

Anna Dolfi

Dopo la morte dell'io

**Percorsi bassaniani
«di là dal cuore»**



MODERNA/COMPARATA

— 19 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Anna Dolfi

Dopo la morte dell'io

Percorsi bassaniani «di là dal cuore»

Firenze University Press
2017

Dopo la morte dell'io : percorsi bassaniani «di là dal cuore» / Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 19)

<http://digital.casalini.it/9788864535326>

ISBN 978-88-6453-531-9 (print)

ISBN 978-88-6453-532-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-533-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

<i>Double jeu</i>	11
-------------------	----

IN MARGINE

APRÈS LA MORT DU MOI: DA LEOPARDI A BASSANI

1. Perdita dell'oggetto e morte dell'io	15
2. Qualche occorrenza novecentesca dalla prima alla terza generazione	18
3. L'epitaffio bassaniano: forma unica della forma	20

STRUTTURA, FORMA E PROIEZIONI DELLO SGUARDO

SULLA GEOMETRIA COSTRUTTIVA

1. Due libri liminari	29
2. Laggiù, in fondo al corridoio	33
3. L'occhio accentratore	34
4. Vedere qualcosa che non si vede	37
5. Oltre le «Storie»	39

RINCHIUSI NELLA LUCE. UN LUOGO DELLA DISTANZA SULLE TRACCE DELLA PITTURA

1. Sulle orme di Caravaggio	41
2. «L'airone» e la natura morta sulla linea ombra-luce	46

«UT PICTURA». BASSANI E L'IMMAGINE DIPINTA

1. Verso un'altra figuralità	51
2. Dietro la cornice	51
3. Per una fenomenologia dell'oggetto	53
4. L'«image rayonnante»	55
5. Una luce matissiana	57
6. Un percorso nella poesia	59

«UPON THE WINDOW PANE» O DELLA RIFRAZIONE
DELL'IMMAGINE FEMMINILE

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 1. Un soggetto per un breve racconto | 65 |
| 2. Oltre i generi | 69 |
| 3. «Les moments me sont chers» | 70 |

INCIPIT ED EXPLICIT, OVVERO DELL'AGGETTIVAZIONE AFFETTIVA

- | | |
|----------------------------|----|
| 1. Un gioco di convergenze | 77 |
| 2. Per restare ai margini | 79 |
| 3. Da un cerchio all'altro | 81 |
| 4. La piramide rovesciata | 84 |

TESTIMONIANZA E VERITÀ

LA STORIA, IL TESTO E L'«EFFET DE RÉEL» 89

«LE STORIE FERRARESI»: UNA SORTA DI ANTROPOLOGIA

- | | |
|--|-----|
| 1. Il singolare statuto di un libro | 109 |
| 2. Testo e contesto | 111 |
| 3. Caratteri, 'costumi', vs. «spoon river» | 116 |

UN FILM QUASI IMPOSSIBILE (QUALCHE APPUNTO IN MARGINE
ALL'USO DEL CODICE DI REALTÀ)

- | | |
|--|-----|
| 1. Il ritmo, la morte (su suggestione pasoliniana) | 121 |
| 2. I modi alterati della verbalizzazione | 124 |

CASALS, ALBERTI E LA SPAGNA. UN TESTO DISPERSO DI GIUSEPPE
DESSÌ E UNA TANGENZA BASSANIANA

- | | |
|-----------------------------|-----|
| 1. Silenzio e intermittenze | 129 |
| 2. Sparse tracce di lettura | 131 |
| 3. Un articolo disperso | 135 |
| 4. La paura di dimenticare | 137 |

DI LÀ DAL CUORE

SCRIVERE DI LÀ DAL CUORE

- | | |
|-----------------------------|-----|
| 1. Ai margini delle soglie | 143 |
| 2. Andando verso l'oltranza | 145 |
| 3. Scrivere di là dal cuore | 147 |

PROLOGO E EPILOGO DEL «GIARDINO»: LA NASCITA DI UN ROMANZO

- | | |
|----------------------------|-----|
| 1. Ricostruendo la genesi | 151 |
| 2. Il presente del passato | 158 |

'PER LETTERA'. UNA FORMA DIALOGICA DELLA SCRITTURA	161
DIRE IN VERSI: MODI E STRATEGIE DELLA MEMORIA	
1. «The Fathoms they abide»	169
2. Tra ironia e pietas	173
GLI OGGETTI E LE SINOPIE DEL RICORDO: INTRECCI DI 'MISE EN ABÎME'	
1. Come/cosa guardare	179
2. Gli oggetti dimenticati	180
3. Lo spazio e le cose	182
4. Quattro esempi tra 'essere' e tempo	184
MODELLI, MODI E TRACCE DELLA SCRITTURA	
DUE SCRITTORI, LA FORMA BREVE E L'AZZURRO	
1. Dessì, Bassani e un inizio ferrarese	191
2. Per finire, Ferrara	198
I LIBRI, GLI AUTORI. CITAZIONI PALESI E NASCOSTE NELLE PIEGHE DEL ROMANZO	
1. Ai margini della biblioteca	209
2. Con la letteratura, oltre la letteratura	213
3. Ostensione e occultamento	215
4. Sulle tracce della biblioteca virtuale	217
TRA MUSICA E PITTURA, LA STORIA JAMESIANA DI UNA BORGHESIA	221
Nota in margine	231
Indice dei nomi	235

Per le opere di Giorgio Bassani il rimando – salvo indicazioni diverse – è al «Meridiano» delle *Opere* (G. Bassani, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998) al quale si farà sempre riferimento con l'abbreviazione O.

Con il solo titolo si alluderà, nelle note, al nostro Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003; mentre gli intrecci tra i saggi raccolti in questo nuovo libro (motivati dall'autonoma genesi nel tempo dei singoli pezzi) saranno indicati con il rimando ai titoli dei vari capitoli, preceduti o seguiti dall'indicazione: in questo libro.

Double jeu

Leggera veniva la palla
lanciata con forza
veniva
sul campo di terra potesse
così rimbalzare la vita

A un colpo
lanciata di striscio
cadeva sul fondo
tornava
vibrando alla rete
alla corsa
del giovane vecchio

Era vinta
– sia pur già perduta –
partita.

a.d.

IN MARGINE

APRÈS LA MORT DU MOI: DA LEOPARDI A BASSANI

Le problème – et la poésie – de l'*objet* –
l'oscillation entre l'*objet* et le sujet [...] est le
problème du moi et de son *fonctionnement*.
Paul Valéry, *Cahiers*

1. Perdita dell'oggetto e morte dell'io¹

La grande tradizione poetica italiana (a partire dallo Stilnovo e da Petrarca) ci ha abituato al tema/*topos* della sofferenza d'amore e, correlata a quello, alla perdita dell'oggetto. Ma l'anima che «tremando si riscosse / veggendo morto 'l cor nel lato manco» (Cavalcanti, *Poesie*, XIII, vv. 13-14), a constatare il singolare destino del «cuore»², soltanto con la 'reale' (o ipotizzata tale) morte dell'amata mette in scena una prima rappresentazione della morte dell'io. Nel XXIII capitolo della *Vita nova* Dante, con la coscienza della propria finitudine e la consapevolezza della propria morte necessaria (legata a un cadere «come corpo morto» che più tardi il viaggiatore nell'oltretomba sperimenterà nel V dell'*Inferno*), avrà intuizione e rivelazione anche di quella della propria donna/*domina*, e invano si dispererà, promettendo la scrittura come pegno e risarcimento. Non diversamente Petrarca, nel *De rerum vulgarium fragmenta*, 'ucciso' da sempre – sia *in vita* che *in morte* di Madonna Laura – dai colpevoli e effimeri colpi d'Amore³, potrà trovare sollievo soltanto nel canto e nella fantasia proiettiva nella propria morte, pianta *in extremis* dalla stessa donna, divenuta ad un tratto pietosa⁴.

¹ Per una riflessione sulla particolare tipologia dell'io oggetto/soggetto in poesia (ovvero per qualche nota sui piani diversi sui quali si gioca la latenza del testo poetico rispetto a quella biografico-esistenziale) sia consentito il rinvio ad Anna Dolfi, *Malinconia e poesia. Tombeaux poétiques e rime per la morte*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di Biancamaria Frabotta. Introduzione di James Hillman, Roma, Donzelli, 2001, pp. 141-154.

² D'un tratto fatto «morto, ch'era vivo» (Lapo Gianni, *Rime*, XVI, v. 12).

³ Cfr. «questo è 'l colpo di che Amor m'à morto» (Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* [d'ora in poi *RVF*], LXXIII, v. 90).

⁴ Si pensi per questo a *RVF* CXXVI.

La lontananza dall'oggetto, la sua scomparsa (ove si consideri la donna quale oggetto a tutti gli effetti privilegiato), aveva insomma fin dagli esordi ingenerato la crisi dell'io, ma a dispetto della morte dichiarata e/o raffigurata non si era mai varcata – relativamente all'io – la soglia della finzione, non si era insomma parlato di una vera morte. Giacché a morire, in ogni caso, non era stato l'autore, ma il suo riflesso speculare, ovvero il personaggio-poeta che, vivendo, aveva voluto «morto giacer» nel «nido» «vòto et freddo» (*RVF*, CCCXX, v. 7). Pronto, come vorrà Poliziano nelle *Rime*, dopo quella raccontata, dichiarata morte, a rinascere comunque nella poesia⁵.

Dopo secoli, e diverse – ogni volta peculiari – declinazioni del tema, si ha l'impressione che qualcosa cambi con Leopardi; unico antecedente, forse, solo il Tasso delle *Rime*, che aveva elevato sul cuore un primo *tombeau poétique* («Ebbe qui vita e regno, seggio e corona Amore, / Or è qui morto, e la sua tomba è il cuore»). 'Soggetto' agito del canto (ovvero oggetto avente, relativamente a se stesso, una soggettività propria)⁶ non sarà più qualcosa di esterno, ma la stessa infelicità del poeta («quasi il canto del poeta avesse per soggetto la di lui stessa infelicità», come Leopardi avrebbe scritto nello *Zibaldone* nell'agosto del 1823), mentre le cose, da soggetti che erano almeno relativamente a se stesse, dopo la morte dell'io e del suo «cuore» si faranno oggetti, entità distaccate, nature morte, al pari di Aspasia, oggettivata nel suo essere stata in un tempo lontano il fine possibile della vita («or quell'Aspasia è morta / che tanto amai. Giace per sempre, oggetto / della mia vita un dì»). Non morto il 'soggetto' di un tempo insomma (come non era morta la 'donna' indifferente della *Sera del dì di festa*, dinanzi alla quale si era alzato invano il grido del poeta), ma morto l'io, per il quale il 'soggetto' era morto trasformandosi in altro da sé. Al centro della riflessione e della poesia non troveremo insomma più una diadi, ma un canto per voce sola.

Ma se è in relazione all'io che le cose possono dirsi esistere o morire (indipendentemente dalla loro stessa esistenza esterna), non ci stupirà che a dispetto del suo affoltamento il mondo possa ad un tratto rivelarsi vuoto. Ridotta la possibilità di vita degli oggetti dalla stessa natura *naturans* che si ingegna non solo di renderne instabile l'essenza/esistenza, ma la stessa capacità/possibilità di piacere. Sì che dinanzi all'uomo innocente si spalanca l'abisso, la ferita/*béance* nella quale sprofonderà la stessa riflessione di un canto, quale quello leopardiano, rivolto ormai, dopo il '29-'30, a una luna irraggiungibile e perduta («abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando il tutto oblia»). Eppure sarebbe troppo facile ridurre tutto a una modalità di pensiero o all'esperienza del tragico⁷. In realtà per Leopardi è possibile individuare il momento nel quale i canti di dolore,

⁵ Cfr., dalla XIII delle *Rime* di Poliziano: «Solo un rimedio trovo alle mie pene, / che un'altra volta Ipolita ricanti: / col canto m'ha ferito e poi sanato, / col canto morto e poi risuscitato».

⁶ Quando usato in questa accezione, collocheremo il termine soggetto isolato tra apici.

⁷ Per una riflessione su queste tematiche relativamente all'opera leopardiana cfr. A. Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

che pure erano stati in vita dell'io, divengono canti in morte. A sottolineare per primo l'eccezionalità dell'evento è stato Piero Bigongiari, che ha notato come il grande libro leopardiano sia diviso, alla maniera di quello petrarchesco, che declinava presenza e assenza di Madonna Laura, in canti in vita e canti in morte dell'io⁸. Ma a separarli, più del *Risorgimento*, richiamato esplicitamente da Bigongiari, con la riemersione e recupero, sia pure solo nella memoria, di un io ormai immobile lungo una linea che va da *A Silvia* alla *Ginestra*, mi sembra stia l'esperienza radicale del *Coro dei morti*, di *A se stesso*, delle sepolcrali, del *Tramonto della luna*. Quell'esperienza che vede l'io, oltre la «désunion» anima/corpo della quale aveva parlato Buffon nella sua *Histoire naturelle de l'homme*, mostrarsi come dall'altra parte, al pari delle mummie di Federico Ruysch (non a caso care a un altro francese: Fontenelle), fissate in una morte interminabile e infelice. Il «Vivemmo» del *Coro* (nell'*incipit* del v. 14), sottolineato dal pacato canto, esclude ogni possibilità di ritorno, così come esclude la possibilità di chiarire il senso di un passaggio fugace («Che fummo? / Che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome?») che ha il suo epilogo dietro - piuttosto che *sopra*, come avrebbe recitato il titolo - un basso rilievo antico sepolcrale o un ritratto destinato allo scandalo della metamorfosi. L'aoristo («Tal fosti», «Furo alcun tempo»: *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*) che suggella l'irreversibile destino riservato agli umani rovescia insomma ogni possibile direzionalità dei rapporti. Sembra rivelarlo lo stesso titolo della seconda sepolcrale, che, piuttosto che mettere in *abîme* la morte, incista nella morte, come un accidente irrilevante e momentaneo, la vita.

Non ci sarà da stupirsi allora che l'ultima poesia leopardiana (*Il tramonto della luna*), all'insegna dell'oscurità irreversibile che tanto avrebbe colpito Ungaretti, trovi come unico 'segno' possibile quella «sepoltura», quella pietra tombale, che dopo il periodo pisano-recanatese, con *A se stesso*, il poeta, proprio nel momento in cui 'romanticamente' il soggetto si era posto al centro del canto, aveva già fatto pesantemente calare su sé. Stanco dei «cari inganni» e dei moti del cuore, deciso a 'posarlo'/'posarli' per sempre, ben consapevole, lui, studioso di etimologie, che il «verbo posare», con tutte le sue declinazioni francesi («*poser*, onde *déposer*, *opposer*, *supposer*, *composer*, *apposer*, *disposer*, *exposer*, *proposer*, *imposer*, ec. ec.») «significa *por giù*, *deporre*», *ponere*, insomma non *pausare*⁹.

Che si trattasse di porre fine a una stanchezza estrema, ben diversa dalle *cure*, dalla *fatica* di cui si possono trovare lungo l'opera tante occorrenze, lo prova anche il fatto che lo «stanco cuore», o meglio, l'aggettivo *stanco*, dopo una fugace apparizione nel *Primo amore*, si addensa soltanto nelle ultime poesie leopardiane: *Il canto notturno*, *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *A se stesso*. Deciso in-

⁸ Cfr. Piero Bigongiari, *La lezione dei «Canti»*, in *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001 (ma il rimando potrebbe e dovrebbe essere anche al complessivo *Leopardi* bigongiariano pubblicato a Firenze dalla Nuova Italia).

⁹ Cfr. *Zibaldone* 3052-3053 («*Posare per deporre* dee certo venire da *positus*»: *Zib.* 3053).

somma il poeta, assieme all'ironico e disperato sorriso sul mondo (non si scordi che il 'disprezzare' di *A se stesso* è un *apax* nei *Canti*), a non deporre più l'elezione della morte («Or poserai per sempre»; «Posa per sempre»; «T'acqueta omai»), anzi, a lanciarsi al di là della pietra tombale, accolta ormai la vanificazione chiasmica dell'eterna e insanabile contraddizione che sempre aveva e avrebbe contrapposto la morte e la vita. In questa chiave si potranno leggere anche le rare occorrenze di *fango*, che, dopo il giovanile *Ad Angelo Mai*, apparirà, e *pour cause*, sia pure in modo antitetico, in *A se stesso* e in *Sopra un ritratto di una bella donna*.

Nella riconduzione di tutto a *amaro, noia, nulla, fango, vanità*, solo la coscienza piena del morire – ridotto ormai al minimo, nella rarefazione e silenzio dello *Zibaldone*, anche il linguaggio¹⁰ – consentirà l'articolarsi di poche parole rivolte a un io che non spera e non desidera più. Il poeta parlerà a se stesso per abbandonarsi, per spingersi oltre una soglia dalla quale non si può tornare. Dodici punti fermi in 16 versi per dichiarare l'immobilità del discorso, la fissità della scelta, l'irreversibilità del cammino sul quale il Novecento avrebbe costruito (in musica, in pittura, in poesia) il suo coro dei morti. La storia di un oggetto perduto, di un soggetto morto, e con quelle la morte dell'autore, assieme a quella dell'io.

2. Qualche occorrenza novecentesca dalla prima alla terza generazione

Eppure, a dispetto di questa 'inaugurazione', che lascerà soprattutto nel Novecento una traccia indelebile in ogni discorso della e sulla poesia¹¹, non sarebbe stato facile seguire il percorso sul quale si erano chiusi i *Canti*. Anche perché quel cammino aveva inscritta la possibilità, il destino, anzi, del silenzio («se mi fosse proposta da un lato la fortuna e la fama di Cesare o di Alessandro...»¹²), il testimoniato trionfo dell'*éphémère* («noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra...»¹³). Se ne può trovare qualche sparso segnale nell'impossibilità che ha ormai il poeta del XX secolo di abbandonare l'ellissi («la mia vita mi pare / una corolla / di tenebre»: ed era, non si scordi, la conclusione del percorso dei *Fiumi*) o il correlativo oggettivo («era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazato»), dimenticando il pianto che si stende durativamente sul mondo, rimbalzando da quello ine-

¹⁰ Cfr. in proposito A. Dolfi, *λόγος e μῦθος: il pensiero della lingua e le ultime mitologie*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 43-52.

¹¹ Ma per la nascita da Leopardi di un moderno discorso della poesia cfr. il nostro *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

¹² Il rimando, nelle *Operette morali*, è al *Dialogo di Tristano e di un amico*.

¹³ Al proposito cfr. A. Dolfi, *Della memoria, i libri e degli 'efimeri'*, in *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano* cit.

vitabilmente sull'io («Il pianto sentito piangere / nella camera contigua / di notte / nello strampalato albergo / poi dovunque / dovunque / nel buio danubiano [...] / sentito bene sentito forte / nel suo forte rintocco di eptacordo [...]»¹⁴). Ma non si potrà dire – neppure con Giorgio Caproni, che con *Il seme del piangere* avvia una trenodia familiare che doveva condurlo, e non sembri paradossale, a dichiarare quanto meno, se non la natura, l'esistenza della 'cosa perduta'¹⁵, la fine del senso, il gioco dell'afasia¹⁶ –, che il poeta non tenti di resistere, di tenere insomma le mani chiuse, di contro a quelle di Leopardi, «aperte per sempre»¹⁷.

Eppure... Perfino la vitalità ungarettiana, che più volte aveva spinto, *quia absurdum*, alla continuazione del «viaggio», faticosamente resistendo alla malinconia (e al lutto non fatto di una rinnovata perdita: quella dell'amico Sceab, alla quale si sarebbero agglutinate quella di Apollinaire e del Capitano Cremona, dei compagni di guerra, della madre, del fratello, del figlio, della patria, di Didone, di Palinuro...), nel conclusivo *Taccuino*, e proprio relativamente all'io, si troverà ad anteporre, nello spazio e nel tempo, la morte all'intera e attimale esperienza della vita («All'infinito se durasse il viaggio, / Non durerebbe un attimo, e la morte / È già qui, poco prima», 6). Il poeta – di nuovo, come nel caso di *A se stesso*, e al vocativo – chiederà la fine del corpo e conseguentemente del cuore, offrirà il suo corpo ai rapaci (animali immondi, ma per intervento del nibbio, sacro invece alla religione egizia), nella speranza di essere mondato da quello che potremmo chiamare il leopardiano «fango» del mondo, restituito infine alla purezza originaria e postrema di un «ossame bianchissimo» occultato tra le sabbie al pari degli scheletri dei leoni «maceri di inedia» ipotizzati da Leopardi nella conclusione del *Dialogo della natura e di un islandese* («Mi afferri nelle grinfie azzurre il nibbio / E, all'apice del sole, / Mi lasci sulla sabbia / Cadere in pasto ai corvi. // Non porterò più sulle spalle il fango, / Mondo mi avranno il fuoco, / I rostri crocidanti / L'azzannare afroroso di sciacalli. // Poi mostrerà il beduino, / Dalla sabbia scoprendolo / Frugando col bastone, / Un ossame bianchissimo»¹⁸).

Diversamente Montale, dopo la pietra tombale che *A se stesso* aveva proiettato sul cuore, scriverà di «memoria grigia», di «balbo parlare», dirà del cuore come di uno «scordato strumento», collocherà la possibilità di vita e di resistenza in percentuali residuali, in quel 5% che forse conosce un soprassalto soltanto nella *Bufera*. Come se l'io potesse vivere solo a condizione di non vivere,

¹⁴ Da *Fuori o dentro lo strampalato albergo*, nel *Battesimo dei nostri frammenti* di Mario Luzi. I testi precedenti, fin troppo noti (a partire dal primo citato), sono tratti dal *Porto sepolto* di Ungaretti e dai montaliani *Ossi di seppia*.

¹⁵ Cfr. A. Dolfi, *Caproni la cosa perduta e la malinconia* [1993], in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni di San Marco dei Giustiniani, 2014.

¹⁶ Cfr. A. Dolfi, *Giorgio Caproni e l'afasia del segno* [1975], in *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990 (adesso in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit.).

¹⁷ Di cui aveva parlato Piero Bigongiari, proprio in chiusura del suo saggio giovanile.

¹⁸ Cfr. il ventiquattresimo testo del *Taccuino del vecchio* ungarettiano.

di ascoltare il negativo, di intuire il vuoto («Forse un mattino andando...»), di sapere la morte. Risucchiato anche l'io dalle «squallide / mani» dei morti che emergono dal profondo per togliere e restituire (così negli *Orecchini*), rendendo in ogni caso immagini perse nella «spera», nel «nerofumo» che non «serba» ormai «ombra di voli».

