo in questo modo la forza e il coraggio per addentrarsi in una città e la sua gente (a Ferrara, come già nella capitale joyciana¹³) ricollocandosi solo così alla fine, ad un tratto (quasi per effetto di strappo), fuori, oltre le mura, da dove si era guardato all'inizio verso le cinque storie ferraresi¹⁴, e a tratti anche verso la sesta, tramite il giovane deuteragonista di Fadigati (che si allontanerà per riflettere e per vedere meglio, come aveva già fatto il protagonista del secondo racconto dei *Dubliners*, *Un incontro*, che percorre di corsa

13. Dublino, che figura esplicitamente con il suo nome nel titolo italiano dei *Dubliners* (in mancanza di indicazioni – visto che nel catalogo della Rinaldi non è presente che una voce, per noi poco interessante, relativa a Joyce –, citeremo dalla traduzione di Franca Cancogni, pubblicata in Italia a partire dal '49, che, per essere tra le pochissime circolanti all'epoca, firmata per giunta dalla sorella di un amico di Bassani come Manlio Cancogni, ha fortissime probabilità di essere quella letta dal nostro scrittore).

14. Sia consentito per questo il rimando al capitolo dedicato a *Il diaframma speculare della distanza* in Anna Dolfi, *Bassani, una scrittura della malinconia*, cit., pp. 11-47.

un pendio con il cuore in tumulto, prima di avere la forza di urlare un nome nel vuoto).

All'insegna del "cuore" Bassani comincia così a raccontare come per la prima volta, con la riscrittura (a partire dunque dalla fine, dagli anni tra il '70 e l'80; se si presta fede al principio borgesiano che vuole che ogni riproposta di un testo esistente, perfino ove senza varianti, dia origine ad un'opera nuova), il destino dentro le mura di Lida Mantovani che, separata da una finestra, da una porta, da un dislivello di altezza, dagli altri e dalla speranza di una vita felice, resta lontana dalle cose come l'*Evelyne* joyciana (al pari di lei sorda al richiamo finale di un possibile riscatto), prolungando nel tempo, sulla scena indifferente della città e dei racconti, l'urlo di Geo Jotz o il feroce, inarrestabile crescere dell'erba nel cimitero. Ripetendo, ancora con la riscrittura (varrà osservare che, ove si escludano le copertine, gli esergo e le prime soprattutto delle cinque storie, gli *incipit* e gli *explicit* testuali di ogni "capitolo" del grande romanzo rimarranno sempre immutati¹⁵), l'epilogo degli *Occhiali d'oro*, che, come era accaduto in *Un increscioso incidente* di *Gente di Dublino*, affida a un giornale, letto con il cuore in tumulto nel silenzio di una stanza, il compito di portare una notizia («Morte di una signora a Sidney parade / Un increscioso incidente»¹⁶ in un caso; «Noto professionista ferrarese / annegato nelle acque del Po / presso Pontelagoscuro» nell'altro) che finisce per assumere un ruolo analogo a quello che nel teatro antico aveva l'agnizione. Che arrivava sempre alla fine, per mostrare, punire, talvolta salvare.

Se il sofferto isolamento del protagonista dei *Dubliners* indurrà ad alzare gli occhi dal quotidiano per guardare il «triste paesaggio della sera»¹⁷, il giovane protagonista degli *Occhiali d'oro* abbasserà le palpebre per darsi il tempo di respirare, comunicando poi con voce ferma e

15. A segnare così il diverso destino del paratesto, di qualunque genere, rispetto al testo.

16. James Joyce, 1964, *Gente di Dublino*, traduzione di Franca Cancogni, Milano, Mondadori, p. 115.

17. Ivi, p. 117.



inespressiva¹⁸, dinanzi alla sola figura paterna (sentendo, nel silenzio rotto da poche parole, come già era accaduto al personaggio inglese, tutta la sua solitudine), non solo la morte del dottor Fadigati, ma l'impossibilità di salvezza di cui, prima del tempo (prima insomma del '43), quella morte cercata diviene quasi figura. Chiudendo così parimenti, nel passaggio dal primo al quarto ed ultimo romanzo¹⁹, la storia di un disagio esistenziale con un suicidio (sia pure radicalmente diverso dall'altro per cause, eziologia e modalità). Già che comunque è un suicidio che, alla pari delle riflessioni che chiudono *The dead* di Joyce, nell'approssimarsi «alle regioni abitate dalla immensa folla dei morti»²⁰, nasce dalla consapevolezza della fine vicina: «uno ad uno tutti si sarebbero mutati in ombre. Meglio trapassare baldanzosi nell'altra vita, nel pieno della passione, che appassire e svanire a poco a poco nello squallore degli anni.»²¹

