

Bassani nel suo secolo

a cura di

Sarah Amrani

Maria Pia De Paulis-Dalembert

Giorgio Pozzi Editore

Volume pubblicato con i contributi del laboratorio di ricerca LECEMO
(Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale) - EA 3979 -
dell'Università Sorbonne Nouvelle-Paris 3, e della Fondazione Bassani

Copyright © 2017 Giorgio Pozzi Editore

Via Carraie, 58 – Ravenna
Tel. 0544 401290 - fax 0544 1930153
www.giorgiopozzieditore.it
redazione@giorgiopozzieditore.it

ISBN: 978-88-96117-74-3

Indice

SARAH AMRANI, MARIA PIA DE PAULIS-DALEMBERT, *Poesia, Ars, Veritas* . . . 9

Proemio

DOMINIQUE FERNANDEZ (écrivain et membre de l'Académie française)
Un bourgeois contestataire 27

Prolegomeni all'impegno nel secolo

DOMENICO SCARPA (Centro internazionale di studi Primo Levi, Torino)
Sentieri interrotti e sentieri battuti. Giorgio Bassani 1935-1943 . . . 33

PAOLA ITALIA (Università degli Studi di Roma - Sapienza), *Il lettore di Bassani e il "caso Deliliers"* 75

Animare la cultura contemporanea

CRISTIANO SPILA (Fondazione Giorgio Bassani), *Bassani e Calvino: due intellettuali operativi. Notizie dal carteggio* 89

GIUSEPPE CAVALERI (Université Paris Nanterre - IULM Milano),
Giorgio Bassani e il cinema italiano: dalla scrittura scenografica percepita come «engagement» alle trasposizioni cinematografiche . . . 99

SILVIA DATTERONI (Universidad de Granada Università degli Studi di Roma - Sapienza), *«Mi opponevo». Giorgio Bassani nel canone letterario tra Italia e Spagna* 113

L'engagement in versi e in risposta

- MARIA PIA DE PAULIS-DALEMBERT (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), *Ritratto di un'epoca, ritratto di sé: «Di là dal cuore»* . . . 133
- FRANCESCA BARTOLINI (Università degli Studi di Firenze), *Le prime raccolte poetiche di Bassani tra naturalismo elegiaco e impegno civile* 161
- JEAN NIMIS (Université Toulouse-Jean Jaurès), *Lirismo dell'impegno nella prima stagione poetica* 179
- BERNARD URBANI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse), *«In risposta»: l'impegno di Giorgio Bassani* 199

Poemi in prosa impegnata

- ANNA DOLFI (Università degli Studi di Firenze), *«Per lettera». Una forma dialogica della scrittura* 217
- RINALDO RINALDI (Università degli Studi di Parma), *Essere o non essere. Le infinite particolarità di Bassani* 227
- FRANCESCO BAUSI (Università degli Studi della Calabria), *«Una ragazza quasi inesistente». L'inizio in «pianissimo» del «Romanzo di Ferrara»* 241
- MURIEL GALLOT (Université Toulouse-Jean Jaurès), *Tentativo d'epigrafia bassaniana* 265
- GUILLAUME SURIN (Université Jean Monnet – Saint-Étienne), *Il fasto e l'assenza nel «Giardino dei Finzi-Contini»* 281

La responsabilità storica nei secoli dei secoli

- GAIA LITRICO (Università degli Studi di Roma - Sapienza), *Matera, 1948. Giorgio Bassani tra letteratura e politica* 303
- ENZO NEPPI (Université Grenoble Alpes), *Sguardi incrociati sulla condizione ebraica in Italia nel XX secolo: le testimonianze di Primo Levi e di Giorgio Bassani* 325