«Tutto, si sa, la morte dissigilla»: così Vittorio Sereni negli *Strumenti umani*. Libro pieno di *pietas* per gli oggetti («poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità»; «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?»): *Ancora sulla strada di Zenna*, con uno 'sguardo di rimando', da 'vedersi vedersi', sull'io. Basti una poesia per parlare, da *Le sei del mattino*, dell'immagine dissociata che il poeta ha di sé e della propria morte. Vista come di sfuggita, di lato, tramite una porta «malchiusa», un battente «accostato» che ne rivela i riti e la presenza. Ma per proiettarla in una diversa ariosità, quasi una liberazione, alla quale l'autore (cui è dato il privilegio di vedere quello «che certo / non vedono i defunti») partecipa con lo sguardo postumo di chi può ritornare su luoghi infine offerti alla trasognata nettezza del sogno:

Tutto, si sa, la morte dissigilla. / E infatti, tornavo, / malchiusa era la porta / appena accostato il battente. / E spento infatti ero da poco, / disfatto in poche ore. / Ma quello vidi che certo / non vedono i defunti: / la casa visitata dalla mia fresca morte, / solo un poco smarrita / calda ancora di me che più non ero, / spezzata la sbarra / inane il chiavistello / e grande un'aria e popolosa attorno / a me piccino nella morte, / i corsi l'uno dopo l'altro desti / di Milano dentro tutto quel vento.

Ariosità, leggerezza da gattiano *Morto ai paesi*¹⁹, con il dolore «confitto» nel «buio», lontano dal te, dall'io forse anche, a dispetto del proprio ritornare sul luogo di ciò che è statutariamente, scandalosamente 'invisibile'.

3. *L'epitaffio bassaniano: forma unica della forma*

Bisognerà attendere gli anni 70, e un poeta nuovo (che era stato romanziere di grande successo, ma che aveva affidato alle liriche giovanili soprattutto struggenti cadenze, ritmi lenti) per trovarci davvero ad un tratto dalla parte della morte dell'io. O forse non del tutto ad un tratto: giacché si trattava di una morte annunciata, ove si torni a rileggere bene, con la coscienza del poi, anche il pregresso. Infatti già nelle *Storie dei poveri amanti*, del 1945, possiamo registrare la precoce apparizione di un sema (*epitaffio*) che diventerà qualche decennio dopo la forma unica della forma, della comunicazione, della scrittura di

¹⁹ Cfr. da Alfonso Gatto, *Elegia*: «Forse è questo la morte, un ricordare / l'ultima voce che ci spense il giorno».

Giorgio Bassani²⁰. Si tratta di cinque quartine con prevalenza di ottonari nelle quali la voce parlante, che si rivolge alla maniera montaliana²¹ al 'passante', chiede il silenzio sulla «notte di sillabe» alla quale la morte ha ridotto anche il nome. L'epitaffio, che come un anagramma rivela e occulta («No, non spezzare il sigillo / che ti nasconde il mio nome»), rinvia ad un analogo destino di nascondimento/svelamento operato dalla scrittura. Giacché la comunicazione consentita da chi ne è stato solo sofferente *medium* («Se del mio sangue di pece / sparsi la pagina nuda, / la mia presenza non t'illuda, / se ti rispondo è senza voce») lascia a margine l'io («che puoi dire mai di me stesso»), facendo intuire nella morte accettata (volontaria?) una proiezione inglobante anche la vita di un tempo (visto che le labbra chiuse da «ira e disprezzo» sono già, *ante rem*, «di cenere»). Dal suo epitaffio, dettato da altri o dall'alterità dell'io (vista la preposizione *per*, determinante nel titolo: *Epitaffio per un tipografo*²², che sembra escludere un'autorialità diretta), è comunque al volto del poeta che si ritorna, se è vero che è al suo (o a uno analogo al suo) che alludono gli ultimi versi. Chi altri se non il poeta potrebbe infatti chinare le palpebre «sulle candide carte / care agli ermi alfabeti?». Solo che, dalla morte, una voce senza voce avverte che il gioco della diversità è solo un'illusione e che i «fogli aperti come abissi» non sono troppo diversi dall'acqua che si era spalancata dinanzi a Narciso («Sui fogli aperti come abissi / non si specchierà che il tuo volto»).

La raccolta successiva, *Te lucis ante*, con le sedici stanze che ne costituiscono il corpo centrale, allarga, nel rifiuto del Lete, il dialogo potenziale con il mondo dei morti. Il desiderio ottativo di essere riservati alla «legge» di un dio di giustizia, di severità («Mi avessi da bambino / serbato alla tua legge!»), si traduce subito nel rimorso di essere sfuggiti, come che sia, a un destino comune («Stato sarei del gregge / delle ombre a capo chino, // ombra anch'io, già pervasa / di buia infinità»). All'*Ars poetica* non resterà allora che testimoniare il lamento, il «grido lento / senza parole», nel quale potrà esaurirsi la consistenza stessa dell'io («E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole. Nessuna mai parola»), condannato, dallo stesso timore del tradimento dell'immagine paterna (per altro intrecciata all'altra divina, parimenti tradita), a un lutto dal quale l'io non potrà emergere più. Calato nella cripta del cuore, il padre 'vetero-testamentario' continuerà a chiedere un pegno di testimonianza, pronto a spingere l'io, con le «lacrime», dalla parte, ancora ignota, da cui proviene il suo sguardo²³. L'alterità

²⁰ Si pensi alle raccolte bassaniane di *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978), d'ora in poi *E e I*.

²¹ Si pensi a «ora sia il tuo passo più cauto», dal secondo dei *Sarcofaghi* degli *Ossi di seppia*.

²² Nella raccolta bassaniana di *Storie dei poveri amanti* (ora nella sezione *In rima* di *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982 [O]).

²³ Si pensi, ivi, tra le liriche giovanili di Bassani, a *A mio padre*: «Se qui, nel petto, contro il vivo cuore, / s'entro me stesso seppellirti osai, / e offeso ora in me tremi, offesa mai / manchi alla vita che ancora mi resta, // lacrime a questa seppellita fronte / su cui, sospeso, con la fronte stai».

introiettata, come *traducendo* avrebbe cantato Stevenson²⁴, non lascia spazio che al desiderio di morte, anche se la voce può ancora modularsi attraverso un diaframma che (attraverso lo spazio della sepoltura) potrebbe costituire, della poca vita che resta, un fragile, ultima difesa («Sotto l'immenso volto stellato / ch'io sia sepolto, ch'io sia lasciato. // Lì si riposi chi, ormai quieto, / viveva lieto, lieto morì»). Se a infrangerla non intervenisse un ultimo atto volontario con il quale il poeta sembra spingersi coscientemente verso il silenzio, trovando nella morte perfino un luogo di coerenza e di pulizia morale²⁵.

Mescolando difesa, denigrazione, mortificazione autopunitiva dell'io («Da quando / ho deciso di non rispondere / mai più / a una tua lettera» [...] lascio [...] che giacciono capovolte e inevasi / zitte / come me come ormai la mia / vita»: *Da quando*), colui che scrive, lasciato solo dinanzi a «questa minima / fraggia di semivita che ancora ci / resta» (*A un professore di filosofia*), si avvia, attraverso un'impetosa autoscopia, a denunciarsi simile «al misero / Edgardo», «incapace di dire di sì / al mondo / altrimenti che salutandolo / facendogli ciao». Costretto, al pari ai pittori di soffitti *d'antan* che lavoravano al buio per mesi, «magari per / anni», «soltanto a sognarsela / la trepida la cangiante l'instabile / luce di fuori / inventandosela / ricordandosene e / basta», per scoprirsi poi risvegliato dalle forme minimali della vita (quelle che erano state del S. Giovanni Ospitaliere flaubertiano²⁶), da una sorta di paesaggio ridotto al minimo, visto come sotto una lente.

Mentre tenta di afferrarsi a quel poco che resta bellissimo e imprendibile fuori di lui, l'io che scrive (e che pare parlare dell'io – vero, falso? – del poeta) vive in una sorta di totale amnesia²⁷, nell'incapacità di rifare all'indietro quel cammino verso l'infanzia, le figure genitoriali, il passato, che sarà la regola delle liriche e della raccolta successiva, che continua l'epitaffio, ma con modalità meno gridate, in gran segreto, appunto (lo dichiara lo stesso titolo del libro). Come se il «tono un po' da / bambino», l'io «vivo e sepolto in me / da così tanti anni», avesse bisogno, per riemergere, del sogno o della malattia: occultata e protetta, la propria fanciullezza perduta, in una zona di ultima resistenza. Visto che a sparire – come dire a presentarsi davanti alla morte – non sarà l'adulto, ma il bambino sepolto in lui, consegnato al destino innocente, al pari delle vittime di tutti i tempi e di tutti i paesi²⁸.

Rolls Royce non a caso ripercorre la vita – soprattutto quella infantile – «subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre»²⁹, ma lo fa attraverso i cupi, funebri

²⁴ Cfr., nella sezione *Traducendo* di *In rima e senza*: R.L. Stevenson.

²⁵ Cfr. *Gli ex fascisti di Ferrara*: «Prima / cari / moriamo» (*E*).

²⁶ Cfr. Giorgio Bassani, *Di là dal cuore*, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 330 (O, p. 1274).

²⁷ Cfr. «Non so nulla non mi ricordo / di niente» (*Al telefono*).

²⁸ Cfr. «Ma allora cosa gli accadrà che ne sarà di lui misero / tra poco?» (ivi).

²⁹ «Subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre / eccomi ancora una volta chissà come a

cristalli di una Rolls. Con il solito procedimento di avvicinamento (si potrebbe parlare di effetto zoom) le immagini si presentano, passano, quasi si trattasse di una pellicola cinematografica che non si può arrestare. Ma andando avanti (la macchina procede), è indietro in realtà che avviene il movimento, verso l'identificazione possibile delle generazioni, la coincidenza in sé, nel sé sdoppiato, di un'immagine paterna ricondotta alla propria giovinezza mentale. Sì che il testo ci presenta tre figure: l'io, che alla pari di quello del proemio del *Giardino dei Finzi-Contini* è consapevole della morte e che proprio per questo è pronto a intraprendere un percorso nel regno dei defunti; il padre «quando era giovane», e l'«io bambino», «non più che decenne». Che si guarda e si perde, perdendo il mondo, il paesaggio, come era e sarebbe accaduto al viaggiatore caproniano del *Congedo*, del *Muro della terra*, del *Franco cacciatore*.

«[...] ero io che pur continuando a correre [...] ero proprio io». Vedersi vedersi; in un indietreggiamento che sembra non salvare nient'altro che lo sguardo, anche se pure quello alla fine sarà cieco, muto, giacché «non c'è proprio più niente né da vedere né da udire né da sentire»..., «insomma niente di niente»³⁰. Per usare le parole del Valéry di *Berte Morisot* «quoi que ce soit de non-coloré se substitue sans retour à la présence chromatique», ma la visione non è più utile, è, per dirla con Valerio Magrelli, «il sogno di un cervello capace di farsi retina pura»³¹. Di intrecciare fino allo scambio ottico della poesia³² il vedere e l'essere visto, il guardare e l'essere guardato³³. Quanto aveva separato dagli altri, dalla vita (il vetro³⁴, quello stesso della Rolls) si è insomma trasformato in specchio. Il soggetto si trova senza difesa, identificato con quanto standogli dietro gli sta dinanzi e lo attira con una sorta di fascinazione alla Blanchot. Immagini incapsulate...; ma quale il soggetto posto *dans l'abîme de l'autre*? Quale la distanza e la reversibilità implicita nello sdoppiamento? Intanto sono le pupille, proprie, degli altri, a colpire, nella misura in cui rinviano assieme al conosciuto (l'immagine paterna) e alla morte.

In effetti l'iride, la pupilla, gli occhi (una microantropologia della visione, delimitata a quanto non è ancora *perdu de vue*) tornano con insistenza nell'ultimo Bassani («il vecchio / mio occhio l'azzurra insaziata mia folle / iride»³⁵), assieme al luogo chiuso: sgabuzzino, cabina telefonica, cella..., rete perfino da campo

riattraversare Ferrara» (*Rolls Royce, E*).

³⁰ Cfr. *La capanna dell'ortolano* (*I*).

³¹ Cfr. l'introduzione di Magrelli al suo *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

³² Ma sulla poesia di Magrelli si veda il bel libro di un mio allievo, Tommaso Lisa, dedicato proprio a *Ora serrata retinae* (*Scritture del riconoscimento. Su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004).

³³ Al proposito si veda ancora Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi* cit., p. 7.

³⁴ Cfr. a questo proposito *Il diaframma speculare della distanza*, nel nostro *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

³⁵ Cfr. *Ciampino* (*I*).

da tennis, mentre la storia di famiglia, il pubblico e privato *spoon river*, costantemente riconducono a quel volto e a quegli occhi paterni³⁶. D'altronde è anche da quelli che passa – già lo si accennava – la legge e la coscienza di colpa, *ergo* la necessità di un risarcimento e la conseguente morte necessaria. Quanto fa sì che non si possa che essere fedeli alla morte («L'arte è il contrario della vita [...] in qualche modo ha nostalgia della vita») per vivere e scrivere³⁷, oggettivando, oltre ogni oggetto (le nature morte morandiane, dolci o spietate che siano), un io collocato oltre la propria stessa morte (e si arriva allora, oltre a un Morandi che potrebbe anche equivalere a De Staël, all'indicibile baconiano³⁸ e a tutto quanto chiude la comunicazione in malinconica fissità o afasia).

Ma cosa c'è, al di là della morte degli altri (scandalosa e terribile), oltre la morte del padre, oltre la morte dell'io, a motivare il lutto di cui parla Bassani a partire quanto meno dal suicidio di Edgardo; dal momento che con le ultime raccolte poetiche l'iscrizione funebre ha perduto il suo carattere di eccezionalità (non si può parlare che per *tombeaux*) e ingloba ogni tempo e paesaggio, ogni storia familiare e sociale? Dal momento che su tutto si stende lo sguardo del poeta, collocato, rispetto al mondo, come dall'altra parte? Ma dall'altra parte di cosa? Su chi e su cosa si leva il canto funebre? È vivo l'io ed è il mondo che è morto; o il mondo vive e ad essere morto (era già successo a Geo Jotz nelle *Cinque storie ferraresi*) non è altro che l'io?

Rolls Royce sembra confermare che è la morte ad essersi impadronita di tutto; lo stesso avverrà in *Lettera*³⁹, in un sogno che non a caso si 'svolge' lontano da casa, «giù», in un luogo *dépaysé* (forte non a caso la presenza degli indicativi spaziali: «non... su», «bensì giù», «poco di qua», «magari là», «girare / su e giù», «miei andirivieni»), che preparano i successivi «innanzi», «sopra», «lassù», «giù») che all'insegna di un'inquietante *étrangeté* finisce per ricondurre a un immaginario visivo e domestico tipico dei «miei dieci anni» (quelli stessi che tanta importanza avevano avuto in *Rolls Royce*). È in quel contesto, caratterizzato da solitudine e abbandono («porte e imposte regolarmente / sprangate»), che potrà nascere il dubbio sulla propria stessa esistenza («non facevo che domandarmi se per avventura non fossero / tutti morti laggiù [...] e se anche io lì / [...] fossi davvero / in vita»), mentre la temporalità, spogliata dell'ultimo residuo di identità convenzionale («trascurando di comunicarci l'un l'altro i rispettivi / nomi e cognomi»), sembrerà inglobare il tempo riconducendo ogni spazio chiuso alla prigione, ca-

³⁶ Cfr. *Arrivo mia madre non sta bene*: «Mi accorgo però guardandolo [il cugino] di sottocchi come in un quarto / di secolo ce l'abbia fatta a incredibilmente / assomigliare a mio padre». Ma, a proposito di severo sguardo 'paterno', valga ricordare anche il «grande occhio celeste» pseudo-divino di *Tennis club*.

³⁷ Si ricordi lo straordinario «Di cosa vuole che parliamo noi poeti [...]» di una delle interviste.

³⁸ Ma per un percorso figurativo e interpretativo attraverso i paratesti bassaniani cfr. *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

³⁹ Sempre in *Epitaffio*.

mera d'ospedale/camera mortuaria, *morgue*⁴⁰. Laddove l'io, al di là dei nomi, si riconosce, nei tratti genetici – o umani –, identico agli altri, morto con gli altri:

Della mia stessa età
 come mi assomigliava – pensavo contemplandolo – come lo
 ripetevo in tutto e per tutto con particolare
 riguardo alle spalancate
 chiare iridi talmente identiche
 a quelle di mio padre!
 Senonché mentre così ragionavo fra me e me rimirando
 me stesso morto non eri dunque già tu
 anima mia – mi dicevo anche – non eri dunque già tu
 a ricordarmi?

Morto proprio per aver capito la morte, per essere capace di riconoscere il proprio volto in quello degli altri, morti o destinati a morire.

Vincolato insomma il poeta (l'io, o quanto ne resta, *après la mort du moi*) non solo a Ferrara e al «territorio immediatamente limitrofo»⁴¹, ma alle necropoli, alle tombe di ogni luogo e di ogni tempo⁴². «Re», psicopompo di una valle di morti non soltanto da antichità archeologica ma da archeologia personale. Ché, al di là di Cerveteri o di Velia⁴³, del cimitero cittadino o della *petite prairie aux bouleaux*⁴⁴, il tentativo impossibile dello scavo, della memoria, si indirizza (pare suggerirlo l'autore in un testo come la *Porta Rosa*) a quanto nella propria città sta sepolto «sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni».

È insomma oltre quei 50, 60 anni⁴⁵ che separano dall'essere «ancora giovane e bello e puro [...] esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re» che sarà da cercare la ferita riattivata dalla tragedia della storia, la sensibilità malinconica che ha permesso al narcisismo di piegarsi alla testimonianza⁴⁶ e di restarvi du-

⁴⁰ «Ma eccomi – ed era già quasi sera la sera / del medesimo giorno – eccomi stare ad un tratto nel mezzo / d'una candida cella – d'ospedale capivo – mentre innanzi supino / disteso completamente vestito sopra un lettuccio / di ferro / giaceva il signore brizzolato dai malinconici / occhi azzurri col quale dianzi avevo discorso [...] / Sapevo [...] che [...] lui era salito lassù al Castello da solo / passo passo buttandosi / quindi giù a capofitto / nel sottostante / baratro» (*Lettera, E*).

⁴¹ Così nella *Porta Rosa* (*E*).

⁴² Si veda per questo il capitolo di apertura del *Giardino dei Finzi-Contini*. Su questo aspetto fondamentali le dichiarazioni e interviste bassaniane. Per una nostra riflessione in proposito cfr. la sezione *Il canto in morte* in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

⁴³ Le cui rovine sono evocate nella *Porta Rosa*.

⁴⁴ Questa la traduzione del tragico nome di Auschwitz secondo il perturbante film di Marceline Loridan-Ivens.

⁴⁵ I 20.000 e più giorni corrispondono a 54-55 anni ai quali, per arrivare all'età del poeta che scrive, è da aggiungere il tempo perduto della giovinezza, dell'innocenza storica e personale.

⁴⁶ Su questo aspetto, e per una lettura in questa chiave della poesia novecentesca, cfr. A. Dolfi, «*Il capo sulla neve*»: poesia/scrittura per la Resistenza, in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996.

rativamente fedele. Là, in quel regno di morte, bellezza, giovinezza e morte potranno coincidere di nuovo, come già era avvenuto nell'*Airone*, con la folle illusione che aveva alimentato il suicidio di Edgardo⁴⁷. Solo che ormai, ucciso anche l'io nell'altro (*Lettera*), l'epitaffio si farà struttura dell'anima, della *voix en-deuillée* che – nel silenzio dei paratesti, della scrittura, per definizione postuma – esiste solo nella 'regalità' di un *tombeau* luminoso edificato a se stesso quando neppure delle storie si può parlare più, perché la ripetizione dell'indicibile⁴⁸ ha creato anche sulla pagina il vuoto.

Si può scrivere dopo Auschwitz? si era chiesto Adorno. Il poeta ha diritto di scriverne (sempre secondo Adorno) come il martirizzato di urlare. Ma, potremmo aggiungere, solo a condizione di evitare soggetto e oggetto⁴⁹, di interdirci il racconto, collocando l'io nel silenzio di un'anticipata morte. Morte, *tombeau*, non avranno allora lo scopo di ricoprire ma quello di rivelare; necessari se non alla vita all'anima di cui l'epitaffio si è fatto struttura, offrendole – per esistere – un ultimo, definitivo, e paradossalmente luminoso, *tombeau de soi même*.

⁴⁷ Cfr. tutta la sezione dedicata a *La malattia del tempo* in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

⁴⁸ Quello per antonomasia legato allo sterminio ebraico, sulla quale mi è già occorso di soffermarmi a lungo in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Ma per una nostra ulteriore riflessione in proposito (che coinvolge la cultura europea, e non solo, per arrivare a Bassani e Levi) si veda adesso anche *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2017.

⁴⁹ Quanto non è riuscito a fare Benigni, con un film per questo assai discutibile come *La vita è bella*.

STRUTTURA, FORMA E PROIEZIONI DELLO SGUARDO

SULLA GEOMETRIA COSTRUTTIVA

L'opera di un grande romanziere è sempre sorretta da due o tre idee filosofiche.

Maurice Merleau-Ponty, *Senso e non senso*

La chose immobile dans le vide. Voila enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

Samuel Beckett

La lumière, là dans mon trou, est agaçante come une balle de ping-pong, je me bats toute la journée pour trouver l'endroit propre [...]

Nicolas De Staël, *A Herta Hausmann* (nov. 1954)

1. *Due libri liminari*¹

1956-1972: in sostanza è nell'arco almeno apparente di una quindicina d'anni² che si svolge (riscritture a parte³) l'intera parabola narrativa di Giorgio

¹ I paragrafi nei quali si articola il nostro discorso hanno a che fare, il primo con l'idea che sorregge la costruzione narrativa; il secondo con quella che De Staël chiama la «lumière agaçante»; il terzo con il momento nel quale tutto si trasforma in un'ossessione visiva; il quarto con l'invisibile che è l'esatto contrario della «chose visible»; dell'«objet pur» di cui all'esergo beckettiano; il quinto con l'inevitabile sviluppo della formalizzazione geometrica che aveva guidato per Bassani l'ideazione delle *Storie*.

² Che si potrebbe dilatare di quasi un ventennio, ove si tenga conto delle prime stesure delle *Cinque storie ferraresi*.

³ Già che la riscrittura, ove interpretata come nuovo, complesso atto autoriale, prolunga ulteriormente l'iter narrativo bassaniano spingendolo fino al 1980. D'altronde, come noto, nell'operazione di revisione sarebbero state coinvolte in particolare proprio le *Cinque storie ferraresi*, destinate (caso unico per un libro bassaniano) a cambiare addirittura titolo, diventando *Dentro le mura* nell'edizione Mondadori del 1973, che avviava il progressivo inserimento di tutta la narrativa nel *Romanzo di Ferrara*.