Da un cerchio all'altro

Parlando dei libri degli altri, attento a rimproverarne l'artificio, la non credibilità quando non riusciva a trovarvi motivi poetici e realistici, Bassani ha avuto spesso occasione di soffermarsi su come cominciano i libri. Dallo stile, dalle modalità dell'attacco, dalla visibilità o meno di «trucchi di montaggio», palesi fin dall'avvio, estraeva elementi che gli consentivano di delineare la poetica dell'autore e, per differenza o somiglianza, anche la propria:

18. Pur consapevole dell'emozione indotta da una qualsivoglia comunicazione di morte: si pensi a quella di Parnell su cui si chiude *Il giorno dell'edera*, in *Gente di Dublino*.

19. Già che il *Romanzo di Ferrara* è incorniciato da due libri di racconti (*Dentro le mura* e *L'odore del fieno*) e costituito da soli quattro romanzi tra i quali si possono stabilire, come in questo caso, significative corrispondenze.

20. James Joyce, *I morti*, in *Gente di Dublino*, cit., p. 228.

21. *Ibid.*



Anche l'arte di Benedetti, come tanta altra contemporanea, è intenzionalmente, scopertamente lirica. L'attacco di ogni racconto pare sempre affidato al caso. La materia è tutta in primo piano, organizzata secondo prospettive analogiche, esibita senza apparenti trucchi di montaggio; senza nessun *prima* e nessun *dopo*, insomma, giacché il *prima* e il *dopo* implicherebbero in ogni caso un giudizio, sottintenderebbero una dimostrazione, e invece no, nulla può essere così estraneo a un'arte che agogna alla "purezza" come l'atto del giudicare o del dimostrare.²²

Parimenti dalla conclusione deduceva la tonalità, la patina soffusa, l'effetto emotivo prodotto nel lettore. Si pensi, ancora a proposito di Benedetti: «È ugualmente indimenticabile, per quel senso di atroce ansia che riesce a comunicare, risulta l'ultima pagina del libro (quasi un racconto a sé) intitolata *La morte dell'inverno*.»²³

Consapevole che non si può prescindere dalla tecnica, aveva coscientemente nelle sue stesse costruzioni narrative modellato gli strumenti all'effetto, scegliendo ad esempio di utilizzare, nel *Giardino dei Finzi-Contini*, per raggiungere la credibilità, un io narrante identico o quasi all'autore²⁴:

Io ho fatto di tutto per far credere che i personaggi dei Finzi-Contini siano veri. In che modo ho fatto di tutto? In che modo e perché? In che modo: prima di tutto mi sono attribuito questa storia, cioè, per essere

22. Giorgio Bassani, *Racconti di Benedetti*, in *Opere*, cit., p. 1027.

23. Ivi, p. 1028.

24. Radicalmente diverso l'effetto prodotto dalla possibile somiglianza del protagonista di *Dietro la porta* con l'autore. Anche se proprio questo caso permette di mettere in luce le dichiarate coincidenze – dalla professione del padre al cognome della nonna cattolica (che coinvolgono anche un altro personaggio della narrativa bassaniana, Bruno Lattes, all'altezza sia degli *Ultimi anni di Clelia Trotti* che delle *Altre notizie*) – con una diversità radicale che riguarda proprio l'*incipit* del terzo romanzo, se è vero che al «Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello che si dice il fondo della disperazione» (ivi, p. 581) si può contrapporre la dichiarazione di un'opposta esperienza biografica (cfr. in proposito il frammento 14 di *In risposta* (VI): «Ho trascorso una delle adolescenze più felici che si possano immaginare, in una casa, bellissima, fra le mura della quale tutti si volevano molto bene.» (Ivi, p. 1328).