ETIENNE BOILLET (Université de Poitiers), <i>Poeta, storico, testimone: la sintesi idealista</i>	347
CLAUDIA ZUDINI (Université Rennes II), <i>Bassani e le retoriche della commemorazione: una scrittura anticipatrice</i>	369
SARAH AMRANI (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), <i>Elementi di poetica bassaniana</i>	383
Intervista a Paola Bassani	
SARAH AMRANI, MARIA PIA DE PAULIS-DALEMBERT, <i>Le forme dell'impegno di Giorgio Bassani. Intervista a Paola Bassani</i>	397
Bibliografia della critica su Bassani citata nel volume	407
Indice dei nomi	417

ANNA DOLFI
Università degli Studi di Firenze

“Per lettera”. Una forma dialogica della scrittura

Io la piango si dice comunemente in Toscana di una cosa che non si ha più. Ed è frase bellissima che sembra ignorata dagli scrittori.

NICCOLÒ TOMMASEO, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana (ad vocem 1973)*

[...] se i nostri occhi vedono del *vedente* piuttosto che del *visibile*, se credono di vedere uno sguardo piuttosto che degli occhi [...] non vedono nulla, nulla che si veda, nulla di *visibile*. Affondano nella notte, lungi da qualunque visibilità.

JACQUES DERRIDA, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*

Ha avuto occasione di dichiarare, Giorgio Bassani, che «poi», ovvero dopo «Solaria», dopo i grandi italiani, *in primis* Manzoni, dopo Proust, Mann, James, Gide, Joyce, aveva «subito anche l’influenza dell’ermetismo»¹, e così potrebbe venire a qualcuno la tentazione di leggere il *tu* direzionale che è presente nei suoi testi – spesso come forma coinvolgente di responsabilità condivisa – anche come un postremo lascito di un’altra grande tradizione, quella appunto che, sulla scia dello scontroso e da tutti riconosciuto maestro, aveva avuto origine nella Firenze delle *Occasioni* (di cui più di un ricordo in una prosa bassaniana dedicata all’*8 settembre a Firenze* che si chiude con bagliori e gioielli femminili non a caso ironicamente e paro-

1. *Intervista inedita a Giorgio Bassani*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, p. 612. E questo nonostante che altrove si possano trovare delle prese di distanza, quando il suo discorso si fa più dichiaratamente politico negli anni inoltrati del dopoguerra, contrassegnati dal disincanto che si respira anche tra le pagine dell’*Airone*.

dicamente memori delle *Nuove stanze* di Eugenio Montale)². Ma per farlo si dovrebbe dimenticare che il *tu* (o comunque un *tu* in qualche modo diverso) può nascere anche dal desiderio, dalla necessità, dall'obbligo della polemica, calata perfino in quel genere per antonomasia lirico che è la poesia. Una poesia fatta, lo dichiara apertamente l'autore, non «in rima», ma «senza». Poesia dunque «senza» rima, poesia che all'apparenza almeno si vuole priva di poesia, ma che diventa, proprio perché costruita sulla sottrazione, poesia al quadrato.

Ma procediamo con calma, e con qualche rilievo. Anche per sottolineare la distanza tra i *tu* della prima e quelli della seconda bassaniana maniera, sui quali ci capiterà di soffermarci più a lungo. Una volta che si sia detto che nel primo caso la seconda persona è declinata in *preludio*, con ritorni delle forme possessive che rimbalzano nella cantabilità complessiva del testo (e a partire dall'*incipit*; si pensi a «Lascia ch'io ti ricordi / se ritarda l'inverno, / se ancora mi rimordi, / se mi tiene il tuo inferno. // [...] Lascia ancora la voce / tua chiamarmi: io ti sento. / O mi porga un'atroce / speranza il tuo silenzio»)³ o che si calano nei tristi rintocchi di un autunno padano (*I crisantemi, Pavana*), nelle variazioni di un discorso rivolto alla/alle città, a sé, al divino⁴. Un divino destinatario degli interrogativi e vocativi di *Te lucis ante*, che individuano anche, quali tu privilegiati, la luce, che si riverbera sugli oggetti facendoli esistere (si pensi a *Per un quadro di Morandi*: «O tu cui lenta abbraccia la collina accaldata, / casa persa nel verde, esile volto e bianco, / solo tu durerai, muto, eroico pianto, / non resterai che tu, e la luce assonnata»), e la vita, il futuro (*L'alba ai vetri*), in un colloquio che coinvolge la figura paterna, la natura, il creato⁵. Sia nella propria poesia che in quella in traduzione, a cui l'autore si sarebbe dedicato poco dopo nei nomi di Toulet, Char, soprattutto di Stevenson. Per passare poi al grande romanzo in sei libri che si apre su una dedica «A Niccolò Gallo, alla sua memoria», che fa subito del *Romanzo di Ferrara* la testimonianza di un dialogo eminentemente letterario, oltre che amicale (si ricordi la comune esperienza di redattori, l'uno da Mondadori, l'altro da Feltrinelli), rivolto