Bassani⁴. Aperta e chiusa da due libri atipici per la mescolazione delle date e per quella delle forme. Inutile ricordare infatti che *Storia di Debora*, che con il titolo di *Lida Mantovani* doveva aprire le *Cinque storie ferraresi* (del 1956: ma si tratta un libro che sarebbe poi stato smontato e rimontato più volte), proveniva addirittura dalla giovanile *Una città di pianura* (o meglio, se si pensa all'originario abbozzo, la precedeva di almeno un triennio, riconducendoci addirittura fino al 1937) e che prima di giungere al volume einaudiano aveva avuto una tormentata storia editoriale (di titoli e di scrittura) parzialmente condivisa (anche se in progressivo decrescendo) con gli altri quattro racconti⁵ che si dispiegano variamente, tra pubblicazioni in rivista o in volume, per tutti i primi anni 50⁶. Da ricordare che l'unico altro volume di racconti di Bassani, *L'odore del fieno* (del 1972) raccoglie testi che, sia pure collocabili nella maggior parte dei casi tra il '70 e l'anno di pubblicazione in volume, riportano, almeno con la prima sezione delle tormentate *Neiges d'antan* e con la prima di *Altre notizie su Bruno Lattes*, all'edizione 1960 delle *Storie ferraresi*⁷, che, come ben si sa, delle *Cinque storie ferraresi* aveva costituito l'alterazione più importante. Non basta. Se è vero che ciascuno dei libri del *Romanzo di Ferrara* costituisce la tappa di un'opera in svolgimento (né più né meno, stando alla struttura, di quanto era avvenuto alla proustiana *Recherche*, anche se nel caso di Bassani è assai più complesso individuare la persistente presenza dell'io narratore), sì che, pur nel mutamento delle storie, capita di ritrovare nomi, personaggi, situazioni, paesaggi, non c'è dubbio che *L'odore del fieno* faccia qualcosa di più, e (mentre si intreccia con gli altri romanzi, *Airone* compreso) in particolare proprio delle *Cinque storie ferraresi* costituisca una sorta di completamento e commento. Basti pensare a *Altre notizie su Bruno Lattes*, e soprattutto, s'intende, agli *Anni delle storie*, che nell'edizione definitiva della raccolta⁸, perduto l'esergo da Simone Weil⁹, sarebbe divenuto *Laggiù, in fondo al corridoio*. In questione (la citazione originaria lo chiariva bene: dunque è alla prima stesura che per ora ci si riferisce) era l'offerta del-

⁴ Ove non si voglia partire (attenendosi questa volta ai soli libri compiuti) dal giovanile *Una città di pianura*, pubblicato nel 1940 con lo pseudonimo di Giacomo Marchi. Ma è qui per altro evidente la nostra intenzione di circoscrivere l'arco narrativo bassaniano ai testi 'accettati' che sarebbero stati inclusi dall'autore nel *Romanzo di Ferrara* (Milano, Mondadori, 1974; 1980).

⁵ *La passeggiata prima di cena, Una lapide in via Mazzini, Gli ultimi anni di Clelia Trotti, Una notte del '43*.

⁶ Anni ricchi di molteplici esperimenti 'narrativi' in forme brevi, inclusa tra quelli anche la straordinaria riduzione per il cinema dei *Promessi sposi* (cfr. Giorgio Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2007), la cui lettura consente di rafforzare l'impressione di un modellamento dell'esemplarità autoriale bassaniana giovanile (fatta anche di distacco e ironia) sulla lezione manzoniana.

⁷ Come è noto nel 1960, da Einaudi, Bassani avrebbe pubblicato sotto il titolo di *Storie ferraresi* le *Cinque storie ferraresi*, gli *Occhiali d'oro* e due racconti (*Il muro di cinta* e *In esilio*).

⁸ Quella inclusa nel *Romanzo di Ferrara*.

⁹ «On ne peut offrir que le moi. Sinon, tout ce qu'on nomme offrande n'est pas autre chose qu'une étiquette posée sur une revanche du moi».

l'«io» (quello, per intenderci, che sarebbe apparso soltanto col IV capitolo degli *Occhiali d'oro*), e un percorso che, spiegando la genesi, si arrestava al raggiungimento di quell'unica «offrande» che con il primo romanzo sembrava essersi felicemente conclusa. Nel citare *Lida Mantovani* come «la prima delle Storie ferraresi» d'altronde¹⁰ (e la notazione sarebbe poi stata destinata a sparire), *Gli anni delle storie* sembrava fare riferimento proprio a quel più ampio percorso (anche se altrove, in quello stesso testo, l'espressione «storia ferrarese», non a caso sempre in tondo, pare quasi sinonimo di racconto), così come conferma anche l'indicazione precisa dello *Scialo* (che sarebbe uscito proprio del 1960; nello stesso anno delle *Storie ferraresi*), che doveva poi essere sfumata (e la cosa è tanto più interessante se si pensa all'intento di precisazione, normalmente tipico delle riscritture bassaniane) in un «suo [di Pratolini] romanzo inedito». Qualche altra variante, desumibile dal rifacimento degli *Anni delle storie*, non è per altro priva di importanza, giacché va a toccare proprio elementi che potremmo chiamare di geometria costruttiva.

Ma prendiamo le cose dall'inizio. Si ricorderà che dopo essersi soffermato, nel raccontare l'esterna genesi dei due primi racconti, soprattutto sulle difficoltà di scrittura (difficoltà «a realizzare, nel senso cézanniano del termine» e a capire, scrivendo, «dove stav[a] andando a parare»¹¹), è nel terzo capitoletto (quello che si avvia con «La composizione di *Una lapide in via Mazzini*») che Bassani comincia a riflettere (proiettando la riflessione anche su tutto il pregresso) sui due mondi complementari e non complanari che la *Passeggiata* gli aveva fatto scoprire: quello dei personaggi, collocati sul proscenio, e quello della città, parimenti importante, ma «relegat[o] dietro, a fare da sfondo». Mostrandogli anche che «una narrazione, perché riesca davvero significativa» doveva preoccuparsi del lettore ma al tempo stesso essere «del tutto disinteressata»: «saper essere, insomma, né più né meno che una lirica, anche gioco, puro gioco, ovvero, nella fattispecie, geometria, architettura»¹². Che, come si capisce bene, è espressione almeno di primo acchito assai più facile da interpretare di quella che poi diventerà l'«astratta geometria di volumi e di spazi»¹³, declinata poi, nei due testi, senza ulteriori correzioni, in cerchi, sfere, coni ed imbuti...¹⁴ Che nascono, o

¹⁰ La prima sezione degli *Anni delle storie* iniziava: «*Lida Mantovani*, la prima delle Storie ferraresi, ebbe una gestazione estremamente laboriosa. La abbozzai [...]» (G. Bassani, *Gli anni delle storie*, in *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori, 1972, p. 137).

¹¹ Le citazioni dagli *Anni delle storie* sono rispettivamente dalle pp. 137 e 140.

¹² Ivi, pp. 141-142.

¹³ Cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio* nella riscrittura dell'*Odore del fieno* che appare nel *Romanzo di Ferrara* (O, pp. 938-939).

¹⁴ Si ricordi, a proposito della *Lapide in via Mazzini*: «Quanto, poi, alla struttura del racconto, questa volta avevo creduto opportuno accentuarne la geometria. Scrivendo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere d'uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche, le due sfere: nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto. Senonché, una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi,

paiono nascere, proprio dal primo *ludus* della «carrellata cinematografica» della *Passeggiata*, che aveva fatto probabilmente capire a Bassani che era possibile portare nella scrittura quanto aveva imparato dal cinema e dal lavoro di sceneggiatore esercitato proprio in quegli anni.

A ben pensarci i racconti delle *Cinque storie ferraresi* sembrano davvero trarre profitto dalla lezione del grande cinema (russo e italiano¹⁵). Bassani pare porre, e felicemente risolvere, quelli che Ejzenštejn avrebbe proposto ai suoi studenti come problemi di regia. Tipicamente ejzenstejniana ad esempio è l'attenzione per le inquadrature, la cura specifica nel collocare le finestre, l'adozione della soluzione della scala quale elemento fondamentale della scenografia per rafforzare l'idea di chiusura e di 'carcere' (in *Lida Mantovani*, ma anche nella *Passeggiata*); e le tavole rotonde, illuminate dalla luce, o la suddivisione per gruppi dei personaggi. Le suggestioni geometriche invece potevano venire, oltre che dal cinema (che delle forme circolari si nutre, e che proietta in solidi le ombre) anche dalla grande letteratura italiana ed europea. *In primis* dall'amato Dante dell'*Inferno* e del *Paradiso* (si pensi al canto XXVIII dell'ultima cantica sul movimento dei cieli, o alla carta topografica dell'*Inferno*, che De Sanctis, nelle sue lezioni su Dante, aveva proposto come una piramide capovolta a forma d'imbuto), e dal *Dialogo dei massimi sistemi* di Galileo (pieno dei cerchi dei pianeti, e di eclissi, e di parti lucenti ed opache), dalla *Cena delle ceneri* di Bruno. Ma non importa forse neppure andare così lontano. Già la retorica di Brunetto Latini aveva parlato della geometria come della scienza delle misure e delle proporzioni, e l'aveva fatta seguire dall'astronomia, cui è demandato parlare del cielo e delle stelle. Dante da par suo aveva viaggiato tra i nove cieli mobili, ricordando, nel secondo trattato del *Convivio*, che il nono cielo è quello «che non è sensibile se non per questo movimento [...] lo quale chiamano molti Cristallino, cioè diafano o vero tutto trasparente». Opachi, allora, non potranno che essere i «quattro rigidi elementi verticali» della *Notte* così come li vedeva Bassani al momento della progettazione, mentre la separazione dei personaggi della *Lapide*, sbalzati assieme in primo piano (da un lato Jozs, dall'altro la città) si strutturerà in sfere parallele, uguali per dimensione ed altezza, «ruotanti intorno ai rispettivi assi» (proprio come i pianeti galileiani), seppure in senso contrario. Né deve stupire che nella trascrizione visiva dell'immaginario narrativo tutto potesse strut-

prossimi ma separati» (*Gli anni delle storie* cit., p. 143). Ma anche: «A ciascuna Storia la sua struttura, in ogni caso. Quella degli *Ultimi anni* non presentava nulla che avesse a che fare con le linee convergenti in prospettiva della *Passeggiata*, o con le sfere ruotanti della *Lapide*. Si trattava, ora, di quattro rigidi elementi verticali d'una materia opaca e traslucida, più vicini alla carta, o alla stoffa, che non alla pietra o al metallo: larghi e piatti, tutti e quattro tali elementi, divisi ma paralleli» (ivi, p. 144).

¹⁵ Non va dimenticata in quest'ottica l'amicizia di Bassani per Soldati, alla quale si sarebbe aggiunta più tardi quella per il più giovane Pasolini. Per una possibile incidenza tra l'altro sul nostro autore della lezione pasoliniana si veda, in questo libro, *Un film quasi impossibile (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà)*.

turarsi «in forme geometriche in prevalenza sferiche, coni, imbuti, cerchi concentrici, eccetera»¹⁶, come se appunto questa fosse la «regola dell'arte»: importante era trovare una struttura soggiacente alla forma, o, crocianamente (e si sa quanto Croce fosse caro a Bassani), costruire una struttura per farla poi nascondere dalla 'poesia'.

2. *Laggiù, in fondo al corridoio*

Nella stesura del 1956 delle *Cinque storie ferraresi* Lida Mantovani ricorda «il breve periodo di tempo che aveva preceduto il parto» e soprattutto il mese passato «distesa in un letto, in fondo a un corridoio». Il primo racconto di *Dentro le mura* la vedrà «stesa» piuttosto che «distesa», ma senza altre varianti (l'anno è il '73; nel '72 era appena uscito in volume *Gli anni delle storie*). Si dovrà attendere *Il romanzo di Ferrara*, la riscrittura complessiva di tutto, perché dal primo racconto (su questo punto, relativo al parto di Maria e alla sua collocazione dislocata nell'ospedale, sempre invariato) e dalla nuova poesia di *Senza, Laggiù, in fondo al corridoio* divenga il titolo delle pagine di bassaniana autobiografia poetica e di riflessione meta-narrativa. A sottolineare ancora più esplicitamente, ove ce ne fosse stato bisogno, la forma dell'iniziale struttura (e con quella il fine indicato dall'autore per la sua opera), ovvero quella «lunga, lunghissima carrellata cinematografica» che il narratore avrebbe dovuto mettere in moto ogni volta che la sua scrittura, azionando una sorta di 'zoom', avrebbe tentato di avvicinare quanto il passato e la morte potevano a pieno diritto fare considerare perduto. Irrecuperabile la vita, *bien évidemment*, eppure paradossalmente (disperatamente) raggiungibile per un'arte da lucida divenuta a un tratto pietosa, capace, nel collocarsi dalla parte della morte, di restituire la vita, rendendo chiaro quanto il tempo aveva reso «confus[o], scarsamente leggibile»¹⁷. Viva, certo, la vita, non in quanto sostanza esterna percepibile, ma in quanto forma realizzata di un processo tecnico. Proprio come una fotografia resa ad un tratto limpida, sì da consentire di ricostruire il passato («Il passato non è morto [...] non muore mai»¹⁸), pur non potendo annullarne gli effetti nell'oggi. Di qui l'importanza del ruolo testimoniale che Bassani attribuisce alla sua narrativa (intuito, come si è visto, fino dagli anni delle *Cinque storie ferraresi*), di qui anche la necessità di misurarsi con i frammenti sempre più sfocati di una storia individuale e collettiva prima che siano consegnati per sempre all'oblio, all'irraggiungibilità di quanto sarebbe stato almeno per l'arte potenzialmente raggiungibile. Si ricordi, ancora nel nostro testo: «Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato pun-

¹⁶ *Gli anni delle storie* cit., p. 146.

¹⁷ Ivi, p. 142.

¹⁸ *Ibidem*.

to di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Certo. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere¹⁹. Lieto, allora, l'autore, soltanto del movimento (disvelatore) della struttura, della forma, quando, incamminandosi lungo le buie, coniche mura del corridoio, le vede a un tratto come improvvisamente aprirsi, trasformarsi in tronco di cono, in forme che si offrono imprevedute alla visibilità, alla luce, proiettandosi poi in cerchi concentrici che lasciano alle spalle ormai l'imbutto che aveva *relapsa* Euridice.

Come è sempre bravo il cuore nini come non sbaglia mai stamattina / in Detroit di ferro lungo la così chiamata Cass mentre arrancavo / via controvento in fretta nella dura gelida / luce di qua // lui m'è sfuggito a un tratto a sinistra dentro un vicolo / laterale ma che dico un vicolo! dentro una pura / fessura [...] mezza al buio / fra due nere muraglie a strapiombo – e di laggiù / proprio di laggiù dal fondo d'una qualsiasi / povera penombra senza nome alfine ce l'ha pur fatta / a ritrovarti

Così da *In gran segreto*, in *Per lettera*. Già, perché di queste imprese quasi impossibili, di queste discese agli inferi nelle quali si gioca la vita e si mette in gioco il canto, non si può parlare ma scrivere. Magari anche solo per dire (con più disperazione e meno baldanza di quella che aveva un tempo accompagnato la ricostruzione delle *Storie*²⁰) che è stato il «cuore» ad un tratto a spingere verso la ricerca, a chiedere la catabasi, a condurre lungo dure forme geometriche, fino alla luce-penombra dell'immagine perduta. Ritrovata sulla pagina, nei cerchi, nelle sfere di una vita ricostruita, e restituita, come era accaduto nei primi cinque racconti, lungo le linee rette, parallele e intersecantisi delle prospettive della città, mentre tutto si muoveva («girava») intorno nel movimento e nell'indifferenza per il feroce spettacolo della vita²¹.

3. *L'occhio accentratore*²²

«[...] traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective» significa per Cézanne riunire a un culmine di tensione e di segreto ad-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Così come la leggiamo negli *Anni delle storie*, ovvero in *Laggiù, in fondo al corridoio*.

²¹ Così in *Una lapide in via Mazzini*, dove anche si parla del movimento della città: «Ogni cosa girava, insomma. Geo da un lato; Ferrara e i suoi abitanti – non esclusi gli ebrei – dall'altro: tutto e tutti risultavano a un tratto coinvolti in un moto vasto, ineluttabile, fatale. Concorde come quello di sfere collegate, per sottoposti ingranaggi, ad un solo perno invisibile».

²² Strappo il sintagma dal saggio di Gatto su Cézanne (Alfonso Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, in *L'opera completa di Cézanne. La vita e l'arte*. Presentazione di Alfonso Gatto, Milano, Rizzoli, «I classici dell'arte», 1970, p. 9).

dentrate, compenetrativo, quel suo patire reale la leggerezza infondata delle cose e dell'umana natura, l'irriflessione decentrata che disperde la vita, magari nelle sue analisi più sottili, ma ancora nella credulità ottica»²³. Così Alfonso Gatto scrivendo di Cézanne, in uno stile diverso, ma da una generazione, la terza, che era anche quella di Bassani. Già, perché è stato proprio riflettendo sul «non potere andare più addentro» (secondo Gatto) di Leopardi e di Cézanne, che può capitare di chiedersi se davvero lo spazio della scrittura bassaniana sia solo – come è stato osservato da Paola Bassani – quello di Piero della Francesca²⁴ e di Biagio Rossetti²⁵, ai quali si può aggiungere, per noi ancora più significativo, il Morandi dei «cerchi, sfere, coni, parallelepipedi», assieme ad analoghi oggetti della pittura metafisica, oppure se, sulla scorta dell'intramontabile lezione di Roberto Longhi, non ci siano anche altri nomi o elementi da mettere utilmente in gioco. A partire proprio da quell'ossessione geometrica che aveva accompagnato Bassani al tempo della scrittura delle *Cinque storie ferraresi*, e che era sicuramente iniziata prima, se in una lettera del 23 giugno 1936, inviando una prosa giovanile al temuto e amatissimo maestro, il giovane scrittore diceva di aver tentato di risolvere «problemi di ordine direi quasi pittorico: sfondamento di piani, costruzione e composizione di paesaggio»²⁶. Elementi che si possono ritrovare negli splendidi saggi longhiani su Piero o sul luminismo del Caravaggio²⁷ (opportunosamente evocato da Bazzocchi in un volume longhianamente bassaniano di «Paragone»/Letteratura), ma che per certi versi sono propri anche della classica modernità cézanniana (così vicina a Morandi, nonostante una qualche diversità di contorni e di tocco). Insomma, se per la circolarità e per le intersezioni lineari, oltre a Piero, ci piace pensare an-

²³ Ivi, p. 23.

²⁴ Sull'importanza del *Piero della Francesca* di Roberto Longhi per *Il giardino dei Finzi-Contini* si è soffermata Simona Costa in *Un palco di prosenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani*, in «Paragone», gennaio-giugno 2006, 63-64-65, pp. 46-56.

²⁵ «Lo spazio della letteratura di Bassani [...] è insomma ancora lo spazio caro alla sintesi geometrico-prospettica di Piero della Francesca e di Biagio Rossetti, è ancora lo spazio caro al vedutismo ottocentesco, ma è anche e più che mai lo spazio metafisico del primo Morandi (cerchi, sfere, coni, parallelepipedi) [...]. Lo spazio in cui si calano la Ferrara e dintorni di Bassani è in continua risistemazione [...] tale spazio è sottolineato nei suoi contorni e limiti (mura di cinta della città e dei giardini, asse mediano di Corso Giovecca, quartieri, vicoli, stanze, finestre, porte, e infine valli [...])» (Paola Bassani Pacht, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, in «Paragone», gennaio-giugno 2006, 63-64-65, [pp. 36-45], p. 42). Già Garboli, a proposito del primo Bassani, aveva parlato dell'importanza della lezione di Morandi e del saggio longhiano su Piero: «Bassani lavora sulle distanze, sulle misure, sulle simmetrie, attentissimo a trarre profitto dalla lezione di Morandi e dal saggio di Longhi su Piero della Francesca». Ma per una lettura dell'influenza della lezione longhiana si veda soprattutto Marco Bazzocchi, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, in «Paragone», gennaio-giugno 2006, 63-64-65, pp. 57-72.

²⁶ G. Bassani, *Lettere a Roberto Longhi*, in «Paragone», gennaio-giugno 2006, [pp. 72-75], p. 72.

²⁷ Da non dimenticare le tinte caravaggesche, il «lugubre fasto barocco» del palazzo di Don Rodrigo e della peste nella riduzione bassaniana dei *Promessi sposi*.

che alle rotondità e alle lance spezzate di Paolo Uccello²⁸ (a cui tra l'altro allude Longhi proprio nel saggio da tanti citato, ma rinviando anche all'Alberti, maestro di architetture, la cui possibile influenza sul nostro varrebbe la pena verificare), il vivere/scrivere di Bassani in uno spazio assieme rigido e mosso potrebbe fare evocare anche il saggio dedicato da Longhi nel '52 a *Giotto spazioso*. In quelle pagine il grande storico d'arte parlava degli «inganni ottici» della Cappella degli Scrovegni²⁹ (quelli che il Cavalcasette aveva chiamato «ripostigli», bloccandone il nome: ed è inutile qui soffermarsi sul ruolo singolare dei 'ripostigli' nella narrativa bassaniana), ricordando l'effetto di «veridica illusione» provocato dall'impressione di «bucare il muro», mentre gli si situavano accanto costole gotiche e altre «marginalia» prospettiche [...] memorie di spazi incastellati nelle «scatole mimiche» delle sue [di Giotto] narrazioni³⁰. Già, perché Longhi sottolineava la natura narrativa della pittura di Giotto, e il suo modo narrativo di muovere lo spazio; sì che si può bene pensare che da tale geometrica narritività potesse trarre alimento il nostro scrittore³¹. Che però nel suo geometrico delirio alla ricerca di un percorso che potesse dirsi suo entro l'arte moderna, a dispetto di tutti i classici che anche tramite la mediazione di Longhi gli possiamo accostare, deve pur essersi rivolto anche ai moderni per studiarne lo spazio e farsene guidare per la sua «narrazione».

Una volta detto che la scrittura bassaniana (e il suo modo di rappresentare gli oggetti) fanno pensare, quanto a arte moderna, a Morandi o a Carrà, cioè ad artisti che (quanto a modelli classici) in qualche modo si collocavano nel solco di maestri quali Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne (e seguio l'elenco evocato, sulla base di una lunga frequentazione amichevole, da Longhi per Morandi, nel suo *Morandi al «Fiore»*), le riflessioni longhiane più probanti³² per essere utilizzate in chiave bassaniana ci sem-

²⁸ In *Neiges d'antan*, ad esempio, in un testo degli anni Sessanta, potremmo divertirci a segnalare la linearità del percorso che va dalla stazione ferroviaria alla prospettiva di corso Giovecca, sottolineando poi la circolarità delle ruote delle biciclette, i semicerchi formati da piccoli assembramenti di cittadini, le lance di ferro, «acuminate, nere» della «cancellata padronale» al ritorno da una gita sul delta (notando anche la scansione metrica della prosa, così simile fin da quegli anni a quella di *Epitaffio*, e un avviato *spoon river* che sarà altrove riattivato in *Rolls Royce*).

²⁹ «Giotto dipinse a mezza altezza sui due lati dell'apertura dell'abside: due vani gotici, dei quali [...] non vediamo che l'alto delle pareti a specchi riquadrati di marmo [...] la volta a costole gotiche dalla cui chiave pende una lumiera di ferro a gabbia con le sue fiale d'olio e la bifora stretta e lunga, aperta sul cielo. Figure, nessuna» (Roberto Longhi, *Giotto spazioso*, in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974, [pp. 68-75], p. 68).

³⁰ Ivi, p. 72.