preciso, l'ho attribuita a chi ha scritto il libro, cioè a Giorgio Bassani, a quel nome e cognome che stanno in cima al volume, l'ho attribuita artatamente allo scrittore. Ho cercato di non stabilire nessun diaframma tra lo scrittore e l'attore della storia. Ho fatto anche altre operazioni mistificatorie. Ho dedicato il mio romanzo al personaggio di Micòl, a Micòl. Come se Micòl fosse realmente vissuta. E poi, appunto, non mi sono mai nominato durante il romanzo proprio per avvallare meglio questa mistificazione. Perché l'ho fatto? L'ho fatto perché ritenevo e continuo a ritenere che il problema della narrativa e dell'arte in generale (della pittura, della musica, della scultura, eccetera) è in sostanza quello della credibilità.²⁵

Sensibile a quella che si può chiamare ormai l'ermeneutica delle frontiere²⁶ – grazie anche alla riscrittura di *Lida Mantovani*, opportunamente collocata all'inizio delle *Cinque storie fin dal '56*²⁷ – apre e chiude il *Romanzo di Ferrara* nel segno della morte, avviando con ritmo lento l'*incipit* su una serie di analessi che consentono di ripercorrere una vita («Riandando agli anni lontani della giovinezza, sempre, finché visse, Lida Mantovani...»), chiudendo poi l'opera, tra analessi e prolessi, dopo la frase sintetica di saluto che occulta quanto sta per avvenire in una stanza chiusa dell'*Airone* («Buona notte, caro Edgardo»), sulla

25. *Intervista inedita a Giorgio Bassani*, in Roberta Antognini, Rodica Diaconescu Blumenfeld, *Poscritto a Giorgio Bassani*, cit., p. 616.

26. Cfr. al proposito Andrea del Lungo, 2010, *Le début et la fin du récit*, in Id. (éd.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, accompagné d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint, Paris, Classiques Garnier. Ma per rimandi essenziali sul tema cfr. anche Andrea Del Lungo, 2003, *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil (anche per l'esautiva bibliografia teorica di riferimento); Jean Bessière (éd.), 2001, *Commencements du roman*. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Honoré Champion; oltre che, sia per la messa in pratica della teoria che per la sua esposizione, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e l'ultima delle *Lezioni americane (Cominciare e finire)*, di Italo Calvino, in Mario Barenghi (a cura di), 1995, Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, «I Meridiani».

27. Su probabile consiglio di Pier Paolo Pasolini.

definitoria centralità dell'io²⁸. Di un io consapevole costruttore, già che *Laggiù in fondo al corridoio*, che sigilla la revisione dell'*Odore del fieno* (e chiude quindi su una dichiarazione di tecnica costruttiva l'intera opera narrativa), parla delle *Storie ferraresi* già nella prospettiva dell'ultimo romanzo, collocando ogni personaggio ed ogni racconto come in fondo a un corridoio al termine del quale sta «vivida», «palpitante», imprevedibile e perduta, la vita²⁹. Nella forma di quella morte/vita che, dopo avere spaventato Fatigati, sgomentato l'io narrante degli *Occhiali d'oro*, affascinato Limentani, sarebbe stata riservata, nella sua complementare, catartica natura di dannazione/salvezza, alla sola, definitiva figura dello scrittore. Che alla fine – messi da parte i personaggi – si pone come ultimo in scena, rimosso ormai il velo hawthorniano che lo copriva. Dopo avere osato dire finalmente di nuovo io: *conditio sine qua non* per poter scrivere e per poter vivere, facendo del tempo racconto. Come era successo negli *Occhiali d'oro*, dove non a caso l'io aveva recuperato, dopo la morte del medico ferrarese, la dizione e la voce. Operando la riconduzione ai luoghi chiusi o aperti di *incipit* (i casi opposti di *Lida Mantovani*, e diversamente del *Giardino dei Finzi-Contini*), di cui appare ormai chiara tutta la ricchezza compositiva. Una ricchezza che non ha bisogno di “spostamenti”, piuttosto di quello svelamento che ricorda quanto auerbachianamente caratterizza la *figura*³⁰. Si da fare del *Romanzo di Ferrara* nel suo complesso quello che Barthes potrebbe chiamare un *récit*

28. Oltre al suo già citato *Bassani, una scrittura della malinconia*, a questo proposito si veda anche Anna Dolfi, 2006, «Après la mort du moi»: da Leopardi a Bassani, in Pasquale Guaragnella, Marco Santagata (a cura di), *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, Bari, Laterza, pp. 557-571.