2. Il testo si trova in GIORGIO BASSANI, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 279-283.

3. *Preludio*, in *Storie di poveri amanti* (per le citazioni dalla poesia, narrativa, saggistica bassaniana il riferimento è all'edizione delle *Opere* [d'ora in poi OPERE], a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1998).

4. Si pensi rispettivamente a *Di settembre a San Giorgio, Variazione sul tema precedente, Immagine, Retrovia* (per non fare che qualche esempio all'altezza delle *Storie di poveri amanti*). Ma per una qualche direzionalità religiosa cfr. soprattutto la seconda sezione di *Te lucis ante*.

5. Si pensi, per non fare che un solo esempio, a *Stella*.

alla vita e alla morte, ai morti soprattutto, e alla loro memoria. Facendo dell'io la cripta dove tutto è raccolto, entro le cui mura tutto è custodito.

«Certo il cuore, chi gli dà retta» (così l'unico esergo rimasto nella confezione finale, alla prova della fusione e della riscrittura). Ma a chi parlava Manzoni? e cosa sapeva il suo cuore, così come quello di tutti? Per ricostruire appena un poco «quello che è già accaduto» – come continuava il testo del grande modello – il nostro scrittore avrebbe dovuto raccontare storie, inserendovi dialoghi e appellandosi alla memoria comune; passando dalla distanza del narratore onnisciente a quella ridotta del narratore coinvolto che slitta gradualmente dalla terza alla prima persona, facendo dei personaggi «forme del [suo] sentimento», abbandonando poi di nuovo l'autodiegesi per meglio identificarsi con lo sforzo e la ricerca di una rinuncia alla vita. In un progressivo distacco dai temi di un tempo, perfino dagli anni delle leggi razziali e della propria formazione, sempre dominanti – l'*Airone* si colloca ormai dopo, negli anni Sessanta –, quasi ci fosse ormai soltanto bisogno di fare bilanci, con corrosiva severità, riflettendo sull'operazione della creazione (non a caso proprio in questa direzione uno dei pezzi più belli dell'*Odore del fieno*)⁶.

Chiuso insomma con un ritorno all'oggettività l'articolato percorso lungo il quale lo scrittore aveva tentato di dar voce a figure lontane, soffocate non solo dalla storia ma anche, e sempre più, dall'impetuoso intervento del tempo, Bassani si troverà ad avocare a sé il compito della testimonianza. Memore del monito pascaliano che chiedeva ai testimoni il sacrificio della vita⁷, si appresta a pagare un obolo che include anche la pratica di un silenzio che possa farsi in altri campi, in altro modo, clamorosamente parola. Per altro gli anni lo richiedevano. Non si deve scordare il clima potentemente delusivo degli anni Sessanta-Settanta (che, accanto all'indifferenza di una nascente società globalizzata, avrebbe registrato un'impennata del negazionismo, le discussioni sul suicidio inevitabile, con la conseguente amarezza di molti intellettuali ebrei). I tempi mostravano bene come la dimenticanza avrebbe potuto portare alla ripetizione, come una consapevole e misurata rilettura dell'immane tragedia del Novecento (così nel caso di Bassani, che non ne aveva mostrato che i prodromi) non potesse non accostarsi ad un tratto la coscienza dell'assurdità e vanità di

6. *Laggiù, in fondo al corridoio* (su cui sia consentito il rimando ad ANNA DOLFI, *Sulla geometria costruttiva*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria, Bologna, 23-24 febbraio 2007, a cura di Piero Pieri e Valentina Mascaretti, Pisa, ETS, 2008, pp. 11-23).