³¹ Si ricordi una dichiarazione bassaniana su «Paragone», proprio nel 1956, riportata da Camon nel corso della sua intervista allo scrittore: «Il primo impulso a scriver versi – scrivere in versi – mi venne, più che dalla vita e dalla realtà, dall'arte, dalla cultura» (Ferdinando Camon, *Giorgio Bassani*, in *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969, [pp. 85-98], p. 87).

³² Almeno a questo punto della nostra ricerca; ché molti dati supplementari si potrebbero ricavare da uno spoglio capillare dell'opera longhiana, in particolare dai corsi longhiani seguiti a Bologna da Giorgio Bassani e dai suoi amici.

brano quelle di un saggio del 1913 dedicato ai *Pittori futuristi*. Longhi, intendendo per architettura «una armonica composizione di spazio negli interni, e al di fuori, una pura creazione di piani e di volumi, di linee e anche di chiaroscuro, di peso gravitante e di supporto», vi asseriva che la «pittura moderna è essenzialmente architettonica»³³. Ma parlava poi di quell'architettura come di una struttura in movimento. Anzi, il problema del futurismo rispetto al cubismo gli pareva simile a quello del Barocco di fronte al Rinascimento. Il Barocco poneva «in moto la massa del Rinascimento», sostituiva il cerchio con l'ellisse. Il cerchio diventava allora per Longhi segno di «staticità abbandono riposo», mentre l'ellisse, come «cerchio compresso», era «energia all'opera, movimento». I nuovi pittori, secondo Longhi, si proponevano «di conservare la cristallizzazione cubista della forma, e imprimerle moto. / Il risultato e[ra] chiaro: [...] la disarticolazione completa delle membra della realtà che nel cubismo s'eran rattratte [...] il proiettarsi dei cristalli nelle direzioni essenziali che la materia e il movimento richiedono»³⁴.

Che poi il futurismo gli apparisse su queste basi superiore al cubismo, che la «massa in funzione di linea» del primo gli sembrasse svettare sulla «linea in funzione di massa» del secondo è per noi (ai nostri fini) di secondaria importanza. A impressionare è il vortice del movimento che il suo discorso sviluppa quando legge le opere futuriste, o evoca la luce di Boccioni, che mette «in moto la materia»³⁵, o diversamente il tronco di cilindro di Soffici, da cui «si son venute via via affettando» le «superfici appianate»³⁶, o costruisce una vera e propria pagina narrativa sulle orbite astrali che si contrappongono alla «tendenza statica» di Cézanne, tutta basata su «sfera, cono, cilindro»³⁷:

E non è forse nelle grandi orbite astrali che si rivela [...] questa estetica elementare [quella che fa diventare il circolare ellittico per effetto del movimento], in un semplice raffronto fra l'equilibrio (statico) dell'orbita della terra, e il disequilibrio (dinamico) di quella di una cometa?³⁸

4. *Vedere qualcosa che non si vede*

«Gli ci volevano cento sedute di lavoro per una natura morta e centocinquanta sedute di posa per un ritratto». Scriveva prima di morire: «Studio sempre dal vero, e mi sembra di fare lenti progressi». È Merleau-Ponty, nel suo *Il dubbio di*

³³ R. Longhi, *I pittori futuristi*, in *Da Cimabue a Morandi* cit., [pp. 1051-1062], p. 1052.

³⁴ Ivi, pp. 1052-1053.

³⁵ Ivi, p. 1059.

³⁶ Ivi, p. 1053.

³⁷ Ivi, p. 1055.

³⁸ Ivi, pp. 1054-1055.

*Cézanne*³⁹. Non sono molto diverse, lo abbiamo appena visto, queste dichiarazioni, da quelle di Bassani all'epoca della sua scrittura delle *Storie*⁴⁰. Allo stesso modo la descrizione di un quadro di Cézanne fatta da Merleau-Ponty ci aiuta a capire (per contiguità, non per causalità, s'intende) la prospettiva geometrica che nasce dal fissaggio del movimento sulla tela, la carta o la stoffa, dei «Quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e translucida, più vicina alla carta o alla stoffa che non alla pietra o al metallo: larghi e piatti, tutti e quattro questi elementi, divisi ma paralleli» con i quali Bassani cerca di spiegare nell'*Odore del feno* la genesi degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*:

In un ritratto della signora Cézanne, il fregio della tappezzeria, ai due lati del corpo, non costituisce una linea retta: ma è noto che se una linea passa sotto una larga striscia di carta, i due tronconi visibili sembrano dislocati⁴¹.

Può aiutare a collegare il «passo barcollante dell'ubriaco» col quale lo scrittore usciva per le strade la sera a Napoli dopo ore passate nella faticosa stesura della *Passaggiata*, al tentativo di afferrare, al di là delle forme e del movimento della materia, l'idea filosofica sottesa a una fenomenologia della percezione, e al senso dell'essere per sé e dell'essere per il mondo. Conoscendo l'assenza di tempo per le cose, controbilanciata dalla possibilità di riscattarle in una qualche possibile idealità del tempo. Collocata, s'intende, laggiù, in fondo al corridoio, anche se il prezzo da pagare è quello della metamorfosi del cono in imbuto, con il conseguente scambio della vita con la morte.

Non è un caso che nell'ultimo *volet* di uno dei racconti di *Neiges d'antan*, Uller ('gracile', 'cadaverico' e 'ossuto'), si che pare ricordare l'uccello perennemente giovane messo a morte sotto gli occhi del protagonista nell'*Airone* e l'amico/ scrittore che va a trovarlo (ma accade così ad ogni artista, nel sistema bassaniano), chiusi o quasi «in un bugigattolo tre metri per quattro, non di più», non accendano la luce «altro che in casi di stretta necessità» (procurino insomma un *état de nuit*) e osservino così dal buio «quanti passano lungo il marciapiede» senza riuscire a scorgerli. Proveranno una strana sensazione, trovandosi «invisibili» agli altri, quasi fossero «come fuori del tempo, come morti». Mentre dinanzi, «là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina e dalle foto esposte, le ingenuie, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese»⁴², come gli uccelli impagliati di Edgardo, e i morti nelle fotografie di tutti i primi racconti.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso in non senso* [1948], Milano, Mondadori, 1974, [pp. 27-44], p. 27.

⁴⁰ «[...] fin da principio, ho sempre incontrato la massima difficoltà non soltanto a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere» (*Gli anni delle storie* cit., p. 137).

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne* cit., p. 32.

⁴² Si cita dal secondo pezzo delle *Neiges d'antan*, in O, pp. 910-911.

5. Oltre le «Storie»

Tra la vita e la morte, tra la morte e la vita, si colloca anche (in altalenanti giochi di luci) il «lungo corridoio semibuio»⁴³ lungo il quale l'io narrante guarderà con improvvisa tenerezza – seguendolo a breve distanza – Giulio P, nel secondo dei tre *Apologhi* dell'*Odore del fieno*. Alla fine di un percorso senza luce nel quale uno spazio di attraversamento si fa tempo, segnando rapide metamorfosi («Era malato, forse, o semplicemente in procinto di diventare vecchio? Un momento prima, in anticamera, mi aveva sorriso»), l'io (ormai solo, quasi avesse dimenticato il personaggio guida) arriva a una sala da pranzo dalla luce abbagliante, dove «sedut[e] attorno a un gran tavolo ovale ricoperto da una candida tovaglia di bucato» sei o sette persone sorridono. Chi sono? Sono vivi quelli che sopraggiungono, è vivo l'io narrante; o sono vivi gli altri, quelli con la pelle «rossa e lustra» e un'apparente «gioia», e che pure paiono, almeno per un momento (quello determinante della prima rivelazione), immobili e intangibili quasi fossero morti? A chi sorride lo strano consesso che pare ricordare quello funebre della *Cena di Pasqua* nella giovanile raccolta delle *Storie dei poveri amanti*?

Insomma, se anche la luce si fraziona in forme geometriche, utilizzando non solo i coni, ma la linea retta⁴⁴ (e questo fin dal tempo delle *Cinque storie ferraresi*), anche *le moi profond* potrà darsi geometricamente, perdendo il volto in favore di una scrittura che ritorna sui luoghi dell'esistente dopo averli trasformati (alla maniera di De Staël) in una sorta di astratto figurativo. Se l'arte aggiunge qualcosa alla vita (Illiers diventa Combray) lo fa perché dalla vita è stata capace di allontanarsi. Il ritorno (ritorno al giardino) di cui in sostanza parla anche il famoso *Prologo* dei *Finzi-Contini* («Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl») ha bisogno assieme della distanza e della complanarità imparate negli anni delle *Storie*, di vedere la morte dalla parte della vita (nella visita alla necropoli etrusca, in una domenica dell'aprile del '57, proprio l'anno successivo all'uscita delle *Cinque storie ferraresi*) e la vita dalla parte della morte (già che per capire non si può che scendere «giù», calandosi, nel sacrario della famiglia Matuta, nelle tombe a cono, nei «tumuli conici», nei solchi paralleli incisi dalle ferrate dei trasporti). Il desiderio della scrittura si mescola insomma alle lacrime in mezzo a forme geometriche, mentre l'erba cresce «con furia selvaggia» a Ferrara come a Cerveteri, tra i bunker tedeschi come nella *petite prairie aux boulevards*⁴⁵. E tutto si traduce in immagine, in segno figurativo. Se

⁴³ Si cita dal secondo dei *Tre apologhi*, ivi, p. 922.

⁴⁴ Per una nostra lettura dell'opera di Bassani secondo le intersezioni delle linee di distanza autore/personaggio, cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Essendomi già interrogata in quel libro sulle strutture del testo, in queste pagine tento piuttosto di avviare una riflessione su quelle che potrei invece chiamare le intenzioni della struttura.

⁴⁵ L'espressione nasce dal titolo del bel film del 2003 di Marceline Loridan-Ivens, *La petite prairie aux boulevards*, che racconta il viaggio di una donna (Myriam, interpretata da Anouk

è vero, al di là di quanto ho avuto occasione di osservare per l'*Airone* a proposito del senso aggiunto offerto dal quadro di Bacon collocato sulla copertina, che anche il *Giardino dei Finzi-Contini* si capisce meglio se lo si legge ricordando il *Nu couché bleu* della copertina⁴⁶ e le parole che De Staël aveva scritto a René Char il 12 ottobre 1953 (ovvero qualche anno prima di quel quadro) parlando del suo dipingere il reale senza modello, guidato com'era, per attaccamento a quello stesso reale, da una sorta di lucida ossessione, da una visione senza oggetto: «Je suis devenu corps et âme un fantôme qui peint [...] un nu si adorablement obsédant, sans modèle, qu'il se répète et finit par se brouiller de larmes»⁴⁷.

Un sopravvissuto che scrive di una figura 'adorabilmente ossessiva' anche lo scrittore..., mentre, senza modello, Micòl si sovrappone agli altri personaggi, abbatte le distanze, sostituisce all'ironia manzoniana, che era stata delle *Cinque storie*, quello che «il cuore» non sa⁴⁸.

Aimée) che, dopo decenni passati negli Stati Uniti, torna nella Birkenau della giovinezza e, anche per l'erba che cresce ormai con «furia selvaggia» (si potrebbe dire, utilizzando metaforicamente un sintagma bassaniano), non riesce a riconoscere i luoghi della tragedia.

⁴⁶ Per l'importanza della componente figurativa, in particolare per il dialogo stretto che può stabilirsi per la narrativa di Bassani tra testo e paratesto (penso soprattutto alle copertine e alle opere su quelle riprodotte, ogni volta scelte con grande attenzione dallo scrittore), si veda *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. In quelle pagine era già sottolineato con forza il nome di Nicolas De Staël. Per la lunga storia invece della copertina delle *Cinque storie ferraresi* e la scomparsa per quel libro della progettata *Temperanza* (nonché per un percorso tra le letture artistico-figurative di Giorgio Bassani) cfr. anche Gianni Venturi, *Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*, in *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di Maria Pagliara, Bari, Progedit, 2007, pp. 154-179 (anche in *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi 12-13 maggio 2006), a cura di Paolo Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2007).

⁴⁷ Cfr. Laurent Greilsamer, *Le prince foudroyé. La vie de Nicolas de Staël*, Paris, Fayard, 1998, p. 241.

⁴⁸ Si ricordi l'esergo al *Giardino dei Finzi-Contini*, tratto dal capitolo VIII dei *Promessi sposi*: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto».

RINCHIUSI NELLA LUCE
UN LUOGO DELLA DISTANZA SULLE TRACCE DELLA PITTURA

1. *Sulle orme di Caravaggio*

Già il Lomazzo chiamava il Lotto «maestro nel dare il lume» [...] a proposito dei lucidi interni del Lotto è il Berenson [...] che ha fatto, e ripetutamente, il nome del Vermeer [...]. Dalla *Crocefissione* di Monte San Giusto [di Lotto], un quadro per tanti versi memorabile, c'è da cavare più di un segno annunziatore del Caravaggio. Quel lume laterale vicino che, spioendo forse da una feritoja di nubi, fa sì che la croce proietti una striscia d'ombra [...]¹.

Così Roberto Longhi, maestro (anzi il «vero maestro»²), assieme a Croce, di Giorgio Bassani, in un saggio giovanile sui *quesiti caravaggeschi*. Potremmo accostare a questa suggestiva analisi di prodromi luministici un altro passo di Longhi (ma questa volta si tratta di una citazione) che riporta la descrizione che un biografo fece dell'*atelier* del Caravaggio:

Un lume unito che venga dall'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza, con le pareti colorite di nero che così avendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura [...]³

e avremmo già elementi sufficienti per avviare un discorso (ancora in gran parte da fare⁴; e almeno parzialmente diverso da quello qui in breve avviato) sull'uso bassaniano della «camera oscura». Che funziona (uso ancora liberamente parole

¹ Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana* scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974, pp. 766-767.

² Giorgio Bassani, *Un vero maestro*, in *Di là dal cuore* (O, pp. 1073-1077).

³ R. Longhi, *Caravaggio*, in *Da Cimabue a Morandi* cit., p. 836.

⁴ Nonostante interessanti proposte avanzate significativamente su un numero di «Paragone» (del gennaio-giugno 2006, 63-64-65) che mi è occorso di richiamare in una lettura 'longhiana' delle strutture geometriche che ossessionavano lo scrittore mentre stava progettando i suoi primi racconti (cfr. per questo *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro).

dell'illustre storico d'arte), diversamente dai «teatrini luministici» del Tintoretto e del Greco, alla maniera di Caravaggio, perché «affatto nuovo era il pensiero che entro di essi [teatrini] dovesse ora collocarsi la vita stessa che non ha facoltà di prescegliersi ed è anzi sorpresa dalla luce nel suo aspetto d'incontro», giacché «è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per 'incidenza' [...]. La luce che rade»⁵.

Bassani narratore (non sembri eccessiva l'affermazione) doveva nascere proprio seguendo questa 'maniera' (caravaggesca), nel momento in cui avrebbe razionalizzato che anche la scrittura poteva trovare la propria genesi in forme geometriche (corpi solidi, linee, volumi...), e che della vita (irraggiungibile, preesistente, unica: nient'altro gli sarebbe interessato davvero, mai) si poteva parlare mostrandola così come si rivela quando è toccata da un lume incidente. Che mostra, tra ombra e luce, nel gioco dei contrasti, tra tentativi di risveglio e abbandono (questo gli avrebbe suggerito la *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio, commentata dal Museo regionale di Messina in una splendida intervista per la televisione realizzata alla fine degli anni Sessanta⁶) la duplice tentazione, della morte come della vita, di fatto interscambiabili se è vero che la linea trasversale formata dalle braccia di Lazzaro, in quel quadro singolare che tanto lo aveva colpito (appena terminato l'*Airone*, l'ultimo romanzo, con un protagonista «inseguito» e infine guadagnato alla morte), occupa contemporaneamente lo spazio della speranza e quello del compianto. In una tela dove, a partire dal gesto orizzontale, imperativo di Cristo, le mani hanno un ruolo determinante (come ogni volta che si effettua una discesa nell'Ade: non è un caso che Orfeo, secondo la tradizione, avesse preso per mano Euridice nel tentativo di ricondurla tra i vivi), anche l'ombra e la luce paiono offrirsi in modo, più che diretto, allusivo: luminosa la resa, piuttosto che il riscatto.

Al di là dell'impressionante lettura di una rinuncia alla resurrezione (esemplata dal taglio di due mondi, separati dal corpo obliquo che oppone resistenza al miracolo), Bassani, commentando l'immagine con sapienza longhiana, individuava due protagonisti sul proscenio. Pensava dunque alla scena evangelica come a una rappresentazione ove i personaggi, il movimento, possono essere letti come contenuti e circoscritti da uno spazio fisso, teatrale, sul quale la luce si accende illuminando all'improvviso l'insieme, o rivelando diversamente, rinchiuso in una struttura circolare (come accade a teatro), figure singole e squarci d'ambiente.

⁵ R. Longhi, *Caravaggio* cit., pp. 836-837.

⁶ Per una trascrizione del testo della trasmissione dell'11 ottobre 1973 (all'interno del programma televisivo «Io e...»), dal titolo *Bassani e la Resurrezione di Lazzaro di Caravaggio* (trascrizione che, priva ovviamente di una revisione d'autore, ha tutti i limiti del parlato che costituiva invece la straordinaria suggestione della *performance* televisiva), cfr. G. Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Prefazione di Giorgio Ruffolo, a cura di Cristiano Spila, con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi, 2005, pp. 183-188.

Non è un caso che in uno dei testi più belli dell'*Odore del fieno*, pubblicato in prima battuta il 4 febbraio 1971 con il titolo *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi*, poi raccolto nell'ultimo libro di racconti come *Gli anni delle storie*, per diventare dal '74 *Laggiù, in fondo al corridoio*, parlasse della *Lapide in via Mazzini* evocando, ancora con linguaggio teatrale, un proscenio ove «a tener testa al protagonista, a dividere insieme con lui le luci della ribalta [...] c'era anche lei, la città»⁷, né che raccontando la rivoluzione rappresentata dall'ingresso dell'io nel IV capitolo degli *Occhiali d'oro* ridestasse l'immagine di «riflettori [...] su me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su tutto me»⁸. La «lunga, lunghissima carrellata cinematografica» della *Passeggiata*⁹, così come degli altri suoi testi, era insomma condotta seguendo la luce, fino al punto giusto di una messa a fuoco sfuggente, là dove «recuperare» nella lontananza il passato sarebbe stato possibile, alla fine di un lungo percorso visivo spintosi lungo le nere pareti di un corridoio per raggiungere il vago bagliore di un'impredibile, vivida eternità:

Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai. Si allontana, bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere¹⁰.

Mentre sopra la linea di fuga – avrebbe ancora continuato lo scrittore – la storia di Geo Jozs lo ossessionava con l'immagine mentale «di una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento modo sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario»¹¹, a indicare universi «prossimi ma separati». Separati come i cerchi concentrici della *Notte* («Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro»¹²), o i finissimi parallelepipedi degli *Ultimi anni di Clelia Trotti* («Si trattava di quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e traslucida [...] larghi e piatti [...] divisi ma paralleli»¹³). Per arrivare di nuovo al difficile, sfuggente, luminoso punto di convergenza, «la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-

⁷ *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *L'odore del fieno* [O, pp. 939-940].

⁸ *Ivi*, p. 942.

⁹ *Ivi*, p. 939.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 940.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

tomba» alla quale si riducono tutti gli interni bassaniani, siano quello claustrofobico di Pino Barilari, che «nel cuore di una lontana notte di dicembre»¹⁴ assiste impotente, ai piedi del Castello, a un'eccidio (storicamente vero, anche se di poco spostato nel tempo, e per effetto di luce¹⁵) che gli si impone subito, «in un lampo accecante», come possibile oggetto di rimozione (si ricordi il Rimbaud del *Bateau ivre*, dai cieli «crevant en éclairs», «l'aube exaltée», i soli bassi...¹⁶), o quello mitico, raffinato, ma irraggiungibile, di Micòl. Prigioniera per scelta, più che per necessità, in uno spazio che già si configura – nei confini ormai perduti, mortuari di cui vive il racconto retrospettivo – analogo al tumolo circolare, alla tomba a camera, che da Cerveteri tanti anni dopo condurrà l'autore a scoprire e piegarsi all'intenzione dell'opera e alla sua testimoniale necessità. Per non parlare, s'intende, della bottega illuminata degli uccelli impagliati la cui suggestione accompagna il vagabondare inquieto di Edgardo Limentani, che è ridestato, 'riscaldato', nella grigia nebbia di una notte e di una giornata buia, soltanto da interni definitivamente mortuari nonostante la loro luminosità.

Se quanto conduce è la struttura, assieme ludica e significativa («Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significativa, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi»¹⁷), nessun dubbio che in ultima istanza per Bassani sia questa che finisce per circoscrivere lo spazio entro la circolarità del cono di percezione visiva, fino al punto in cui la vista si rovescia, l'immagine torna indietro, catturando l'io. Nella *chambre claire* dell'*Airone* il diaframma non resiste alla luce, si spalanca, consentendo il passaggio oltre la soglia: la distanza si rompe; elisa, per un attimo illusorio, l'esclusione che guida inesorabile verso il centro. Oltre le mura circolari della città (quelle di *Dentro le mura*), oltre la circolarità del giardino (quello dei *Finzi-Contini*), oltre le stanze vuote (o quasi) «immerse nell'ombra e nel silenzio» (tipiche degli *intérieurs* borghesi della pittura di Cavaglieri¹⁸ o delle dimore del *Romanzo di Ferrara*¹⁹), uno spazio delimitato si impone con forza calamitante. Mentre tutti i personaggi significativi deuteragonisti dell'io destinati a sopravvivere, proiettati su quello sfondo, si allontanano nella luce. Morti anche loro, in un certo senso, a dispetto della temporanea sopravvivenza, bellissimi e inafferrabili come gli animali imbalsamati e incorruttibili della piana di Codigoro.

¹⁴ Ivi, p. 941.

¹⁵ La neve, oggetto della intenzionale modifica (ma a questo proposito, per una mirata riflessione sul rapporto tra finzione e vero, cfr. *La storia, il testo e l'«effet de réel»*, in questo libro).

¹⁶ Non è casuale il riferimento (dalla fonte non dichiarata) a «ce que l'homme a cru voir» (*Laggiù, in fondo al corridoio*, O, p. 941).

¹⁷ Ivi, pp. 938-939.

¹⁸ Si veda in proposito un passo su *Mario Cavaglieri* (in *Di là dal cuore* [O], pp. 1096-1098).

¹⁹ Suggeste dalla copertina di *Dentro le mura* (cfr. l'introduzione di Roberto Cotroneo [*La ferita indicibile*] al «Meridiano» delle *Opere*).