29. Ma per un'analisi proprio di questo testo sia consentito il rinvio a Anna Dolfi, 2008, *Sulla geometria costruttiva*, in Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria, Bologna, 23-24 febbraio 2007, Pisa, ETS, pp. 11-23.

30. Sulle strutture della clausola cfr. Philippe Hamon, 1975, *Clausules*, in «Poétique», n° 24, pp. 495-526. Quanto ad Auerbach, il rimando è al rapporto figurale che negli *Studi su Dante* (Milano, Feltrinelli, 1963 e 2005) dà carattere di compimento ai personaggi quando sono visti sul piedistallo dell'assoluto.

*herméneutique*³¹ capace di giocare fino in fondo il rapporto possibile tra romanzesco e argomentativo, consentendo una sorta di *refiguration narrative* alla Ricœur³². Mai digressiva (vista la complessiva economia strutturale dell'opera), piuttosto allegorica nel modo e nella scelta di una veridica finzione³³ che attraverso un romanzo speculativo conduce a una possibile verità speculare. Attraverso una gradualità di successioni che, spostando la focalizzazione, facendo attenzione a non rovesciare gli indicatori (si pensi all'esitazione tra la terza e la prima persona negli *Occhiali d'oro*, che sesta storia su sei libri rappresenta da questo punto di vista un *pivot*), riducendo la portata dei flash-back, ovvero le dosi di menzogna e di verità romanzesca. Mentre le distanze progressivamente si accorciano (con effetto di zoom, da fuori le mura fino alla bottega dell'imbalsamatore), e le soglie si chiudono su un mondo progressivamente inanimato che lentamente viene risucchiato nell'ombra.

31. Tornando a distanza di anni a riflettere sui codici (ovvero sui «grands champs sémantiques») a suo tempo teorizzati in *S/Z*, Barthes parla, a dispetto dell'iniziale proposta di una sostanziale equipollenza o «hiérarchie fluctuante», dell'oggettiva prevalenza sugli altri, in zona post-classica, del «code herméneutique» e del «code des actions», sì da farli quasi costitutivi del racconto. Cfr. in proposito Roland Barthes, 1994, *Sur «S/Z» et «L'empire des signes»*, in *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, édition établie et présentée par Éric Marty, propos recueillis par Raymond Bellour, Paris, Éditions du Seuil, pp. 1008-1009. Tenderà parimenti a sottolineare la «quête d'une vérité» quale elemento caratterizzante del codice ermeneutico (*Entretien - A conversation with Roland Barthes*), ivi, p. 1297.

32. Sulla linea, più che del Ricœur di *Temps et récit I* (cit.), attento a unire e distinguere storia e finzione tramite una prima forma di mimesi), di quello successivo di *Temps et récit II* (cit.), ove ad essere in gioco è proprio la possibilità di *refigurer* il reale grazie alla ricostruzione dell'esperienza temporale tramite la lettura (che genera una nuova *mimèsis III*, una 'metafora viva' capace di reinventare il reale).

33. Sulla complementare necessità e coesistenza di vero e finzione cfr. Anna Dolfi, Bassani, *La storia, il testo e l'«effet de réel»*, in Roberta Antognini, Rodica Diaconescu Blumenfeld, *Poscritto a Giorgio Bassani*, cit., pp. 103-124.

La piramide rovesciata

Intervenendo su cinema e letteratura, completando per certi versi le notizie fornite dall'ultimo racconto dell'*Odore del fieno*, Bassani analizza, con attenzione precipua sull'apertura e la chiusura, *La passeggiata prima di cena*, parlando dell'incidenza, nel suo modo di costruire, della tecnica teatrale e cinematografica. Insiste sull'importanza delle unità aristoteliche (di spazio, di tempo, d'azione, tanto importanti, fondamentali anzi, nell'*Airone*) da lui mediate, più che dal teatro antico, da quello classico francese, nei nomi di Corneille e Racine³⁴:

Gli occhiali d'oro, un breve romanzo [...] in fondo è costruito appunto come una *pièce* di Corneille o di Racine: col suo quinto atto, alla fine, dove viene prodotto il massimo sforzo, dove si cerca di conseguire la famosa, indispensabile "catarsi". E anche *Il giardino dei Finzi-Contini*, anche *Dietro la porta* [...] sono fabbricati così: restringendo al massimo spazio, tempo e azione, e dilazionando il maggiore sforzo poetico [...] alle ultime pagine.³⁵

Che, assieme all'epilogo tragico, gli offrivano la possibilità della catarsi, ovvero dello scorrimento dall'uno all'altro capitolo, con restringimento progressivo del fascio di luce. Visto che il tempo storico di ogni racconto, comunque modulato e pensato, è fatalmente brevissimo, visto che tutto si riduce, nella stanza di Lida come nella cameretta di Micòl, alla possibilità di far tornare a vivere per un attimo le vecchie suppellettili, consumate dagli anni, rendendole «vibranti» e «sofferenti», non meno dell'ardente poeta che le aveva evocate³⁶. A partire, s'intende dalla distanza, come era accaduto per la storia di Artemisia Gentileschi, in

34. Giorgio Bassani, *Cinema e letteratura. Intervento sul tema*, in *Opere*, cit., p. 1247.

35. Ibid.

36. «Tutto [...] doveva tornare a vivere. Le suppellettili della vecchia farmacia paterna, consumate dagli anni, inerti, bisognava che si agitassero, che gridassero anche esse con una voce loro, vibranti anche esse, e sofferenti, non meno dell'ardente poeta che le aveva evocate» (Giorgio Bassani, *Prose e poesie di Mario Tobino*, ivi, p. 1029-1030).

un libro ossessionato da un «divorante soggettivismo lirico»³⁷, che si era aperto, non lo si dimentichi, su una breve prefazione che offre (come ricorda lo stesso Bassani, che farà altrettanto nel suo *Giardino*) non solo le *données* dell'opera³⁸, ma la «piramide capovolta dell'intero edificio narrativo»³⁹. Consentendo all'autore di porre poi tutto il resto come «ritto in equilibrio rischioso sul suo vertice», per produrre «un romanzo tutto oggettivo, distaccato dall'io-scrivente come una cosa, o come un organismo assolutamente autonomo» per venire incontro a «uno degli innumerevoli desideri impossibili di cui è tramata la sua poesia»⁴⁰.

Quanto all'aggettivazione affettiva, che dunque non può prendere il via che dall'io e dal cuore su cui si chiudono *Gli occhiali d'oro* (pure senza riuscire ancora a dirsi), ne saranno testimonianza la *retenue* ma anche il processo di spostamento, dagli esseri umani agli oggetti, presente nel *Prologo* del *Giardino* e la parola affettiva («caro»), infine pronunciata, dopo quelle *déplacées*, dalla madre (speculare rispetto al padre silenzioso degli *Occhiali d'oro* – con scioglimento e scambio, tra figure genitoriali e filiali, di rancore *versus* tenerezza –; simile piuttosto, l'anziana signora, al fragile vecchio dai capelli argentei della nona sezione della IV parte del *Giardino*). Risoluto e destinato insomma Edgardo a morire, ma già accompagnato, nell'unico punto luminoso della stanza che non può sostituire la bottega degli animali impagliati, e che dunque non può trattenerlo in vita, tramite una figura femminile⁴¹ che prende la voce dell'autore (visto che è guidata da struggente *pietas*), dal rimpianto affettivo, dall'andare lento di un inutile disìo, come quello che si deve ai morti. ■

37. Giorgio Bassani, «*Artemisia*», ivi, p. 1062.

38. L'espressione francese è utilizzata da Bassani nella sua riflessione sulla *donnée* iniziale di *Ladri di biciclette* di Bartolini (Giorgio Bassani, «*Ladri di biciclette*», ivi, p. 1065).

39. Giorgio Bassani, «*Artemisia*», ivi, p. 1062.

40. Ivi, p. 1063.

41. Per la presenza delle figure femminili in Bassani si veda Anna Dolfi, 2015, «Upon the window pane»: Bassani e la rifrazione dell'immagine femminile, in Martina Di Nardo, Andrea Gialloreti (a cura di), «*Nel centro oscuro dell'incandescenza*». *Studi in onore di Giancarlo Quiriconi*, Firenze, Franco Cesati Editore.