7. Un riferimento (anche se senza rimandi alla fonte) ai testimoni che si fanno sgozzare nella *Intervista inedita a Giorgio Bassani*, cit., p. 619.

ogni speranza di incidenza artistica e letteraria. Bassani proclama insomma apertamente il suo pessimismo, la sua sfiducia nella società, negli intellettuali, mentre moltiplica l'impegno verso l'esterno.

Riflettendo sul suo tentativo di "salvare" personaggi/persona, facendosi teorico, da poeta che era, non gli resterà che dichiarare la necessità di premere il pedale, scegliendo di morire con loro, con progressiva e acuita consapevolezza. Con altri mezzi, interviste, saggi, lezioni, auto-commenti, avrebbe di nuovo dato vita al suo mondo conchiuso, riconducendo il lettore, anche tramite le riscritture, là dove vigeva lo sguardo distaccato o l'uso di una prima persona mimetica, nello scantinato di Lida Mantovani come nella stanza sopraelevata di Pino Barilari, o dentro il giardino, fino alla soglia della camera di Micòl. Avendo però cura di tenerlo, il lettore, fuori dalla stanza di Edgardo, dove solo all'autore sarebbe stato concesso di entrare, anche se senza far sentire alcun colpo. Ne sarebbe comunque risultata una rottura radicale, una *fêlure* che avrebbe mandato in frantumi il meccanismo narrativo. Rotto insomma lo specchio ove il volto dell'autore si era mescolato a quello degli altri, nell'affresco storico di un'intera comunità. Sì che sarebbe stato fatale un cambiamento di mezzo e di tono, una testimonianza di nuovo gestita in prima persona dall'io, e posta, in imitazione leopardiana, non solo sul cuore degli altri, ma sul proprio stesso cuore.

Non stupisce che, dei 65 pezzi di *Epitaffio*, quasi la metà si rivolga ad un *tu* in chiave esplicitamente beffarda e canzonatoria, con un'aggressività (sappiamo quanto permeata dalla coscienza del passato)⁸ rivolta per lo più contro la convenzionalità borghese e l'*establishment* letterario del tempo, ma anche verso figure femminili di contorno colpevoli forse soltanto di rientrare nel raggio d'azione di quella che si qualifica ormai come una scrittura del risentimento. A credere al Freud dei felici saggi della metapsicologia (non si scordi che proprio tra questi si trova quel *Deuil e mélancolie* così appropriato, per certi versi, anche al nostro scrittore)⁹, si potrebbe inferire che a corrispondergli, sull'altro versante, debba/possa esserci un ripiegamento dell'io che per affermazione e difesa inverte l'a-

8. Penso in particolare a un pezzo giornalistico di grande *emvergure* come *Lo scrittore e i mezzi di diffusione di massa*: «Un tale passato noi non possiamo obliterarlo. È l'amara traccia, l'orma sanguinosa che segna per sempre il nostro cammino. E come sarebbe possibile, ormai, da parte nostra, posto che siamo quelli che siamo, che veniamo da dove veniamo, indulgere alle ribellioni anarchiche, alle insofferenze più o meno arrabbiate, alle esibizioni più o meno autentiche di sensibilità privata, alle pretese aristocratiche, alle pose squisite, ermetiche, mistiche, alle prepotenze vitalistiche, ai sacri egoismi esistenziali?» (BASSANI, *Di là dal cuore*, OPERE, p. 1151).