Se la luce «azzurra e abbagliante» del Tirreno su cui si apriva il *Giardino*²⁰, la «luce accecante» dell'incontro nel secondo *incipit* del famoso romanzo (dopo quello metanarrativo del *Prologo*) rende più arduo il cammino di discesa nelle tombe di Cerveteri come oltre «un certo portone di via Mazzini»²¹ (*intra muros*, nella sinagoga rischiarata appena dai fori delle grate), è perché le pareti di cristallo che separano i personaggi («lontanissimi, inattingibili» allo stesso desiderio²²) sono come create dalla solidificazione del pianto²³. Che induce cecità, come il sole che abbaglia (facendosi dunque subito, per effetto indotto, nero alimento della malinconia) e impedisce all'io narrante del *Giardino* di 'vedere' Micòl che sul muro, dalla parte del sole, controluce (ancora al Barchetto del Duca il protagonista dovrà socchiudere gli occhi «al riverbero della luce meridiana», più tardi dovrà farsi «schermo con la mano dalla luce»), indica un pertugio che (per similarità: i montarozzi, i bunker tedeschi, le tombe etrusche) schiude il cammino tra i morti. La «magna domus», «impervia come una roccia isolata», lascia filtrare a fiotti una «luce bianca, vivissima» che si riverbera sui personaggi, rinchiudendoli tutti: i commensali della cena resi immobili da «una vera e propria cateratta di luce», il giovane innamorato, Malnate, Micòl, «incisa su uno sfondo di luce bianchissima» (Micòl che vive in alto, in un appartamento che sta in cima a una torretta-lucernario a cui si accede per una scala elicoidale che muove verso la luce).

Per altro di luce sono circ confuse, ancorché discusse, le figure genitoriali: il padre di Giorgio nel *Giardino*, la madre di Edgardo nell'*Airone*. Per raggiungerle bisognerà percorrere un corridoio (lungo come quello della vita, alla fine del quale c'è la luce, il mare, la bellezza, o l'imprendibile Marg²⁴), un corridoio sul quale, come nelle case *d'antan* (quella in via Cisterna del Follo: da qui l'indagine possibile sul significato e i limiti dell'autofunzione, o l'intreccio di invenzione e biografia connaturato alla scrittura narrativa novecentesca²⁵), si aprono camere

²⁰ *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, p. 317).

²¹ Ivi, p. 341.

²² Ivi, p. 345.

²³ Si ricordino, per non fare che un esempio (O, p. 347), gli occhi del prof. Ermanno che paiono pieni di lacrime dietro le lenti.

²⁴ *Marg*, in *Epitaffio* (O).

²⁵ Di questo intreccio può essere talvolta testimone la stessa sintassi. Sappiamo, per ripetute dichiarazioni d'autore, quanto Bassani avesse faticato a passare, all'altezza degli *Occhiali d'oro*, dalla terza alla prima persona narrante. Nell'*Airone* (romanzo singolarmente legato nella sua genesi ad alcune occorrenze biografiche – il suicidio di alcuni amici – e a un periodo di personale disagio), il racconto impersonale si instaura di nuovo, ma in modo del tutto particolare. Vi sono segnali infatti che denotano la tendenza a trasformare la terza persona in un discorso libero indiretto suscettibile di ridestare la presenza dell'io (bastino alcuni esempi, con nostri corsivi: «la piccola sveglia da viaggio che Nives [...] gli aveva regalato *tre anni fa*» [*Lairone*, O, p. 703]; «al giorno *d'oggi*» [ivi, p. 709]; «l'aprile *scorso*» [*ibidem*]; cfr. anche, ivi, p. 839) e che registrano, da parte della voce narrante, anche una diversa posizione nei confronti del mondo, come se, mimando la fatica della risalita, lo scrittore ne lasciasse tracce in qualche forma grammaticale.

che mostrano (tra incubo e sogno), in un asettico bianco da ospedale, una fragilità che dissolve ogni animosità, facendo accogliere perfino l'ironia sugli studi letterari, e l'invito ad abbandonare, per non soffrire, un amore impossibile:

Mi colpì come tutto, di lui e attorno a lui, fosse bianco: argentei i capelli, pallido e smunto il viso, candidi la camicia da notte, il guanciale dietro le reni, il lenzuolo, il libro posato aperto sul ventre; e come quella bianchezza (una bianchezza da clinica, pensavo) si accordasse alla serenità sorprendente, straordinaria [...]. Lo guardavo, così bianco, così fragile, così vecchio, e intanto era come se qualcosa dentro di me, una specie di nodo, di annoso groppo segreto, venisse adagio sciogliendosi [...] parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato²⁶.

Ancora nella luce il poeta di *Epitaffio* si sentirà eguale, non solo ad Edgardo Limentani, ormai disceso nel buio regno dei morti, ma a Micòl²⁷, nel momento in cui ne rileva il viaggio tramite un'intermediaria, Giannina, che lo conduce lungo il cammino che, come accadrà nella *Porta Rosa*, rovescia (a Velia) luce in buio e buio in luce, facendo di chi scava nella sua città per «resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni» l'unico, «esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re». Un «re» ritornato, per forza di sacrificio e scrittura, «giovane e bello e puro» (ed è significativa la tripartizione riproposta in chiasmo, così come era avvenuto nel mallarmeano «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» che accompagna nel *Giardino* Micòl e la sua giovinezza). Rimasto legato com'è, tutto il perduto, a una fissità mortuaria, oltre il «bozzolo di luce» (per usare il sintagma conclusivo dell'*Airone*) che offre ogni cosa come risultato di una proiezione dello sguardo.

2. «L'airone» e la natura morta sulla linea ombra-luce

Negli anni tra il '64 e il '66 (il libro uscirà nel '68) cominciano ad essere stesi e ad apparire dei testi che anticiperanno *L'airone*. Sono pubblicati per lo più sulla rivista di casa Longhi/Banti, e colpiscono, oltre al resto, per un titolo particolarmente significativo. Da un iniziale *Nel pozzo* (così per i primi due capitoli pubblicati nel '65 per i tipi del veneziano Sodalizio del libro) si passa su «Paragone Letteratura», nell'ottobre 1966, a un estratto più ampio (comprensivo dei primi sei capitoli) che va sotto il titolo di *Natura morta*. Né l'una né l'altra titola-

²⁶ *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., rispettivamente pp. 560, 561, 565.

²⁷ «Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei» (*In risposta VII* [Un'intervista inedita 1991], in *Di là dal cuore* [O, p. 1346]).

zione, in uso per pagine che sono almeno parzialmente le stesse, può dirsi casuale. La prima (mannianamente²⁸ allusiva alle profondità del precosciente e a tutto quanto prelude il risveglio) iscrive fin dall'inizio il romanzo²⁹ all'ombra di quanto, nel e dal profondo, deve affiorare e si deve portare alla luce. L'intero libro può leggersi infatti come la storia di un progressivo tentativo di fare emergere quanto sta al fondo (non è un caso che si chiuda su una consapevolezza, per quanto tragica, che guida all'azione). All'inizio un pozzo appare nel cortile del palazzo ancora immerso nelle tenebre, lo ritroveremo poco dopo (già che, come si diceva, è un sèma che scandisce il romanzo), alla fine del secondo capitolotto, nella «sensazione di calarsi dentro un pozzo» legata allo scendere «lentamente per il buio scalone elicoidale che portava fin giù». Gradualmente il termine acquisterà un significato inquietante; già nell'*incipit* del III capitolo si presenta come metaforica figura di quanto è «freddo umido e insidioso», davvero «pozzo», «cantina sotterranea». Da elemento architettonico di un palazzo signorile, la sua valenza si è andata dunque gradualmente mutando. Il proemio del *Giardino dei Finzi-Contini* non a caso parlerà della discesa in una sorta di cella, cantina (pozzo), che, anche nell'*Airone*, altro non sarà che la camera mortuaria ove uno spazio cavo, vuoto, è pronto ad accogliere un corpo lì condotto dopo l'esperienza di un «cupo pozzo di tristezza accidiosa»³⁰. Già, perché la morte scelta da Edgardo sarà generata proprio da cupa e «accidiosa» tristezza, da un'inspiegabile incapacità a vivere dovuta a una forma esemplare di malinconia³¹ non contrassegnata da buia disperazione (sperimentata comunque durante il viaggio al quale Edgardo si obbliga: si pensi, nel capito I della III parte: «avanzava a fatica, come dentro una specie di budello sotterraneo») ma da una bianca e euforica felicità. Quella che allontanerà, all'inizio del V capitolo della IV parte, dal lungo e oscuro corridoio (che di nuovo ricorda quello che nelle poesie porterà ad intravedere la luce), che nella casa (con una sorta di verticalità da pozzo, nonostante la proiezione orizzontale) separa dal tinello illuminato dove è raccolta la famiglia. Isolata e fissata nella luce, con personaggi immobili, quasi si trattasse (estesa la suggestione a tutta la storia, a tutto il libro) di una natura morta.

Non stupisce per altro che al genere fosse sensibile Bassani, allievo del massimo studioso non solo delle nature morte caravaggesche, ma anche di quelle di Chardin, di De Chirico, di Morandi. Basta ricordare, tra le testimonianze più famose, il catalogo di una mostra di Morandi inaugurata a Firenze alla galleria «Il Fiore» il 21 aprile 1945 che si apriva con alcune pagine di Roberto Longhi pubblicate anche sul «Mondo» di quello stesso giorno, poi riedite sulla «Fiera

²⁸ Il riferimento è all'*incipit* di *Giuseppe e i suoi fratelli*.

²⁹ Si ricordi l'avvio del romanzo: «Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sorse il braccio».

³⁰ *Lairone*, O, p. 754.

³¹ Per una nostra lettura, non solo dell'autore, ma in particolare dell'*Airone* all'insegna del «suicidio malinconico», cfr. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

letteraria» di dieci anni dopo, nel '55, e, ancora dopo un altro decennio, nel catalogo della mostra bolognese su Morandi del '66. Le date e i luoghi moltiplicati ci danno la certezza che Bassani le conoscesse. Per giunta, in quello scritto longhiano, ci sono almeno due punti di particolare interesse. Uno riguarda una citazione proustiana da *Le temps retrouvé* che Longhi utilizza per introdurre alla pittura di Morandi, laddove parla della comprensione ritardata e distingue tra apparenza e profondità nascosta, tra la superficie e quanto vi sta dietro:

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu³²

l'altro alcune righe nelle quali Longhi si sofferma sulle 'ricordanze tonali' che ci restituiscono gli oggetti, sottolineando, proprio a proposito delle nature morte, l'importanza della forma. Di una forma che, scavando dentro, è in grado di portare alla luce le strutture del sentimento:

[...] soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le «ricordanze» tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo [...]. Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi «in forma»; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento³³.

In forma... non si esprime che il sentimento. È Longhi, ma un Longhi impressionantemente bassaniano. L'espressione, tanto cara a Bassani³⁴, che l'avrebbe usata per alludere ai suoi personaggi e al rapporto stretto intrattenuto con loro, viene dunque da un sintagma longhiano. Usato dal grande Maestro per Morandi e per le nature morte, ovvero per la raffigurazione pittorica di ciò che è inanimato.

A ben pensarci, una riduzione di questo tipo, dall'animato all'inanimato, è proprio l'obiettivo inconsapevole dell'intera giornata di Edgardo, che riduce all'immobilità ciò che è vivo, e fa di ciò che è vivo una natura morta, mettendo progressivamente sotto vetro il reale. Compreso il proprio io, che si trova a sopprimere anche come immagine (accostando la fronte al vetro) quando vede, come in una teca, gli animali impagliati. Ciò che domina nella bottega di Codigoro, così come nelle nature morte della grande pittura seicentesca e novecentesca, è il silenzio. Edgardo il silenzio non farà che cercarlo, vagando sen-

³² R. Longhi, [Morandi al «Fiore»], in *Da Cimabue a Morandi* cit., p. 1097.

³³ Ivi, pp. 1097-1098.

³⁴ Non è un caso che abbia utilizzato questo sintagma come titolo per il mio primo libro bassaniano (*Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981), mantenendolo poi in testa alla prima sezione del successivo *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

za meta, evitando le chiacchiere di Bellagamba, interrompendo la conversazione con i familiari del cugino Ulderico..., mentre si troverà, tra buio e luce, nell'esperienza del loro continuo rovesciamento. Nell'*Airone* proprio a questo proposito tutto si presenta capovolto: la vita dalla parte del buio, la morte dalla parte della luce. In una metamorfosi provocata dalla messa sotto vetro di tutto.

Sappiamo che il vetro è assieme trasparente ed opaco; capace com'è di proiettare quella che, per Bassani come per Longhi, è una sorta di «severa energia luminosa»³⁵. Che alimenta i quadri bloccati nella luce che si trovano nel romanzo (si potrebbe leggere l'*Airone* seguendo in ogni sua parte i segnali della luce), al di là del fastidio per tutto il circostante, che è oscuro. Al pari dell'io, che si sente fastidioso, assurdo... Al mondo dell'io, al mondo come all'io appare, si contrappongono sprazzi di luce, fin dal risveglio (a evocare luoghi dove sarebbe piacevole vivere; ma sempre altrove, perfino nella cucina del portiere...); anche le canne dei fucili che ritorneranno nell'ultima vetrinetta spiccano per il loro brillio.

Nel cammino di discesa lungo il quale si matura l'educazione alla morte di Edgardo, un cammino tutto giocato sulla distanza (da un lato un io negativo, dall'altro, al di là, i luoghi dove potrebbe piacergli vivere, dove «sarebbe stato bene»... «sarebbe stato»...), dei quadri lentamente si profilano. Che circoscrivono il reale, lo arginano, chiudendolo come in un «teatrino luministico» alla Caravaggio. Nel II capitolo della IV parte, guardando da lontano le chiatte ancorate lungo il canale, ombre e uomini che gesticolano si trasformano dinanzi agli occhi di Edgardo in burattini, sì che gli parrà di assistere a una rappresentazione «fatta per lui solo». Degli esseri umani circoscritti su una ribalta, dentro una scatola. Mentre tutto fuori è in disfaccimento, ed Edgardo pensa che è difficile, in qualunque forma, «ridare vita a un [...] cadavere», continuano a presentargli una serie di quadri dai quali il protagonista si sente escluso. Si tratta di spazi circoscritti di natura quasi tombale: la «camera bassa, rettangolare» dell'osteria con personaggi immobili, messi come sotto vetro, nella quale non c'è una sola sedia libera, che gli fa pensare «di trovarsi davanti a un quadro in cornice»; la vetrina ove la volpe, gli scoiattoli..., ricordando il mondo di Walt Disney, si presentano come sul proscenio di un teatrino.

Nel tornare a casa sarà ormai maturata la decisione di Edgardo, eppure, per la prima volta, non cercherà (almeno in assoluto) il silenzio, e perderà tempo per congedarsi. Come se dovesse costeggiare gli ultimi quadri: quello dei familiari a tavola, che lo guardano con meraviglia, sotto la luce, immobili come statue; quello nel quale è rinchiusa la madre anziana, bella (mentre tutto quanto è vivo è corruttibile), perfetta, alla pari degli animali impagliati. Non è un caso che alla fine del romanzo (e della sua vita), Edgardo, «con la mano sul saliscendi», dopo una buona mezz'ora trascorsa per *pietas* in insensati ed allegri conversari con lei all'improvviso querula, torni a guardarla, «circondata da tutto quel-

³⁵ R. Longhi, [*Morandi al «Fiove»*] cit., p. 1098.

lo che aveva di più suo e di più intimo, la cagnetta idolatrata [...], le fotografie di famiglia, la pergamena [...], le custodie di pelle [...]». Anche lei oggetto da natura morta, mentre «seguitava a sorridergli», reclusa nel suo bozzolo di luce³⁶. Fissata, ancora viva, nella morte (e dunque non più corruttibile), come era avvenuto al padre fragile, indifeso, del *Giardino*, nella ripetuta rispondenza tra le figure parentali e la luce.

Quasi in levare, su un «Buona notte» ribattuto, accompagnato da un aggettivo dalla tonalità affettiva che si ripercuote su tutto il passo, si chiude l'*Airone*. Un romanzo che in una singolare combinazione di immobilità, luce e morte, parla di un uccello (come i grandi uccelli della tradizione lirica europea: cigni, *albatros*...) destinato a morire e di un protagonista che alla pari del cigno di Mallarmé (il cui collo è testimone di una bianca agonia) tenta invano di spezzare con un colpo d'ala (l'airone bassaniano – che ne è figura – verrà lì non a caso colpito) il lago ghiacciato ove sono racchiusi, nella trasparenza, i voli/la vita che non hanno/ha potuto librarsi per raggiungere, nel «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», il luogo luminoso dove infine vivere.

³⁶ Indubbiamente suggestiva l'interpretazione alternativa avanzata dalla figlia dello scrittore alla lettura di questo nostro scritto. Paola Bassani contrappone una «specie di ricognizione esterna, piatta e ossessiva dello spazio» che aveva caratterizzato l'*Airone*, alla vita/luce che circonda/suscita la madre, che «da laggiù» parla «e fa da tramite tra Limentani e il suo passato», consentendogli di ritrovare «finalmente se stesso, la sua interezza». Rimane ovviamente per noi aperto il problema del suicidio, sul quale niente possono né la presenza, né le parole materne, e il significato del saluto finale che nella lettura di Paola Bassani sembra trasformarsi in una sorta di viatico perturbante verso una morte pacificata.

1. Verso un'altra figuralità

Mi è già occorso di soffermarmi lungamente sul ruolo di interpretazione/commento esercitato, forse anche oltre ogni intenzione d'autore, dai paratesti bassaniani¹. In particolare di sottolineare il punto di discriminazione segnato dalle sovraccoperte nel passaggio dalla scabra e disperata figuralità di Morandi (come risultato di un *iter* partito dal tranquillo *intérieur* borghese di Cavaglieri) all'immateriale luminosità dell'ultimo De Staël, all'indicibile scandalosità di Francis Bacon. Quasi che la menzogna della morte bella alla quale pare credere Edgardo nel compiere il finale suicidio, in assenza – come vuole la tecnica da *école du regard* – di qualsivoglia giudizio d'autore, trovasse una sorta di smascheramento e controcanto (per questo poi volutamente occultati) nell'esergo da Rimbaud che si interrogava sull'eternità ritrovata² e nella *Figure on a Couch* di Bacon, che dello splendore mortuario pareva mostrare una sorta di complementarità *en abîme*.

Adesso il tentativo è quello di procedere oltre, cercando di vedere come nella narrativa di Bassani operi una figuralità interna, come il suo immaginario, ben oltre le immagini ossessive e geometriche degli anni delle *Storie*, nasca da una luminosità alla Cézanne, alla Matisse progressivamente ridotta alle scaglie, ai frammenti staëliani. Come dopo il vuoto (baconiano) che dà la vertigine si possa tentare di indagare il rapporto dello scrittore, della sua narrativa con la morte, l'oggetto, lo spazio, il tempo, il paesaggio, l'incompiuto, il *trop abouti*.

2. Dietro la cornice

Roberto Cotroneo ha avuto occasione di sottolineare come la Ferrara di Bassani «si riflett[a] negli ambienti e negli interni di Giorgio Morandi, di Filippo

¹ Cfr. in particolare il capitolo *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

² Cfr. in particolare «*Une saison en enfer*» tra Rimbaud e Mann, in «*L'airone*»: una figura della malinconia, pp. 107-109.

De Pisis, di Carlo Corsi, ma soprattutto di Mario Cavaglieri³, come lo scrittore usi il pretesto di «un'immagine, [di] una descrizione – per dare forza a ciò che racconta, come se [...] il procedere del racconto fosse legato a una serie di ricordi immobili, come foto o quadri»⁴. L'«immaginario narrativo» bassaniano sarebbe dunque «un immaginario pittorico»; e lo sarebbe a tal punto da far pensare che l'autore «non ragiona per storie, per sequenze narrative, ma pensa ai propri racconti come fossero film, come fossero quadri»⁵.

L'*exemplum* addotto da Cotroneo in merito al «racconto di interni» alla Cavaglieri è sicuramente ben scelto (tratto non a caso dal primo Bassani), e di conseguenza convincente⁶. Meno condivisibili sono le conclusioni («in questo [Bassani] è certamente uno scrittore ottocentesco»⁷), che ci obbligano a rimarcare la differenza tra quadro e film, e in un'ottica – inutile dirlo – tutta novecentesca. Giacché quello che colpisce, e fin dall'avvio della narrativa dell'autore (anche senza aspettare i romanzi della maturità; per non parlare poi dell'*Airone*, che non a caso, anche a livello di corrispondenze paratestuali, ci porta verso la scandalosa e antifrastica degradazione di Bacon⁸) – è la capacità di muovere l'immagine, alla ricerca, oltre la spazialità delimitante dalla cornice, di una verticalità che sfonda verso la storia e la dinamicità del tempo. Insomma anche quando il carrello da ripresa sembra essere fermo (è il caso della *Passeggiata prima di cena*) è solo l'effetto zoom che mette in moto il racconto. Bassani sarebbe uno scrittore dell'Ottocento se si contentasse di mostrare una «cartolina invecchiata»; in realtà la fotografia subgiacente gli forza la descrizione, e lo spinge a non affidare a una pretesa immobilità e oggettività che lo sfondo. «Non appena uno tenta di indagare [...] tutto in quel punto si fa subito confuso»⁹ – scriverà non a caso proprio all'inizio di quel giovanile racconto – anche perché l'immagine «gremita di particolari» (ancora perfettamente leggibile) induce quella *pietas* del perduto, quella ferita del *punctum*, che porta a «socchiude[re] magari le palpebre», a distaccarsi dal 'quadro', muovendo piuttosto (certo a partire dai particolari; ma era già stata una *démarche* proustiana) verso qualcosa che sta oltre, se non fuori, dietro. Fisso certo il tempo nell'oggi, come in una cartolina ingiallita, ma perché dinanzi non

³ Cfr. Roberto Cotroneo, *La ferita indicibile* (O, p. XIII).

⁴ Ivi, p. XV.

⁵ Ivi, p. XVI.

⁶ Cotroneo insiste sul fatto che, «raccontando» il Cavaglieri della *Sala disabitata* (il quadro collocato sulla copertina del suo primo libro), Bassani «spiega, forse nel modo più sorprendente che si possa immaginare, le sue *Cinque storie ferraresi*» (ivi, pp. XXXII-XXXIII).

⁷ Ivi, p. XVI.

⁸ Ma sull'importanza del paratesto baconiano ho avuto occasione di soffermarmi a lungo nel già citato *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*.

⁹ Cfr. *La passeggiata prima di cena* (O, p. 56). Diversamente in *Laggiù, in fondo al corridoio* (sesto e ultimo dei testi dell'*Odore del fieno*) avrebbe parlato di «un'immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco» (O, p. 938).

ha che la fredda lastra di una tomba sulla quale le parole della scrittura tentano un'ultima storia (una storia vera di vita, ma al pari di ogni *spoon river* determinata già dall'epilogo) nella forma della testimonianza/risarcimento. Dissolti insomma anche i personaggi dei quadri, della fotografia, e per forza dell'alterazione apportata dalla rilettura del 'poeta'¹⁰, «dentro una sorta di pulviscolo luminoso»¹¹, dentro quelle linee (luminose, evidentemente) che Bassani ha raccontato di avere avuto ossessivamente in testa al tempo delle *Storie*¹². In un quadro luminoso si inserirà perfino Geo Josz, con la sua ribellione ed il grido inutile destinato a scuotere la coscienza di una città («Immersa nel fulgore e nel silenzio del primo pomeriggio [...] via Mazzini appariva vuota, deserta, intatta»¹³).