9. Si veda, per una lettura "malinconica" dell'opera bassaniana, ANNA DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.

bituale direzionalità affettiva. A confermarlo sarebbero proprio le prime due liriche della raccolta del '74. All'asprezza e contorsione lessicale («Lasciamiti»), alle forme imperative, e su verbi da italiano sbrigativo e colloquiale («piantala»), su cui si apre l'incipitaria *Foro italico giugno '72*, succede in effetti un testo dove l'io si racconta tramite la delusiva constatazione dell'inesistenza delle «sublimi auree cose» in cui aveva un tempo creduto. Nel mezzo, a separare dagli *anni d'oro* (quelli di cui aveva parlato in *Poscritto*, anni in cui la vita mai era «apparsa così bella, così bella e struggente») ¹⁰ tutto quanto è passato: lo iato tra gioventù e vecchiaia, la fine della capacità d'illusione, il contrasto tra l'*abimè* ed il *quasi* che, presentandosi di nuovo in posizione capovolta, accompagnano le due età della vita. Quasi che il campo semantico dell'incredulità elevato a genere filosofico, includendo con mutamento di segno la fede potenziale di un tempo («quasi / completamente incredulo»), spostasse verso il positivo «il mica troppo» *d'antan*, consentendo che la seconda strofa si presenti, in minore anche graficamente, come l'esatto contrario della prima (da una parte gli «anni d'oro», la gioventù, le «sublimi» cose, il credere, e il poco coraggio; dall'altra l'essere «adesso», la vecchiaia, l'incredulità ¹¹, accompagnate da un coraggio paradossale). Amarezza verso la fiducia di un tempo (si potrebbe rileggere in questa chiave anche un romanzo spesso trascurato e crudele come *Dietro la porta*), mentre si prosegue nella scelta leopardiana del disvelamento, della palinodia. Che rende necessaria la morte dinanzi al trasformismo, all'ipocrisia e alla volgarità borghese («Prima / cari / moriamo») ¹², così come, già lo si era detto, il silenzio. Cosa si può infatti dire, quando (*Da quando*), nella e dalla «semivita» che resta ¹³, da fantasmi, da semivivi qual siamo, si pensa alla «putredine / di dopo»? ¹⁴ Come accettare la riduzione della tragedia a rendita quotidiana, a consumismo, a futile e salottiera disquisizione sui premi letterari, se l'unica somiglianza (in un dialogo dove il tu è diventato l'io) è quella con il «misero / Edgardo» ¹⁵, deuteragonista padrone della scena ormai, giacché il primo «attore» vi si è annullato, identificandovisi?

10. *Poscritto*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 1162.

11. «Negli anni d'oro della mia / gioventù / a quante sublimi auree cose credevo / con mica troppo ahimè / coraggio di crederci! // Adesso / quasi vecchio quasi / completamente incredulo / ne ho tanto però di / coraggio» (*Negli anni d'oro*, in *Epitaffio*, OPERE).

12. *Gli ex fascisti di Ferrara*, ivi.

13. *A un professore di filosofia*, ivi.

14. *Invettiva*, ivi.

15. *Anche tu*, ivi.

Ma ai margini di questa aggressiva modalità comunicativa che potremmo definire di confine per certa sua liminarietà di genere (che sembra prendere il sopravvento una volta abbandonata la scrittura narrativa)¹⁶ il tono disteso cerca ed arriva a riguadagnare comunque un suo spazio, affidato alle sospensioni, alle intermittenze, ai momenti nei quali la *natura naturata* mostrandosi nella sua impreveduta bellezza restituisce ad un tratto un riso puro, non compromesso dal sarcasmo, non guidato dal giudizio morale. Il prezzo che si paga castigando *ridendo mores* (innegabilmente assai alto; ben lo doveva sapere Bassani, seguace, e non solo in questo, del monolitico Croce) si scioglie ad un tratto in un riso che può rovesciarsi nel pianto, riconducendo l'io alla sola ferita della privazione. Quella che va oltre la valutazione delle responsabilità per allocarsi nel contrasto genetico tra luce ed ombra, vita e non vita: «accorgermi semplicemente in un tardo pomeriggio qualsiasi / [...] del modo come la luce colpiva [...] / accorgermi delle foglioline nere e aguzze [...] e avere voglia di schianto dopo anni infiniti / di ridere e insieme del suo perfetto / contrario»¹⁷. Già che riso e pianto sono rivolti all'io, al «bambino» di *Al telefono*, rimasto «sepolto in me».

Ed ecco che allora – non prima, nella sapiente struttura di *Epitaffio* – potrà nascere il racconto di *Roll Royce*, fatto a partire da un sogno o da una proiezione nel futuro che prevede come punto necessario di passaggio l'«aver chiuso gli occhi per sempre». Per ritornare là dove non si può tornare, più che in una città, nell'infanzia; mentre il paesaggio, soggetto alle leggi prospettiche dell'avvicinamento, dell'attraversamento, si ingrandisce e riduce secondo il moto rettilineo, regolare, inesorabile della macchina nella quale l'io dell'intera raccolta abitualmente si rifugia (quasi fosse, quello dello spostarsi in auto, un modo privilegiato per muoversi e interagire col mondo). In *Roll Royce* l'io bambino si materializza e (significativa la triplice anafora: «ero io»; «ero io»; «ero proprio io»), si vede vivere come un personaggio in mezzo agli altri, al pari di lui appartenenti al mondo dei morti. Giacché facilmente le strade deserte della periferia, dell'incipiente campagna, si trasformano, mentre l'auto si allontana, in una *no man's land*. Solo sulla soglia, lungo il leggero discrimine dell'esistito e dell'irreale, della tangenza e della lontananza, tutto potrebbe essere ancora per un attimo possibile, le cose potrebbero rovesciarsi nel loro contrario (il campo semantico del disordine, dell'opposto, è tra i più battuti del libro), proprio

16. Non sono casuali, proprio a quest'altezza, gli elogi bassaniani per il genere satirico e la sua diffusa presenza nei classici anche meno scontati, non solo Dante, Machiavelli, dunque, ma Leopardi (cfr. la già citata *Intervista inedita*, pp. 615-616).

17. *Mi chiedi perché mai e quando*, ivi.

come sembra avvenire in *Promenade des Anglais*, quando un segno di saluto si muta stranamente in duraturo possesso («a dirmi ciao arrivederci a / tra poco / lei già mia proprio allora viceversa / per sempre»), ove non si consideri che ancora una volta le cose esistono solo se l'io, sfidando l'inevitabile, riempie con il suo esserci il luogo dell'assenza¹⁸.

Dal momento che il mondo, o quanto ne resta, è guardato sempre dai e oltre i vetri di un parabrise, ne risulta modificata la modalità dello sguardo che, mentre il tempo allontana, trasforma gli esseri umani in comparse che chiedono soltanto di essere dimenticate¹⁹, in “defunti” che si ritrovano/raccolgono in una Ferrara böckliniana, nota e sconosciuta assieme, ove a spiccare sono il Castello Estense, corso Giovecca, le strade intorno alla familiare via Cisterna del Follo. Luogo, la topografia cittadina, di una *danse macabre* alla quale si oppone solo il tu femminile che potrebbe trattenere e non lasciare l'io narrante «andare randagio»²⁰. Nel silenzio che domina gli spazi, per lo più vuoti, a fare certi dell'esistenza non resta che lo sguardo. Ma Derrida ha insegnato ormai quanta differenza ci sia tra cecità e visione, tra guardare e vedere, tra toccare il mondo con gli occhi e serbarne memoria. Quanto a Bassani, si ricordi: «Di me e di te cos'altro rimarrà / negli occhi di chi ci avrà visti? / Un'immagine così / un flash e / basta / insomma niente»²¹. Quel niente che sta nello spazio, nel tempo, tra leggere un messaggio e cercarne i protagonisti («Dove sei Marg») ²², mentre intorno cadono le lettere inevase che impediscono ogni possibilità di comunicazione («Da quando / ho deciso di non rispondere / mai più / a una tua lettera [...] // Lascio [...] che giacciono laggiù ai miei piedi / capovolte e inevase / zitte / come me come ormai la mia / vita») ²³. Lontane ormai anche queste lettere chiuse, che ne evocano altre non scritte, da quelle inviate dallo scrittore prima del luglio 1943, da una prigionia, ai familiari, a Jenny²⁴. Lettere piene di cultura, di passione, di intento comunicativo nonostante il pericolo. Quanto lontane anche da quelle inviate a se stesso negli ultimi anni della guerra tramite le pagine di un diario ritrovato²⁵ (se si accetta per un attimo che il *journal* equivalga ad