Lo spessore del vissuto, la sua mobilità, si fa spazio insomma sull'apparente immobilità di partenza, secondo un movimento scalare che va dalla planimetria all'architettura, agli interni, ed in quelli alle storie, alle vite¹⁴. A constatare la 'povertà' di un tempo¹⁵, ma allo stesso tempo a verificare la realtà dell'immagine, a dispetto di ogni necessario gioco della fantasia¹⁶; la sua natura (potenziale, ovvero più che possibile) di 'essere stato'.

3. Per una fenomenologia dell'oggetto

Il problema è dunque piuttosto quello della disappartenenza dell'uomo alla vita, alle cose, agli esseri. In *Preludio* (come recita il titolo della poesia che apre

¹⁰ Bassani, anche per parlare di sé narratore, ha insistito a lungo sulla componente poetica.

¹¹ *La passeggiata prima di cena* (O, p. 56).

¹² «Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significante, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi [...]. Quanto poi alla struttura del racconto [*Una lapide in via Mazzini*], questa volta avevo creduto opportuno accentuarne la geometria. Mentre scrivevo non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto [...]. Quella degli *Ultimi anni* non presentava nulla che avesse a che fare con le linee convergenti in prospettiva della *Passeggiata*, o con le sfere ruotanti della *Lapide*. Si trattava di quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e traslucida, più vicino alla carta o alla stoffa che non alla pietra o al metallo: larghi e piatti, tutti e quattro questi elementi, divisi ma paralleli. Se non proprio alla sfera, però, la struttura della *Notte* si ispirava di nuovo al cerchio. Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro. L'ultimo, il più piccolo, così minuscolo da coincidere col punto del centro suo proprio e generale, era la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba [...]» (*Laggiù, in fondo al corridoio*, O, pp. 938-940).

¹³ *Una lapide in via Mazzini* (O, p. 85).

¹⁴ Si pensi significativamente all'incipit degli *Ultimi anni* di Clelia Trotti.

¹⁵ Nell'accezione che avrebbe spinto Bassani a intitolare il suo primo libro di poesie *Cronache dei poveri amanti*.

¹⁶ Si pensi al IV capitolo di *Una notte del '43*: «Immaginavano. / Penetravano, immaginando, dentro l'appartamento [...] dove nessun ferrarese [...] aveva mai messo piede una volta sola» (O, p. 196).

Cronache dei poveri amanti) ciò che conta è conservare traccia del vissuto («Lascia ch'io ti ricordi»; «Lascia ancora la voce»; «Lascia che nel profilo») dal quale si è subito esclusi, sotto un cielo alla Van Gogh che, a dispetto di ogni facile cantabilità (altrove, degli stessi topoi ermetici¹⁷), non ha proprio niente di ottocentesco («Trascorre il fuoco crudo / della luna sul grano»). Le «morte / cieche cose» che accompagnano la *pavana*, più che come residui crepuscolari, si connotano allora come kantiane *forme a posteriori* dello spazio¹⁸, segni rappresentati dell'assenza, simulacri sempre sul punto di svelare il vuoto. Corpi cavi, ben diversi da quelli, diversamente solidi, proposti dalle geometrie di Cézanne.

Il fatto è che la rappresentazione del mondo passa da un'immagine mentale fatalmente fissa all'ultima *prise de vue*; ed è su questo stadio ultimo della visione che si inserisce l'esperienza della scrittura. Che restituirà un oggetto usurato dagli sguardi, per dirla con Modiano¹⁹, e allo stesso tempo sopravvissuto alla morte del soggetto, oggetto puro come quello dell'immagine/tempo di Deleuze. Un oggetto che potrà allora essere almeno parzialmente pittorico, perché restituito dall'arte (e non sembri contraddittorio) all'intemporalità e all'usura, al pari del paesaggio della campagna emiliana, tramato fin dalla giovinezza della luce «velata» delle «antiche pitture»:

Seguivo [...] i miei amici storici dell'arte, lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento: cosicché la campagna tra Ferrara e Bologna che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture²⁰.

Ma per essere poi, alla fine, sbalzato nella lontananza (assieme salvato e perduto), se è vero che, dopo la vista aperta che, a dispetto delle differenze, era stata tipica dei romanzi, a dominare, dopo la morte di Edgardo, sarà l'effetto camera oscura. In uno spazio chiuso, il più buio possibile (come nella camera del *Trattato dei colori* di Goethe), l'oggetto si darà nella lontananza, in fondo a un lungo corridoio squarciato quasi miracolosamente dalla luce, risucchiato poi subito nella

¹⁷ Si pensi alle «soleenni foreste» di *Sera sul Po* (*Storie dei poveri amanti*, O, p. 1358), ma anche a *Il balcone* (ivi).

¹⁸ Devo la suggestione a un libro di Laurent Lavaud, *Introduction a L'immagine*, Paris, Flammarion, 1999, p. 15.

¹⁹ Il riferimento è alle immagini usurate delle pellicole cinematografiche, 'spente' dagli sguardi ormai morti di tanti che le hanno viste, di cui parla Patrick Modiano in *Dora Bruder* (ma per una nostra lettura in chiave malinconica dell'autore francese cfr. Anna Dolfi, *Patrick Modiano: la «ville morte», l'identità, l'assenza*, in *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 425-458 e a *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie*, in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Paris, Hermann, 2010, pp. 269-294).

²⁰ *Poscritto*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1162).

chiusura di un interno mortuario nel quale la visione sarà affidata solo alla fisiologia di colui che guarda, alla sua capacità, di quella luce, di serbarne memoria.

4. *L'«image rayonnante»*²¹

Ancora prima che il protagonista di *Dietro la porta* – a partire dal portone del liceo «Guarini» – cominciasse a «percorrere il lungo corridoio che portava alla nostra aula, e infine [...] raggiungere attraverso l'aula il nostro banco»²², l'io narrante del *Giardino dei Finzi-Contini* aveva intrapreso un analogo cammino di avvicinamento e di discesa. Invitato dalla ragazzina Micòl ad addentrarsi in una camera sotterranea; a guidarlo, nella discesa come nella risalita, era stata la luce:

Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più ampie di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata [...]. A vederle, assomigliano un po' ai *montarozzi* etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende. Senonché la camera sotterranea, spesso vastissima, a cui qualcheduna di esse dà ancora adito, non ha mai servito da casa per nessun morto. Gli antichi difensori delle mura vi riponevano armi: colubrine, archibugi [...] da principio, per tre o quattro metri almeno, fui come cieco, non vedevo nulla, assolutamente. Ma a una decina di metri dalla bocca d'ingresso [...] cominciai a distinguere qualcosa [...]. Filtrando attraverso il cunicolo, veniva da dietro qualche debole raggio di luce [...]. Doveva trattarsi di una sala d'una quarantina di metri di diametro [...]. Alla fine mi ritrovai all'aperto [...] facendomi schermo con la mano dalla luce del sole²³

che certo non aveva impedito (al di là di altri, più facili significati secondari, persino incoraggiati dal testo) che il protagonista si trovasse a vivere 'figuramente'²⁴, sia pure senza alcuna consapevolezza, l'esperienza della morte e della sua contraddittoria fascinazione. Il *Prologo* del romanzo, appena poche pagine prima, si era soffermato infatti sulla necropoli di Cerveteri e sulla tomba della famiglia Matuta («Scendemmo giù nella tomba più importante»²⁵). Solo che lì gli oggetti non erano stati 'riposti' né conservati come nella «camera sotterranea» a cui lo aveva introdotto Micòl, bensì soltanto dipinti: adorna, la cella funebre, di «stucchi policromi raffiguranti i cari, fidati oggetti della vita di tutti i giorni, zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce»²⁶. Una realtà trasformata in quadro, spostata, da viva che era stata, in una fissità immutabile,

²¹ A partire da una suggestione di Merleau-Ponty in *L'œil et l'esprit*.

²² *Dietro la porta* (O, p. 606).

²³ *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, pp. 361-366).

²⁴ Nel senso auerbachiano del termine.

²⁵ *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, p. 320).

²⁶ *Ibidem*.

ridotta a qualcosa da poter guardare solo dall'esterno. Eppure paradossalmente salvata, nell'astrazione simbolica, dalla corruzione della morte («almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare»²⁷), al pari degli animali impagliati contemplati da Edgardo Limentani nel negozio sulla piazza di Codigoro. Animali sotto vetro, sotto cristallo, incorniciati da una vetrina, come in un quadro. Come in un quadro d'altronde (ma a uno stadio primo di raffigurazione, secondo una progressione analoga a quella che lega la discesa nel giardino a quella nei montarozzi etruschi) erano apparsi, in quello stesso romanzo, in via Antonio Labriola, i giocatori dell'osteria, del pari incorniciati da vetri, collocati, quasi si riattivasse la memoria funebre subgiacente, in «una camera bassa, rettangolare, di media grandezza» coperta da oggetti quotidiani. Nature morte non ancora dipinte (mentre alla pari di una trasfigurazione d'arte potremmo considerare l'imbalsamazione), eppure già bloccate in un'immobilità inalterabile:

Le pareti cariche di oggetti appesi, tegami e casseruole di rame, il camino fugginoso, i due tavoli occupati ciascuno da quattro giocatori di carte [...]. Ma gli otto giocatori, proprio loro, così silenziosi, così immobili [...] come mai lì, chiusi in quella stanza, dietro la lastra della finestra, apparivano talmente estranei e irraggiungibili?²⁸

sì da spingere al desiderio di passare, oltre il vetro, dall'altra parte²⁹, collocandosi, natura morta tra le altre, dentro il quadro:

Gli pareva di trovarsi davanti a un quadro in cornice. Impossibile entrarci dentro. Non c'era posto, spazio sufficiente³⁰.

Il suicidio di Edgardo non mirerà che a questo, a ridurre l'esistente alla propria cifra simbolica, alla propria rappresentazione:

[...] la vetrina gli splendeva dinanzi come un piccolo, assoluto universo a sé stante, contiguo ma inattingibile [...] c'era la lastra in mezzo, a renderlo tale [...]. Di là dal vetro il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace [...]. Vivi ad ogni modo anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi, tirati a lucido, ma soprattutto diventati di gran lunga più belli di quando respiravano e il sangue correva veloce nelle loro vene³¹

²⁷ Ivi, p. 322.

²⁸ *L'airone* (O, pp. 826-827).

²⁹ Ma per uno studio delle distanze tra i personaggi e l'autore, tra i personaggi e il paesaggio cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

³⁰ *L'airone* (O, p. 827).

³¹ Ivi, pp. 834-835.

lasciando poi al nuovo personaggio/poeta³² il compito di compiere il cammino inverso, ovvero di risalire, dopo il buio alla luce:

Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere³³.

Lo scrittore dunque per «tornare di qua»³⁴ dovrà uscire dal quadro; ma quale segno della 'cecità' che l'ha fatalmente accompagnato lungo il percorso, rimarranno gli effetti ottici della rifrazione: sfere ruotanti, cerchi concentrici, imbutiti³⁵. Forme luminose, circolari, al cui centro sta la cameretta-prigione, una cameretta-tomba analoga a quella della *Notte del '43*.

5. Una luce matissiana

Anche gli scritti sull'arte di Bassani³⁶, le sue scelte di commentatore/recensore confermano la fedeltà ad alcune immagini *obsédantes*, e continuano a registrare l'apparizione della luce alla fine di lunghi percorsi. Non ci stupisce che di Sergio Bonfantini lo interessi «la grande tavola dei *Giocatori di carte*» con la «lista verticale di luce che stacca di netto, dalla parete di fondo, la piccola natura morta della bottiglia e delle due mele» svincolando la «scena d'osteria dall'archetipo *cézanniano*»³⁷, né che negli interni di Tabusso lo colpisca la luce che, «penetrando di straforo da finestrette-feritorie, da pertugi da *bunker*» riesce «a fatica a differenziare le forme: uomini, donne, animali domestici», mentre fuori l'orizzonte e il paesaggio circostante apparirà «estremamente circoscritto: come se lui, Tabusso, non potesse e non volesse guardarlo che da vicino, da molto vicino, ponendosi nei confronti di esso nella medesima, umiliata prospettiva di una bestia da cortile»³⁸. Parimenti i mostri di Francesco Casorati «testimoniano del loro sopravvivere soltanto per la luce che trapela da finestrette esigue come feritoie, da oblò che la distanza rende simili ai punti di lume delle stelle

³² Cfr.: «non ero un poeta, io, dopo tutto?» (*Laggiù, in fondo al corridoio*, in O, p. 938).

³³ Ivi, p. 939.

³⁴ Cfr. *In risposta VII*, nella raccolta di saggi *Di là dal cuore* (O, p. 1344).

³⁵ Il riferimento è ancora alle straordinarie pagine di *Laggiù, in fondo al corridoio* (O, p. 942).

³⁶ Raccolti prima nel volume *Le parole preparate*, poi in *Di là dal cuore*.

³⁷ Cfr. *Sergio Bonfantini* (O, p. 1250-1251).

³⁸ Cfr. *Francesco Tabusso* (O, pp. 1272-1273).

più remota»³⁹. D'altronde, anche nell'interno di Cavaglieri da cui si era partiti quanto lo aveva interessato di più era l'immobilità strettamente legata alla luce («La luce, che penetra e inonda, promette vita, pace, sicurezza. Nulla cambierà mai, qui»⁴⁰). Quella stessa che lo porterà tanti anni dopo a rincorrere per le strade di un anonimo quartiere romano un murale tracciato con un pennello «sopra un intonaco / dilavato di periferia»⁴¹ o che gli farà pensare di potere «resuscitare grado a grado alla luce» una città moderna sepolta⁴², archeologicamente lontana, a dispetto di ogni diversa distanza⁴³ (si ricordino per questo i cinquanta/sessanta anni «di duro spessore» a cui allude *La porta Rosa*: «Non lasciarmi solo a scavare nella mia città a resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni»).

Nonostante i «furti di opere d'arte» di cui parlano i giornali, ognuno con un suo stile, dai bassorilievi gotici sottratti da una chiesa nel sud della Francia, alla vetrina svaligiata di un museo svedese che non conservava che orologi del XVIII secolo, alle statuette nigeriane, ai Rembrandt, Gauguin, Picasso portati via, armi alla mano, da una pinacoteca del Massachusset di cui il poeta racconta in *Dai giornali*⁴⁴, c'è qualcosa dell'arte inaccessibile perfino ai banditi, ed è il colore alla Matisse, alla Cézanne, stratificato sugli oggetti, nella cultura, che fa leggere la vita attraverso le categorie, la sensibilità dell'arte. Soltanto che cambiano nel tempo i punti di riferimento: se le lezioni di Roberto Longhi seguite ancora dopo il '39 due volte la settimana, andando in treno da Ferrara a Bologna⁴⁵, avevano offerto i parametri di una civiltà pittorica che andava dall'antico Trecento a Morandi, dopo gli anni 70 saranno i profili alla Cèroli⁴⁶ a dominare, in un mondo divenuto ormai incapace di accettare la complessità e le sfumature, nella vita come nell'arte. Mondo dimidiato, che guarda di profilo e non vede che il profilo, mentre registra la difficoltà della comunicazione⁴⁷ ogni volta che la riflessione si avvicina a pensare la morte. Ogni isola (anche quella bisentina di cui in una poesia di *Epitaffio*) potrà essere vissuta come un mortuario approdo böckliniano («Come è bella la vita e che peccato / dover lasciarla»⁴⁸), giacché ad accompagnare nella scansione degli anni è la coscienza del tempo comunque terminato, finito («Di me e di te cos'altro rimarrà / negli occhi di chi ci avrà vi-

³⁹ Francesco Casorati (O, p. 1313).

⁴⁰ Cfr. *Mario Cavaglieri* (O, p. 1098).

⁴¹ Cfr. *Marg*, in *Epitaffio* (O, p. 1467).

⁴² La Ferrara di cui a lungo Bassani non aveva neppure osato pronunciare il nome.

⁴³ Tra la vera archeologia delle necropoli e la 'moderna' archeologia della storia personale.

⁴⁴ Cfr. *Dai giornali* (in *Epitaffio*).

⁴⁵ Cfr. *Un vero maestro*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1076).

⁴⁶ Cfr. *Di profilo* (in *Epitaffio*): «Capisco oh certo però francamente / che storia mostrarsi in eterno da un solo lato / ridotto uguale a un Cèroli».

⁴⁷ Cfr. *Arrivo mia madre non sta bene* (in *Epitaffio*).

⁴⁸ *Isola bisentina* (ivi).

sti? / Un'immagine così / un flash e / basta / insomma niente»⁴⁹). Anche se, per contrasto, quanto incanta nella vita è ancora là, nel ricordo di un mondo quale avrebbe potuto essere se tutto avesse potuto fermarsi alla bellezza di quadri post-impressionisti. Voglio dire che, a dispetto di ogni scelta contemporanea (di cui non a caso ho avuto occasione di seguire il percorso da Morandi, De Staël, Bacon⁵⁰), la nostalgia di Bassani ritorna, tra Matisse e Mallarmé, a quanti sono stati capaci di parlare d'azzurro, della bella intoccabile, vergine luce⁵¹, «l'azzurra luce matissiana delle sette / del mattino che [...] si insinua attraverso le griglie a sconfiggere / la penombra»⁵². È questa luce che impedisce che si possa sul serio parafrasare Engels («Tutto ciò che esiste è *degn*o / di perire»⁵³) accettando che oltre il «rosso deserto crepuscolo», nella discesa «verso il buio il silenzio la / solitudine» non riappaia «la grande la tiepida / dimora» dei ricordi, della giovinezza, dell'arte.

6. Un percorso nella poesia

In un testo giovanile delle *Storie dei poveri amanti* le cinque quartine dei *Giocatori* avevano già anticipato i quadri sospesi nei quali si imbatteva in una sola giornata il vagabondare di Edgardo. Dentro «le stanze / quadrate, giocando, sospesi / sulle carte» i giocatori apparivano protetti in un interno da una luna feroce («Si chiuda ogni finestra, ogni porta, / in questo tempo dell'anno il più amaro. / Dalla luna altro non c'è riparo. / Grande sta lassù, bianca, assorta»), ma a condizione di essere bloccati in un'immobilità (che sarebbe poi divenuta nell'*Airone* quella degli uccelli) che non poteva non essere indissolubilmente legata a un'atmosfera di morte («E pari ai morti che nelle tombe [...] veglieremo la luna, in ascolto / che nel nostro cuore sepolto / possa, non vista, tramontare»). *Cena di Pasqua*, in quella stessa raccolta, aveva rafforzato la luminosità mirata negli interni su poche figure, vive e insieme morte, bloccate, come imbalsamate sotto la luce: «sotto la lampada, commensali distratti, / fermi, le labbra sigillate, pallidi di contro ai pallidi / ritratti dei nostri morti, morti anche noi, ma soli». Tra queste anche l'io/poeta, fuori e insieme dentro il quadro, se è vero che la specularità vivi/morti («pallidi di contro ai pallidi / ritratti») che estendeva il campo di riferimento («nostri morti»)

⁴⁹ *Passo veloce come il vento* (ivi).

⁵⁰ Cfr. il già citato *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

⁵¹ Per usare termini che ricordano il «vierge... vivace... bel aujourd'hui» amato da Micòl nel *Giardino dei Finzi-Contini*.

⁵² I *grandi* (in *Epitaffio*): «[...] là a destra oltre l'opaco / profilo del tuo grande / corpo giacente / e perfino nell'azzurra luce matissiana delle sette / del mattino che già s'insinua attraverso le griglie a sconfiggere / la penombra tiepida».

⁵³ Cfr. *Parafrasando Engels* (ivi).

coinvolgeva anche la prima persona (assieme singolare e plurale) in un destino di fissità e solitudine. Quella che in *Te lucis ante* avrebbe affidato la salvezza, e il calore (contro la fredda luna *d'antan*), al tenue spessore di una *couche* di colore capace di sfumare i contorni restituendoli a una luce appena velata, ma appunto ridotto tutto il mondo a poche, care cose antropomorfizzate perché rimaste uniche a sopravvivere dopo la fine di tutto. La casa, un abitato e vuoto *intérieur* che serba ancora tracce di pianto, è quanto può essere salvato dalla pittura di Morandi (si pensi esemplarmente proprio 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»⁵⁴); anche l'*ars*, poetica o pittorica che sia, in definitiva non può fare molto di più. Un grido, «un grido lento / senza parole»⁵⁵ è quanto il poeta può augurare perfino a se stesso: giacché l'unica ricompensa dell'arte è l'«onda», l'«accento»⁵⁶, la cantabilità che resistendo al discorso accompagna pietosamente il vissuto.

A tenere in vita, a dare coraggio non è che il vagheggiamento virtuoso del colore, mentre si vive nel buio, al pari di certi pittori di soffitti manieristi⁵⁷ (singolari figure di artisti/artigiani) che, come chi si cimenta con l'*ars poetica*, vivono perennemente al buio, nella morte, ma solo per sognarlo, per vagheggiarlo, lo splendido, mallarmeano *aujourd'hui*. Testimoni, i pittori come i poeti, perché collocati dall'altra parte:

E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare [...]»⁵⁸

Eppure Clelia Trotti, che è morta, torna al mondo, vuole tornare al mondo, ed è per questo che ne parlo, è per questo che ho voluto scriverne. Anche i Finzi-Contini, che cosa sono se non dei morti? [...] è per questo che ne scrivo»⁵⁹

Se Limentani avesse avuto una qualche possibilità di svincolo, non ne avrei parlato, questa è la cosa. La novità, l'originalità di Edgardo Limentani, sta soprattutto nel suo aver capito che l'unico modo, per lui, di sopravvivere, è quello di uccidersi [...] il suicidio è l'unico modo, per lui, di tornare alla vita, di essere vivo. È per questo che io ne parlo. Di che cosa vuoi che parliamo, noi poeti, se non di personaggi di questo tipo, che assomigliano a noi? E per quale motivo scrivono, i poeti, se non per tornare al mondo?»⁶⁰

⁵⁴ Cfr. *Per un quadro di Morandi*, in *Te lucis ante* (O, p. 1396).

⁵⁵ Cfr. *Ars poetica* (ivi).

⁵⁶ Cfr. ivi: «E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole. Nessuna mai parola: ché premio / m'eri, o frana celeste ed intima, tu sola».

⁵⁷ Cfr. *L'ho già detto* (in *Epitaffio*): «L'ho già detto sì nei miei libri / in prosa ma indirettamente / per vie traverse / simile anch'io a certi pittori di soffitti / d'una volta / - tutti più o meno di remotissima / ascendenza manierista - / costretti a lavorare al chiuso / per mesi e mesi magari per / anni [...]».

⁵⁸ Cfr. *In risposta VII* (O, p. 1344).

⁵⁹ Cfr. ivi, pp. 1344-1345.