18. Cfr. *A letto*, ivi.

19. Cfr. *Alla periferia*, ivi.

20. Così in *Dalla Sicilia*, ivi.

21. *Passo veloce come il vento*, ivi.

22. *Marg*, ivi.

23. *Da quando*, ivi.

24. Che aprono la sezione *Da una prigionia* (in *Di là dal cuore*, cit.).

25. Che segue, nella struttura di *Di là dal cuore*, con una diversa e complementare testimonianza biografica.

una sorta di lettera autodiretta); quanto lontane dal dialogo con la natura, col «Mosè legiferante»²⁶ dei primi libri di poesia.

La mescolanza di irritazione e movimento dialogico, assieme al loro stemperarsi per calarsi nelle forme di un civilissimo dialogo rivolto all'interlocutore e assieme a se stesso – elementi tutti caratteristici di *Epitaffio* – Bassani li aveva sperimentati piuttosto nelle comunicazioni *in risposta*, che potremmo leggere un po' come lettere aperte su quanto presentato alla sua riflessione. Che provoca spesso risposte taglienti, giudizi severi, aperte polemiche nei confronti dell'industria editoriale, dei falsi scrittori, della neo-avanguardia, dei marxisti degeneri che popolano borghesemente i caffè romani – all'altezza di *In risposta (I), (II), (III)* soprattutto. Laddove *In risposta (IV)* (ma sono passati, anche se di poco, degli anni) porta a parlare del corpo, di salute e di malattia, di facile e/o difficile convivenza con se stessi; *In risposta (V)* induce a ripercorrere la propria formazione, le letture, gli amici, i racconti di *Una città di pianura*; *In risposta (VI)* spinge ad addentrarsi dentro il proprio mondo, sempre più vicino alle ragioni della scrittura, al percorso di catabasi intrapreso forse quasi senza accorgersene e divenuto la cifra di un intero universo narrativo. In un cammino sempre più spinto in direzione della confessione – *In risposta (VII)*; *Meritare il tempo*²⁷ –, mentre per altri versi si intensificava l'impegno in difesa del paesaggio, testimoniato anche da una finale lettera al Governatore (*Una esperienza*).

Ma la significativa e certo non programmata diversificazione dei temi *in risposta* (senza dubbio rivelatrice dei quesiti e problemi di un'epoca, e anche dei mutamenti inevitabili avvenuti *in gravescente aetate*) trova proprio nel settimo testo, con il passaggio dal voi al tu, un tono, forse accentuato, da lettera aperta. Una lettera che dice la verità, in modo diretto, rude e suggestivo, senza niente ricordare delle «fittie cortine fumogene», del tono prudente usato un tempo, nel rispondere, dal giovane io narrante alla protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini*. Si ricorderà che, impacciato e aggressivo, stancamente iperletterario, il timido innamorato di Micòl non coglie il messaggio cifrato che si nasconde dietro la traduzione di Emily Dickinson che più volte la ragazza gli ripropone, a dispetto di tutte le sue supposizioni, sicuramente in uno stile assai poco carducciano. Tra Bellezza e Verità (dinanzi a una Micòl che le impersona entrambe) il giovane non sa

26. Così Bassani in *Poscritto* (in *Di là dal cuore*, cit., p. 1167).

27. Il riferimento è alla splendida intervista di Giorgio Bassani ad Anna Dolfi, ripubblicata (dopo una prima edizione in DOLFI, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981), in DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit.

scegliere (mentre disquisisce di fedeltà traduttoria – normalmente contraria alla bellezza, anche se proprio su quest’ultima potrà suggerire qualche verso migliorativo). Quasi che *I died for Beauty* – già mi è occorso di leggerne il testo riflettendo sul significato del suo inserimento nel romanzo²⁸ – fosse una sorta di *mise en abyme*, di possibile allegoria di un tema narrativo: quello che ruota intorno alla giovinezza di Micòl, al mito di una dimora privilegiata dentro le mura di Ferrara, e al loro racconto. Insomma romanzo e meta-romanzo insieme, già che la lettera piena di citazioni inviata da Venezia dalla capricciosa e volubile Finzi-Contini, mette in scena, assieme alla giovane donna *died for Beauty* (allo stesso tempo invenzione poetica e proiezione di Micòl), lo studente che invano (sia nel testo poetico che nel romanzo) aveva desiderato di allungarsi al suo fianco. E che per cantarla, mutando statuto, seguendo la verità²⁹ (ovvero la storia tragica di una fine), sarebbe stato costretto a morire, calandosi dopo di lei nel regno dei morti³⁰.

Dopo la voce si sarebbe abbassata di nuovo, a registrare l’incertezza del passo, l’avanzare del buio, declinando in versi quel “cuore” del pezzo centrale del libro di saggi, attento all’«inaudita primavera»³¹ anche quando squarciata da soprassalti di ironico sarcasmo (contro la Ginzburg, contro Fortini), giacché la realtà finale è quella di *Orly* («Qualsiasi angolo o spigolo continua / ad allarmarmi qualsiasi promessa / di buio può farmi / ancor oggi tremare»)³², già che si sa (*Quartiere salario*) «che presto sarà / sera anche qui e dopo un lento / attimo notte».

Eppure il racconto continua; l’arte, *ut pictura*, aiuta ancora a leggere il reale, si sostituisce a quello, restituisce l’ultima improvvisa «dolcezza suprema»³³ di cui si potrà parlare per lettera ad un ultimo amore, per ricostruire la storia di una fuga e di una ricerca («Come è sempre bravo il cuore come non sbaglia mai stamattina»: *Per lettera*), dopo la quale, come recita *La capanna dell’ortolano*, «non c’è proprio più niente né da vedere

28. Cfr. DOLFI, «Upon the window pane»: Bassani e la rifrazione dell’immagine femminile, in «Nel centro oscuro dell’incandescenza». Studi in onore di Giancarlo Quiriconi, a cura di Martina Di Nardo e Andrea Gialloretto, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 277-287.

29. Per testimoniare la verità, quella ribadita da *In risposta* (VII), ove è uno dei semi ricorrenti, soprattutto nei pezzi 19, 21: «Ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l’opera mia, la verità. Tutta la verità»; «il poeta si confessa, dice la verità soprattutto di sé» (OPERE, p. 1348).

30. Cfr., in particolare, *In risposta* (VII).

31. *A Momi* (in *In gran segreto*, OPERE).

32. *Orly*, ivi.

33. *Ut pictura*, ivi.

né da udire né da sentire niente / d'altro»). Lo *spoon river* non risparmia insomma nessuno, neppure il fanciullo divino che solo pochi anni prima poteva ancora parlare di sé come del “solo” Re del regno dei morti («Non lasciarmi solo a scavare [...] / È là [...] che io sono [...] l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re») ³⁴.

34. *La porta Rosa*, in *Epitaffio*.