⁶⁰ Ivi, p. 1347.

pronti a sillabare da quel lavoro «al chiuso / per mesi e mesi magari per / anni / rimunerati a giornata»⁶¹ delle *parole preparate* (questo lo straordinario titolo del volume di saggi uscito nel 1966⁶²) che hanno senso solo perché pronunciate (come sottolineava l'esergo poi cassato da Pascal) da testimoni pronti a pagare con la vita le storie a cui sono stati per forza di vita o parola presenti. «Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger», aveva scritto Pascal. Il poeta insomma deve stare dalla parte della morte, deve accettare di morire, per avere il diritto di parlare di coloro che hanno perduto lentamente la vita e le speranze ogni giorno. Per lui, come per gli antichi pittori di soffitti di cui, anche senza farlo esplicitamente, Bassani dichiara di avere sempre parlato⁶³, la luce/la vita è un sogno irraggiungibile, un miraggio; la sinopia, il simulacro di qualcosa forse un tempo esistito e di cui si può soltanto serbare ricordo. «Oisive jeunesse à tout asservie, par délicatesse j'ai perdu ma vie», aveva scritto Rimbaud. Non più giovane, senza azzardo, Bassani continua per *délicatesse*, per eccesso, a gettare quanto conta di là dal cuore:

La vita si avvia a lasciarmi, ed è appunto per ciò che la amo tanto, e proprio nelle sue forme germinali⁶⁴

rivestendo le cose, come il Wilhelm List della *Pittura* posta nel 1984 sulla sovracoperta dell'edizione definitiva del libro di saggi, di una sfoglia dorata. Luce klimtiana, da secessione viennese, quasi si trattasse «d'autentico e liquido / oro»⁶⁵ capace, al pari di una scarica elettrica, di risvegliare dopo anni di silenzio il cuore («accorgermi delle foglioline nere [...] percorse a tratti [...] da una specie di / reiterata scarica elettrica la quale contemporaneamente / fosse infusa chissà come d'autentico e liquido / oro / e aver voglia di schianto dopo anni infiniti / di ridere ridere e insieme del suo perfetto / contrario»⁶⁶). L'immagine percepita dunque rinvia alla rappresentazione tanto, troppo a lungo ottenuta *in absentia*, come se anche il ricordo avesse bisogno di questa tangenza per riattivare l'immagine mnestica indebolita nel tempo, non più soggetta neppure alla commozione. Metafore, parabole, storia («Je crois volontiers les histoires») divengono allora d'un colpo vere perché «infuse» nello scandalo della sensibilità, più che

⁶¹ Cfr. *L'ho già detto* (in *Epitaffio*).

⁶² Dalla casa editrice Einaudi.

⁶³ Cfr. «L'ho già detto sì nei miei libri in prosa...» (*L'ho già detto*, O, p. 1427).

⁶⁴ Cfr. *Di là dal cuore*, nella raccolta omonima (O, p. 1274).

⁶⁵ Cfr. *Mi chiedi perché mai e quando*: «accorgermi semplicemente in un tardo pomeriggio qualsiasi [...] del modo come la luce del sole colpiva il roseo / impervio fianco sud-ovest di palazzo / Sacchetti / - colpiva e al tempo stesso bagnava la luce [...] - / accorgermi delle foglioline nere e aguzze del rampicante [...] percorse a tratti / su su per il tramite di oscuri rameggi da una specie di / reiterata scarica elettrica la quale contemporaneamente / fosse infusa chissà come d'autentico e liquido / oro» (O, pp. 1427-1428).

⁶⁶ *Ibidem*.

forme del sentimento (come i personaggi⁶⁷) modi del cuore e della sua capacità di stare specularmente tra la fascinazione e la perdita.

La morte presentita, immaginata o vissuta, svolge allora una sorta di ruolo cornice che contenendo o esaltando l'immagine, ne consente lo sviluppo nel tempo e la fine. In *Roll Royce* l'attraversamento di Ferrara (ovvero l'attraversamento della vita, ma separati dalle cose dai grandi cupi cristalli di una Roll, a significare forse che non si è mai visto/vissuto davvero) è possibile solo «subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre». Solo in morte, e per epitaffio, l'esistenza si offre, ma per fotogrammi staccati, inquadrati – quasi quadri – «entro il concavo / rettangolo del parabrise»⁶⁸. Come immagini distaccate, fotografie in movimento, appariranno anche *I grandi*, mentre, nella lontananza, lo sguardo del «vecchio / mio occhio l'azzurra insaziata mia folle / iride»⁶⁹ continuerà a cercare bagliori: se non le cose, ormai irraggiungibili, il loro riflesso, la loro vuota memoria. Perduto quanto sta dentro la cornice, «il vetro o metallo» possono ancora, sia pur remotamente, risplendere, rivelare di nuovo l'oro, a dispetto dell'incipiente crepuscolo: «vedo a tratti risplendere remotamente una qualche / lastra – vetro o metallo – un labile / minimo lampeggio d'oro dentro il grande oro del / crepuscolo»⁷⁰.

Per lettera⁷¹, rivolgendosi all'amata (come è tipico del Bassani poeta di *Senza*) anche un viaggio potrà essere raccontato solo attraverso il suo riflesso speculare, *ut pictura* appunto. Allontanato di colpo nel tempo anche l'oggi, protetto nella tela di un ignoto pittore impressionista tedesco dell'Ottocento scoperto per caso in un piccolo museo in «via di disarmo o di radicale / trasformazione». Ché la cittadina di Graz, vista indirettamente, «inquadrata tutta intera nel largo / parabrise della placida / 220 D che mi trasportava», sembra a colui che racconta straordinariamente simile a come era stata dipinta tanti anni prima su un supporto parimenti rettangolare. Bloccati dalla velocità della macchina prima, poi dall'immobilità del quadro, i colori perfetti e perduti (eppure stranamente affettivi, teneri), e gli esseri già comunque pateticamente scomparsi. La realtà, percepita attraverso uno schermo, quasi fosse già morta e salvata, si riproietta tale e quale nel quadro, con il «malinconico / enorme cielo crepuscolare / a sinistra dorato», i blu, i verdi, i grigi scalati in tonalità infinite restituite dalla pittura allo sguardo. Tutto esatto, come nella morte e nell'arte, e impaurito, nella premonizione della fine inevitabile⁷²; tutto – nel proprio essere «un niente» im-

⁶⁷ Si veda per questo l'intervista, *Meritare il tempo*, pubblicata già nel 1981 in A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani* (Padova, Liviana), e poi in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

⁶⁸ Cfr. *Roll Royce* (in *Epitaffio*).

⁶⁹ Cfr. *Ciampino* (in *In gran segreto*, O, pp. 1493-1494).

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ Cfr. *Ut pictura*, in *In gran segreto* (O, p. 1495).

⁷² Si possono facilmente individuare campi semantici complementari tra il *tenero* e l'*ignoto*,

mobile, immutabile «congeniale, fraterno e consolatorio»⁷³ – reso infine visibile, tramite il quadro, alla vista interna: «[...] e infine del senso di dolcezza suprema che penetrava adagio in me riguardante / la vasta così perdutoamente gremita immagine dipinta / una dolcezza quasi...».

il funebre e l'affettivo anche con la semplice rilevazione di alcune occorrenze: *ignoto, unbekannt, malinconico, crepuscolare, bruno, cupo, solitario, velando, grigi, buio, opachi, ombre, nero, tenerissimo, approssimazione, occiduo, livido, intirizzito, tremante, dolcezza, perduta*.

⁷³ Cfr. *Per Niccolò Berardi* (in *Di là dal cuore*, O, p. 1294): «Vero è però che fra le precarie costruzioni, mezze in muratura e mezze di legno, di stracci, e di lamiera, che occupano la parte sinistra della tela, la minima capannuccia d'un blu tendente al viola, isolata a destra, a ridosso del verde spento del mare, nonché, al centro, a tentare un rapporto purchessia, la verde linea della pineta, *succede* sul serio qualcosa. Che cosa? Non succede niente, in realtà, giacché niente può più succedere al mondo, mai più. Ma è per l'appunto questo niente, questo niente congeniale, fraterno e consolatorio, il vero soggetto del quadro».



Prospettiva (1995 – foto di Anna Dolfi).

«UPON THE WINDOW PANE»
O DELLA RIFRAZIONE DELL'IMMAGINE FEMMINILE¹

Les moments me sont chers, écoutez-moi, Thésée
[...] J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
[...] Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
[...] Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Jean Racine, *Phèdre*

Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte.

Pier Paolo Pasolini, *Marylin*²

1. *Un soggetto per un breve racconto*³

Delle componenti, necessarie e complementari, di verità e finzione che concorrono alla creazione dei personaggi, Bassani ha parlato spesso, specie negli ul-

¹ Il sintagma è prelevato da uno dei saggi di *Di là dal cuore*, là dove Bassani, a proposito di *Words upon the window pane* di Yeats, parla di «versi graffiati sui vetri della finestra» (Giorgio Bassani, «Le parole sui vetri della finestra», in *Di là dal cuore*, O, [pp. 1145-1148], p. 1447).

² Come noto nel 1963, per e nel film *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, Bassani lesse la lirica dedicata a Marylin di cui quelli da noi riportati in esergo sono gli ultimi versi – straordinariamente bassaniani (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Marylin*, in *Poesie disperse I*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti. Prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti, «Gli Elefanti», 1993, IV).

³ Nel *Gabbiano* di Čechov, che si chiude sulla morte fuori scena di Konstantin, la protagonista femminile ricorda un gabbiano colpito in una battuta di caccia, ucciso per caso, definendo l'accaduto come «un bel soggetto per un breve racconto».

timi anni (tra il '70 e l'80), nelle testimonianze *In risposta*⁴, usando la felice formula delle «forme del sentimento»⁵, che però dice e non dice, perché rinvia all'io e alla sua centralità e assolutezza nel momento stesso in cui ne allontana⁶. Creando – oltre quelle suggerite dall'autore forse anche su suggestione longhiana – l'ennesima forma geometrica (che potremmo rappresentare come una piramide dalla punta rovesciata, ma con la parte che ferisce appoggiata sul cuore; o come un prisma con l'asse/spigolo che ruota su quello⁷) che conta soprattutto per i bagliori di luce che produce muovendosi, se vogliamo elevare a sistema critico la metafora poetica proposta da Bassani per parlare degli anni delle *Storie*⁸.

In effetti assai spesso nel presentare i personaggi (silenziosi, per lo più – così sono almeno quelli che contano per lui – compresa Micòl, nonostante il suo fitto parlare, anche se frequentemente tramite l'indiretto libero) Bassani li circonda o li sottopone alla luce, avvolgente o incidente. Perfette e insieme lontane e perdute, inattingibili in un bozzolo di luce, le figure familiari a cui, a dispetto delle differenze, è riservato un analogo destino (il padre del narratore, che più volte ritorna nel *Romanzo di Ferrara*⁹, la madre di Edgardo nell'*Airone*); di scorcio le altre, illuminate ad un tratto e poi restituite al loro non saper vedere. Strappate comunque, le une come le altre, alla favola, al sogno, a quanto non ha che una dimensione, per riguadagnarle alla terza, giacché – l'avrebbe scritto Bassani con straordinaria sensibilità da critico d'arte nel parlare di alcuni quadri che avevano scelto di esserne privi – la «realtà, quella della vita, quella della storia crudele e difficile del secolo giunto alla sua crisi risolutiva, ne ha almeno una terza, di dimensioni»¹⁰. Una dimensione che, aggiungendosi al tonalismo, ai colori smorzati eppure rivelatori che potevano ancora bastare fino al '40, introduce il tempo, la storia, visto che a un certo punto non si può più «far conto che non ci sia, che non esista...»¹¹. Anche quando, come nel caso di Omiccioli, non a caso mutato a partire dal '44, si continua a raffigurare un piccolo mondo, che può apparire protetto, anche se non è più felice, perché sa di andare là dove

⁴ Raccolte con numerazione progressiva da I a VII in *Di là dal cuore* cit.

⁵ Che non a caso dava il titolo al mio primo libro bassaniano (*Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981), contrassegnando poi la sezione di apertura del secondo (*Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

⁶ Per una riflessione sul rapporto tra io biografico e io fittivo, cfr. Anna Dolfi, *L'écrivain par lui-même*, in *La letteratura della letteratura*. Atti del XV convegno MOD 2013 (ancora in corso di stampa).

⁷ Ma per una interpretazione dell'ossessione geometrica che accompagnava Bassani nel pensare alle *Storie*, cfr. *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro.

⁸ Il rimando è all'ultimo pezzo dell'*Odore del fieno*, riproposto nel *Romanzo di Ferrara* con il titolo *Laggiù, in fondo al corridoio* (O, pp. 935-943).

⁹ Negli *Occhiali d'oro*, nel *Giardino dei Finzi-Contini*.

¹⁰ G. Bassani, *Giovanni Omiccioli*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1100).

¹¹ *Ibidem*. Ma, per un approfondimento che ci riguardi proprio su questo tema, cfr., in questo libro, *La storia, il testo e l'«effet de réel»* e «*Le storie ferraresi: una sorta di antropologia bassaniana*».

si perde anche il ricordo di sé. Insomma costretto l'autore (ove volessimo usare il termine pittura anche per certe immagini narrative) a una 'pittura' che, come quella di Francesco Tabusso¹², non ha niente di «sentimentale», ma che, penetrando tramite la luce «di straforo da finestrette-feritoie, da pertugi da *bunker*, riesce», sia pure a fatica, «a differenziare le forme»¹³. All'interno come all'esterno, visto che di nuovo il mondo guardato da vicino si rifiuta all'idillio, alla trasfigurazione mitica, ad ogni possibile lettura fiabesca. Anche quando ad essere in scena è Micòl, il personaggio per il quale la critica (dalla Schneider¹⁴ a Raffaele Manica¹⁵) ha spesso evocato suggestive immagini ctonie e/o lunari, giacché anche la sua chiusa cameretta, al pari del bozzolo di Clizia nella lirica proemiale della *Bufera*, è turbata dalla dimensione del tempo, dalla tempesta che avanza. Né il riferimento a Montale (per altro attento lettore della poesia giovanile di Bassani, e non solo¹⁶), implicito nell'allusione al «nido notturno», ai mogani, al taglio dei libri rilegati, è fuori luogo se si pensa che il carattere precipuo del *visiting angel* è la sua attenzione/vicinanza al sole. Basta ricordare l'esergo premesso alla *Primavera hitleriana*: «né quella ch'a veder lo sol si gira», mediato ovviamente da Dante. Nel *Giardino dei Finzi-Contini* a voltarsi all'apparizione del 'sole' al richiamo di Micòl sarà l'io narrante («Alzai lentamente il capo, girandolo a sinistra, dalla parte del sole»¹⁷), che segue, accompagnata com'è dal «terribile» cane Jor, che sarà con lei anche tanti anni dopo, la sua Matelda/Beatrice, l'enigmatica e intrigante fanciulla (come lo scrittore – ove volessimo trovare tangenze con la biografia – nata nel '16; mentre Alberto Finzi-Contini sarà di appena un anno più vecchio) che lo guarda dall'alto, sullo sfondo di un cielo azzurro immutabile, con «la testa bionda al sole»¹⁸. Micòl, che già al tempo del primo invito lo aveva indirizzato per il cunicolo mortuario figura dell'altro, percorso con pari tremore, nella necropoli etrusca, nell'avvio del romanzo, mentre con l'attuarsi delle leggi razziali (oltre il '38) le si affiancano accanto le fragili e mortuarie figure del professor Ermanno, piccolo e curvo, e della signora Olga, vestita a lutto, che reca «fra le braccia un grosso mazzo di crisantemi»¹⁹.

¹² Cfr. G. Bassani, *Francesco Tabusso*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1273).

¹³ Ivi, p. 1272.

¹⁴ Cfr. Marilyn Schneider, *Postfazione* a G. Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 325-349.

¹⁵ Raffaele Manica, *All'ingresso del «Giardino»*, in *Ritorno al «Giardino»*, Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze, 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 103-110.

¹⁶ Cfr. Eugenio Montale, *Parole di poeti*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, I, pp. 634-639; *Lecture* [Gli ultimi anni di Clelia Trotti], ivi, II, pp. 1802-1803; *Racconti in costume*, ivi, pp. 1969-1971; *Vita e morte di Micòl*, ivi, pp. 2444-2448.

¹⁷ *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, p. 353).

¹⁸ Ivi, p. 355.

¹⁹ Ivi, p. 394.

Micòl, nata da genitori che si sono fidanzati dentro un cimitero (quello israelitico del Lido di Venezia, dove il Prati – come Bassani ricorda – fa cominciare la sua *Ermengarda*), a dispetto della sua posizione iniziale sopraelevata sulla cinta delle mura del giardino è già chiusa (consapevolmente) dentro, in un spazio piccolo e vietato ricco di oggetti familiari: *opalines* come quelle usate dagli antichi per i corredi mortuari. La realtà le appare *upon the window pane*²⁰, *died* com'è, lei giovane, bella e colta, *for beauty*, alla pari di colui che sogna di esserle disteso accanto, esattamente come accade in *I died for Beauty* di Emily Dickinson, non a caso citata nel romanzo in una lettera di Micòl²¹. Giacché colui che scrive (l'io che procede a ritroso dalla maturità all'adolescenza, nel passaggio dal proemio all'avvio del racconto) accetterà con la maturità e con la scelta della vocazione artistica anche lui di morire per la verità, che altro non è che l'altro volto della bellezza. Fratello riconosciuto, in questo, della fanciulla dickinsoniana con la quale si era *talked between the rooms*, vista appunto la somiglianza di *Beauty* e *Truth* quando si muore per loro. Prima ancora che il muschio (la bassaniana erba, che infuria nei cimiteri) raggiunga labbra e nomi («until the moss had reached our lips, / and covered up our names»), Micòl si mostra capace di precedere l'io narrante nella tomba, guidandolo nel viaggio ctonio, lasciandolo, nel tempo che lo separa dalla presa di coscienza, alla contemplazione *mœsta et errabunda* dell'amore giovanile. Amore legato ad un personaggio e al suo cuore (si ricordi il Baudelaire della lirica omonima: «Dis-moi ton cœur parfois s'envole-t-il») verso un «autre océan où la splendeur éclate, / bleu, clair, profond, ainsi que la virginité»²². Non sarà un caso insomma se il poeta di *Epitaffio* si sentirà eguale non solo ad Edgardo Limentani, disceso nel regno dei morti, ma a Micòl:

Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei²³.

Come lei colto e capace di rivivere il paradiso profumato dell'infanzia con i versi di Baudelaire (il *Mœsta et errabunda* appena citato) che Micòl aveva indicato circoscrivendo non solo il giardino, ma la stanza e il suo corpo. Rimasto quest'ultimo, come il mondo che lo circonda, oggetto di desiderio e di pianto anche quando «l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs» avrebbe potuto esistere nella scrittura solo grazie all'eco d'«une voix argentine». *Spleen e idéal* in-

²⁰ Secondo il titolo di una raccolta di Yeats di cui in G. Bassani, «*Le parole sui vetri della finestra*» cit.

²¹ Collocata in un punto strategico del romanzo a costituirne una sorta di *mise en abîme*. Altro riferimento significativo da questo punto di vista è, nella seconda sezione del libro, quello all'*Ermengarda* di Giovanni Prati, sul quale ha attirato recentemente l'attenzione Silvano Nigro (*Il cimitero dell'adultera*, in «Il Sole 24 Ore», 25 settembre 2016).

²² Le nostre citazioni/suggerzioni sono significativamente proprio dal *Mœsta et errabunda* baudelaireiano.

²³ *In risposta VII* [Un'intervista inedita 1991], in *Di là dal cuore* (O, p. 1346).

sieme: eppure restituita Micòl alla dimensione del tempo per potere diventare diversamente la guida nel viaggio verso il «lac dur» che sarebbe stato spezzato «avec un coup d'aile ivre» dal magnifico uccello mallarmiano (cigno, gabbiano²⁴ o airone che sia²⁵) *assigné* alla morte *par* «son pur éclat».

2. Oltre i generi

Ma non era di Micòl che intendevo parlare. Difficile per altro, anche a prescindere da lei, parlare del femminile per un autore che riteneva che versi e narrativa potessero rientrare nella stessa categoria, quella crociana, per lui indistinta, della Poesia. Un autore dunque che anche nel letterario rifiutava le differenze di genere. E che in una delle sue ultime interviste (quella che va sotto il titolo di *In risposta VII*²⁶) lancia la sfida di un personaggio – femminile appunto – che può identificarsi e significare un'entità sovra-personale che gli assomiglia solo in piccolissima parte. Dice Bassani, all'altezza del frammento 5 di quell'intervista:

Il personaggio di Lida Mantovani è fondamentale nel complesso del *Romanzo di Ferrara*, nel suo contesto, perché in questo modo offre l'immagine precisa di quella città di cui parlo. Si parte quasi dal niente-niente per arrivare al resto, a tutto il resto. Tutto nasce da qui, insomma. Per tale motivo Lida Mantovani, ragazza quasi inesistente [...] David (un personaggio, anche lui, diversamente inesistente), risulta fondamentale [...]. Ciò che dico di quella realtà quasi inesistente, diventerà, poco per volta, una città intera, una città sotto ogni profilo esistente, vera²⁷.

Quanto colpisce in questo passo sono evidentemente alcuni semi particolari (*niente-niente*, *inesistente*) attribuiti ai personaggi, a cui si oppongono *tutto*, *esistente*, *vera*, a creare, a partire da una figura che conta unicamente per il con-

²⁴ Ci riferiamo ovviamente di nuovo al gabbiano di Čechov, di cui già in queste nostre pagine nella nota che spiega il titolo del primo paragrafo.

²⁵ Ci piace così unire significativamente il cigno di Baudelaire e di Mallarmé al gabbiano di Čechov, all'airone e ai tanti altri uccelli che appaiono nella narrativa di Bassani. Ci pare per altro opportuno estendere il raggio d'influenza del testo mallarmeano (evocato direttamente soltanto con il famoso verso incipitario collocato in bocca a Micòl) alla complessità delle suggestioni evocate dalla «blanche agonie» di voli imprigionati nel ghiaccio («Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui! // Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui / Magnifique mais qui sans espoir se délivre / Pour n'avoir pas chanté la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui. // Tout son col secouera cette blanche agonie / Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie, / Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris. // Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne»).

²⁶ *In risposta VII* (O, pp. 1341-1350).

²⁷ Ivi, p. 1343.

testo, l'unica realtà – femminile solo per categoria grammaticale – che porta il nome della città di Ferrara. E che, isolata, o con i territori immediatamente limitrofi (che si spingono fino alle spiagge dell'Adriatico, luogo abituale di villeggiatura della borghesia ferrarese del tempo, e non solo), esiste grazie a una miriade di personaggi, soprattutto femminili (non necessariamente appartenenti alla comunità ebraica, e di norma raramente gradevoli), spesso senza nome (assai più *inesistenti* dell'esistente – almeno per noi – Lida Mantovani), necessari a creare il rumore di fondo che costituisce la città in quanto consesso sociale, organismo capace di farsi motore di storia, favorendo su molteplici fronti l'emarginazione²⁸, collaborando alla denuncia.

Con un gioco di rimbalzi la responsabilità etica di presunti incolpevoli diventa colpa collettiva che di nuovo si rifrange per tornare indietro a investire di significato gesti, silenzi, parole, che assumono il peso di azioni. I personaggi, e anche – come avrebbe detto Montale²⁹ – il loro non potere più (non potere mai) essere incolpevoli, creati dunque dalla città, dalla somma di tante insignificanze che assumono alla fine un unico, grave significato. Che ruota intorno alla morte – e al suo contrario, la vita – affidate, per la celebrazione e la finale salvezza, a una voce di nuovo super-genere che è quella della poesia. Certo calata in un *io*, quello dell'autore, che per esperirla rifiuta le collocazioni abituali dell'esistente, si identifica con i personaggi, parla come dall'altra parte, testimonia l'indicibile, dà nome al non rappresentabile. Si occupa di quanti hanno avuto solo dalla morte lo statuto di personaggio. Anche quando portano il nome di Lida Mantovani o di Clelia Trotti, perfino quello di Micòl...

3. «*Les moments me sont chers*»

È vero, a credere almeno alla vulgata flaubertiana, che *Madame Bovary c'est moi*, o meglio che *d'après moi*, come avrebbe detto il grande scrittore francese, nasceva quanto poteva ricollegarsi alla sua figura. Ma è vero anche che attraverso Emma Bovary era della sua opera, del romanzo in generale, che Flaubert intendeva parlare.

Può aiutarci questa citazione, questa riflessione che stabilisce un forte legame, ma spostando subito l'oggetto, a parlare delle figure, delle icone femminili nell'opera di Bassani? Un autore che ha più volte richiamato al rispetto che si deve al personaggio (sottolineando dunque, nonostante quanto dicevamo, la sua autonomia), pur dichiarando in modo incontrovertibile che i personaggi altro non sono che «forme» del suo «sentimento»?³⁰ Nonostante la complessità

²⁸ Dall'omosessualità (di Fatigati) all'essere ebreo del giovane protagonista degli *Occhiali d'oro* e degli altri romanzi e racconti.

²⁹ Il riferimento fin troppo scontato è al richiamo etico presente nella *Primavera hitleriana*.

³⁰ Per la persistenza e il significato del personaggio di Bruno Lattes cfr. G. Bassani, *Il giardino tradito*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1260). Ma sul rapporto con i propri personaggi cfr. anche *In*

dell'assunto, credo proprio di sì, perché ci consente di uscire dalla pure affascinante (indimenticabile) sequenza di figure (da Lida Mantovani e la sua antecedente Debora a Micòl; da Gemma Brondi ad Anna Barilari; dalla madre 'corrutibile' di *Dietro la porta* alla fragile ed elegante Olga Finzi-Contini; dalla scialba Nives Pimpinati alla «bellissima» madre-bambina dell'ultimo capitolo dell'*Airone*; da Clelia Trotti alle giovani 'ariane', belle e libere, che se ne vanno a braccetto per le vie di Ferrara o lungo la campagna laziale in anni nei quali ad alcuni erano date in sorte, nel migliore dei casi, soltanto l'esclusione o la fuga³¹) per indurci a riflettere sul rapporto che questi personaggi intrattengono con gli altri, con la storia, con la loro storia e l'autore. E a notare che la loro caratteristica precipua consiste nel trovarsi, proprio in quanto femminili, dislocati, rinchiusi (dallo scantinato buio della prima delle *Cinque storie ferraresi* alla stanza piena di lattimi all'interno della *magna domus*), separati da vetri (della finestra, della macchina), inaccessibili, irraggiungibili, il più delle volte, da se stessi perfino, oltre che dagli altri. Anche quando si collocano quasi agli antipodi di un ideale sistema binario (che potrebbe indurci a contrapporre, per la possibilità di prendere in mano il proprio destino, Lida Mantovani e Clelia Trotti; o, a proposito di consapevolezza, l'incolta, cattolica Nives Pimpinati alla raffinata, coltissima Micòl) sono oggetti – piuttosto che agenti – dello sguardo. Vittime due volte, si potrebbe dire, perché senza neppure la possibilità difficile della scelta, sia pure quella (negativa) che induce David alla fuga o porta al silenzio Pino Barilari; che segna lo scacco di Elia Corcos o che guida il rimpianto del giovane protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini*. Non è un caso che, anche ove si voglia lasciare da parte «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» mallarmeano, cui corrisponde il correlativo sacrificale di Micòl, che per contrasto è forzata a un diverso destino tutt'altro che vivace e bello, le «lac dur oublié que hante sous le givre / le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui» è quanto è riservato ai personaggi femminili. Che non hanno «région où vivre», condannati come sono a una «blanche agonie». Messi sotto vetro, ma senza la protezione che la morte darà agli uccelli impagliati, giacché il loro «bozzolo di luce» (per usare il sintagma conclusivo dell'*Airone*) è di nuovo il risultato di una proiezione dello sguardo.

Perduta nella follia della vecchiaia, la madre di Edgardo Limentani continua a rimanere sempre oltre la stanza, dall'altra parte della porta che il figlio riuscirà a varcare (per andare, con un atto di volontà, davvero verso la luce, ancorché luce nera³²), solo illusoriamente protetta dalla «cagnetta idolatrata», dalle fotogra-

risposta VII (O, p. 1346, e i frammenti 13 e 14; ivi, p. 1348, il frammento 17; ivi, p. 1349, il frammento 21).

³¹ Ma senza dimenticare anche tanti altri personaggi 'minori'. Per limitarsi a una sola citazione si pensi a Egle Levi-Minzi nel primo pezzo dell'*Odore del fieno*.

³² Come dimostra lo stesso contrappunto rappresentato dall'immagine di Bacon riprodotta sulla copertina del libro (ma al proposito si veda *Un 'iter' malinconico da Morandi a Bacon*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

fie di famiglia, «dai flaconi multicolori delle medicine»..., da quegli oggetti che non bastano a «forzare la porta stretta», come aveva sperato, nella *Ballata scritta in una clinica*, Eugenio Montale. La luce che l'avvolge servirà solo ad Edgardo, giacché lo straziante aggettivo affettivo sul quale si chiude il romanzo («Buona notte, caro Edgardo»), non basterà a trattenerlo alla vita.

Forse, a parte la complessa Micòl, non c'è che una figura femminile che sfugga a questo destino; ma non è un caso che si tratti, ancor più che di una «forma del sentimento», di un deuteragonista (ovvero dell'anima fanciulla) dello stesso autore. Penso, come forse si sarà intuito, a uno dei personaggi femminili più affascinanti e dimenticati, a Giannina, che ha, nel *Prologo dei Finzi-Contini*, l'effetto *déclencheur* della proustiana *madeleine*. «Elettrizzata» dal «vento, dal mare, dai pazzi mulinelli della sabbia», Giannina (ove figura con una sua consistenza e vita) è – e potrebbe continuare ad essere – «allegra e espansiva», ma è ricondotta, nella macchina, dietro i vetri che la separano dal mondo (dunque al rimpianto, alla malinconia), dal viaggio che deve fare, in compagnia dell'io narrante, a ritroso nel tempo. È lei, la più piccola, che accompagna gli altri nella discesa, «in qualche modo», come suggerisce il testo, tenendoli «per mano». Come investita da una funzione mitica, aiuta l'autore ad assumere su di sé il non facile ruolo di psicopompo³³. Poi potrà scomparire (addormentarsi); non ne sapremo più niente. Assolta la sua funzione (di importanza capitale, non solo all'interno del romanzo, ma nella scoperta della sua motivazione) rimane legata alla *liaison* che è stata in grado di istituire tra presente e passato. Ad altri poi (dimentichi di lei) proseguire il cammino per impedire al tempo e alla memoria di perdersi. Anche laddove questo significhi scegliere di rimanere per sempre nella necropoli, dalla parte della morte. Là dove si vede da lontano, di nuovo come dietro i vetri di una finestra, la vita. Con la sola possibilità di scrivere, come voleva Yeats, *words upon the window pane*³⁴. Ma per avere di ritorno, per un gioco di specchi, un solo volto, quello, unico, dell'io autore.

D'altronde – lo ha scritto Bassani parlando proprio di una donna, Anna Merlotti – non è forse vero che «alla base di ogni autentica operazione artistica [...] sta [...] l'ansia di farci innanzi tutto conoscere il volto di chi la produce, i tratti del suo volto?»³⁵ Un volto che sta lì, e «insieme sta altrove, *di là*»³⁶, mentre il mondo (quello di cui ci aveva parlato, e avrebbe continuato a parlare Bassani), «anche se nessun tipo di *floù* ne rend[e] imprecisi e sfumati i contorni», sentiamo che non è fatto, dopo tutto, che di «parvenze, tramiti, simboli»³⁷. Trascesi gli ambienti, gli oggetti, i personaggi, oltre la pura visibilità; quella che, a di-

³³ Ma per una riflessione sulla morte dell'io si veda *Après la mort du moi: da Leopardi a Bassani*, in questo libro.

³⁴ In proposito cfr. il già citato *Le parole sui vetri della finestra* (O, pp. 1145-1148).

³⁵ G. Bassani, *Anna Merlotti*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1302).

³⁶ Ivi, p. 1303.

³⁷ *Ibidem*.

petto di ogni immanenza, sposta le cose nell'*altrove*. Ribaltandole là dove non è l'io, nel mondo privativo del *Senza*, nel luogo delle lettere senza risposta, dei messaggi mandati a interlocutrici assenti, a donne senza corpo, senza volto. «Da quando / ho deciso di non rispondere / mai più / a una tua lettera / nessun'altra lettera mai / ho più potuto / nemmeno aprirla // Lascio / che vengano / che mi cadano attorno / che giacciono laggiù ai miei piedi / capovolte e inevase / zitte / come me come ormai la mia / vita»³⁸. Non è un caso che le figure femminili che contano (escluse le donne alla Lempicka di *Un'amica*, di *Invettiva*, *All'amata*, persino di *4 marzo '73*, dei *Due sanguì*) siano nella poesia (che è quanto resta, dopo il suicidio di Edgardo) quelle a cui si ripete quanto si è già detto nei libri (si pensi a un testo come *L'ho già detto*, con «la trepida la cangiante l'instabile» – da notare la stessa tripartizione mallarmeana – «luce di fuori / inventandosi / ricordandosene e / basta»), quelle che aiutano a rispondere, a dire, mentre si unisce dantescamemente pianto a riso³⁹. Quelle a cui ci si rivolge per cartolina, *ut pictura*⁴⁰, quando si crede vicina la morte, al par di Manrico (significativa in questa chiave una citazione dal *Trovatore*, in *La cuginetta cattolica*), Manrico che, ancor più di Leonora (Leonora, «Leonora addio»⁴¹), aveva amato la madre⁴². Una madre che si affaccia dalla finestra mentre la *Roll Royce* attraversa di corsa Ferrara, con lo scrittore fanciullo che le restituisce (come all'Annina caproniana) una giovinezza sigillata dall'addio. A «dirmi ciao arrivederci a / tra poco»⁴³: corpo, corpi assenti⁴⁴ trasformati in carissime figure.

«Carissima anche stanotte ho sognato mi trovavo / a Maratea»⁴⁵... La conclusione di quel testo non era di poco conto: l'io narrante, ispirato dal Belli⁴⁶, scopriva ad un tratto in un «signore brizzolato dai malinconici / occhi azzurri» con il quale si era intrattenuto amabilmente sull'ora di pranzo e che si era all'improvviso buttato «a capofitto / nel sottostante / baratro», gli occhi del padre, i suoi occhi («Della mia stessa età / come mi assomigliava – pensavo contemplandolo – come lo / ripetevo in tutto e per tutto con particolare / riguardo alle spa-

³⁸ *Da quando*, in *Epitaffio* (O, p. 1416).

³⁹ *Mi chiedi perché mai e quando* (ivi, p. 1427).

⁴⁰ Ricorro a due titoli di *In gran segreto*. Ma per una lettura generale della poesia cfr. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, ed anche «*Ut pictura*». *Bassani e l'immagine dipinta; Per lettera: una forma dialogica della scrittura; Dire in versi: modi e strategie della memoria*, in questo libro.

⁴¹ *La cuginetta cattolica*, in *Epitaffio* (O, p. 1428).

⁴² Quanto alla figura paterna si veda la «straziata, lacerata immagine del padre di Giorgio» così come viene presentata nel *Giardino tradito* (O, p. 1264).

⁴³ Cfr. *Promenade des Anglais*, in *Epitaffio* (O, p. 1432).

⁴⁴ Cfr. *A letto* (ivi, p. 1433).

⁴⁵ *Lettera*, in *Epitaffio* (ivi, p. 1434).

⁴⁶ Si veda in proposito l'intervista, *Meritare il tempo*, rilasciata ad Anna Dolfi e già pubblicata nell'81 in *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana (poi anche in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

lancate / chiare iridi talmente identiche / a quelle di mio padre!»). Ma nel momento dell'identificazione si rivolgeva all'anima (femminile per antonomasia) e insieme all'amata, memore non solo dello Stilnovo ma di un moderno, pietoso *spoon-river*⁴⁷. Consapevole della necessaria inversione dei ruoli, restituiva alla vita figure femminili quanto più dalla vita si allontanava l'io narrante. Re ormai soltanto del mondo dei morti (si pensi alla *Porta Rosa*), teso a inseguire inutilmente immagini fuggenti, scritte perdute. Come la «dolcissima Marg» del quartiere Salario, Tiburtino, Trionfale⁴⁸, che scompare al pari dell'anima (*Per lettera*) dentro cunicoli laterali, mentre tutto si vanifica ancora una volta⁴⁹.

«La vita è musicale, si sa. Sui suoi temi fondamentali, sulle sue frasi più intense, non ama indugiare. Si limita a darteli di furto, ad accennarteli appena...». Così Bassani in un pezzo/prefazione al *Gattopardo*⁵⁰ che collocava all'interno dell'autore i personaggi di quel romanzo che aveva contribuito a scoprire: il principe don Fabrizio Salina, Tancredi Falconieri, Angelica Sedara, perfino «il povero cane Bencidò»⁵¹ assunto di nuovo, al pari degli altri, sotto la protezione di un'analogia *pietas*. Senza genere, senza distinzioni di tipologia o di specie, come era avvenuto nel pezzo che avrebbe dato il titolo alla raccolta *Di là dal cuore*.

Come si ricorderà *Lida Mantovani* si apriva con un esergo da Madame de la Fayette («Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentissent sa douleur et éteignent sa passion»). In più occasioni Bassani ha detto di avere costruito i suoi romanzi come *pièces* di Corneille, di Racine⁵². Si conosce d'altronde la sua passione per il teatro, per il grande teatro classico francese in particolare⁵³. «Racine è un grande poeta», ci ricorda d'altronde, anche negli ultimissimi tempi, *In risposta VII*⁵⁴.

Ora, ci sono degli alessandrini pronunciati da una delle più grandi eroine di quel teatro tragico, che, per chiudere la riflessione sui personaggi femminili, si potrebbero porre come critico esergo a tutta l'opera bassaniana. Penso alla parte finale della *Fedra*:

Les moments me sont chers [...]
 J'ai voulu, devant vous, exposant mes remords,
 Par un chemin plus lent descendre chez les morts [...].
 Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage [...]
 Et la mort, à mes yeux déroband la clarté,
 Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

⁴⁷ Cfr. *Storia di famiglia*, in *Epitaffio* (O, p. 1442).

⁴⁸ Cfr. *Marg* (ivi, p. 1467).

⁴⁹ *La capanna dell'ortolano*, in *In gran segreto* (O, p. 1502).

⁵⁰ *Prefazione al «Gattopardo»*, in *Di là dal cuore* (O, p. 1158).

⁵¹ Ivi, p. 1161.

⁵² Cfr. *Cinema e letteratura: intervento sul tema* (ivi, p. 1247).

⁵³ Cfr. Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁵⁴ *In risposta VII* (O, p. 1347).

Parole 'preparate', lente, sillabate, dette piano, alla fine, in epitaffio, quelle di Fedra; come quelle del pezzo conclusivo, meta-narrativo e meta-poetico, dell'*Odore del fieno* che, alla pari del proustiano *Temps retrouvé*, spiega in clausola il senso e il cammino dell'operazione artistica, profilando, grazie al sacrificio e alla discesa nel regno dei morti, il possibile ritorno alla *clarté*, alla *pureté*. Viva, abbagliante, come (sia pur diversamente) «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» mallarmiano citato come tragico emblema da un'incurante Micòl.

Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere⁵⁵.

In ambedue i casi (per Fedra, come per l'autore e per i suoi personaggi) il tempo manca («Les moments me sont chers»), il cammino è lungo e difficile, ad accompagnarlo quanto (buio o nebbia) ostacola la vista («je ne vois plus qu'à travers un nuage»; «le nere pareti del corridoio»), rendendo necessario il sacrificio dell'io perché altrove, alla fine della discesa, oltre lo stretto cunicolo, possa restituirsi la luce.

⁵⁵ Laggiù, in fondo al corridoio, in *L'odore del fieno* (O, p. 939).



Giardino interno di Via Cisterna del Follo 1 (1992 – foto di Anna Dolfi).

INCIPIT ED EXPLICIT, OVVERO DELL'AGGETTIVAZIONE AFFETTIVA

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 Hawthorne, *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 Lecuire,
13 décembre 1954²

1. *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 pubblico³.

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

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

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

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'inevitabile 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 velo⁴.

Il problema era/è dunque quello di essere autobiografici (o fintamente autobiografici, *mais on revient au même*) senza violare, oltre i diritti del lettore, quelli dell'autore⁵, mentre si raccontano storie di personaggi, «nel cui novero accade allo scrittore di figurare», all'interno di una città (la vecchia Salem, nel caso di Hawthorne) che continuava 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, lo si ricorderà, in quel libro la cui lettura continuava a provocare in Bassani un 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) e che lo guida 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 avrebbe, «con un pietoso barlume» snebbiato lo «specchio appannato» dell'immaginazione⁸ conducendo dentro stanze familiari, in mez-

⁴ Ivi, p. 20.

⁵ Sul problema complesso di questo rapporto cfr. Anna Dolfi, *L'écrivain par lui-même*, in *La letteratura della letteratura*. Atti del XV convegno MOD 2013 (in corso di stampa); 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.

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

⁷ Ivi, p. 47.

⁸ Ivi, p. 48.

zo 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».

2. *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 lasciava esplicitamente intendere che richiamare alla vita quanti erano stati cancellati e fatti «prigionieri» dal tempo fosse lo scopo 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 *detour* 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 da cattiveria e vigliaccheria (nell'accoppiata Don Rodrigo/don Abbondio) 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 oltre quel tempo) a ricordare, assieme all'illusione,

⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰ Ivi, pp. 57-58.

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. *I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*, in questo libro.

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, valichi la funzione di codicillo (*introibo*/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 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 borghesiano 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

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 Cfr. per questo il capitolo dedicato a *Il diaframma speculare della distanza* in Bassani, *una scrittura della malinconia*.

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 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 dott. 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:

Ad 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 anni²¹.

3. *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, Giorgio Bassani

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

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

¹⁷ Ivi, p. 117.

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

²¹ *Ibidem*.

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:

Anche l'arte di Benedetti, come tanta altra contemporanea, è intensamente, 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 dimostrare²².

Parimenti dalla conclusione deduceva la tonalità, la patina soffusa, l'effetto emotivo prodotto nel lettore. Si pensi, ancora a proposito di Benedetti:

E 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 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

²² Giorgio Bassani, *Racconti di Benedetti*, in *Di là dal cuore* [d'ora in poi DLC], in O, 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» (O, 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»: DLC, p. 1328).

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 credibilità²⁵.

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 '56²⁷ – apre e chiude il *Romanzo di Ferrara* nel segno della morte, avviando con ritmo lento l'incipit su una serie di analesi che consentono di ripercorrere una vita («Riandando agli anni lontani della giovinezza, sempre, finché visse, Lida Mantovani...»), chiudendo poi l'opera, tra analesi 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 definitiva 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 potere scrivere e per potere vivere, facendo del tempo racconto. Come era successo negli *Occhiali d'oro*, dove non

²⁵ *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. 616.

²⁶ Cfr. al proposito Andrea Del Lungo, *Le début et la fin du récit*, in *Le début et la fin du récit. Une relation critique*. Accompagnés d'entretiens inédits avec Christine Montalbetti, Jean Rouaud et Jean-Philippe Toussaint, sous la direction d'Andrea Del Lungo, Paris, Classiques Garnier, 2010. Ma per rimandi essenziali sul tema cfr. anche A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003 (anche per l'esauritiva bibliografia teorica di riferimento); *Commencements du roman*. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean Bessière, Paris, Champion, 2001; 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 *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, I, pp. 734-753.

²⁷ Su probabile consiglio di Pier Paolo Pasolini.

²⁸ A questo proposito cfr. anche, oltre al già citato Bassani, *una scrittura della malinconia*, «Après la mort du moi»: da Leopardi a Bassani, in questo libro.

²⁹ Ma per un'analisi proprio di quel testo cfr. *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro.

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. Sì da fare del *Romanzo di Ferrara* nel suo complesso quello che Barthes potrebbe chiamare un *récit herméneutique*³¹ capace di giocare fino in fondo il rapporto possibile tra romanzesco e argomentativo, consentendo una sorta di *refiguration narrative* alla Ricoeur³². 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.

4. *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

³⁰ Sulle strutture della clausola cfr. Philippe Hamon, *Clausules*, in «Poétique», 1975, 24.

³¹ Tornando a distanza di anni a riflettere sui codici (ovvero su «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, *Sur «S/Z» et «L'empire des signes»*, in *Ceuvres complètes. Tome II, 1966-1973*. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, 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 Ricoeur di *Temps et récit I* (Paris, Seuil, 1983, attento a unire e distinguere storia e finzione tramite una prima forma di mimesi) di quello successivo di *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction* (Paris, Seuil, 1984), 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. *La storia, il testo e l'«effet de réel»*, in questo libro.

ca. Insiste sull'importanza delle unità aristoteliche (di spazio, di tempo, d'azione, fondamentali, 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 pagine³⁵.

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 fare tornare a vivere per un attimo le vecchie suppellettili, consumate dagli anni, rendendole «vibranti» e «sofferenti», «non meno dell'ardente poeta che le aveva evocate»³⁶. A partire, s'intende dalla distanza, come era accaduto per la storia di Artemisia Gentileschi, in 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 i *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 *deplacées*, dalla madre

³⁴ G. Bassani, *Cinema e letteratura. Intervento sul tema*, DLC, p. 1247.

³⁵ *Ibidem*.

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» (G. Bassani, *Prose e poesie di Mario Tobino*, DLC, p. 1029-1030).

³⁷ G. Bassani, «*Artemisia*», DLC, p. 1062.

³⁸ L'espressione francese è utilizzata da Bassani nella sua riflessione su la *donnée* iniziale di *Ladri di biciclette* di Bartolini (G. Bassani, «*Ladri di biciclette*», DLC, p. 1065).

³⁹ G. Bassani, «*Artemisia*», DLC, p. 1062.

⁴⁰ Ivi, p. 1063.

(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*). Risolto 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 dîsio, come quello che si deve ai morti.

⁴¹ Per la presenza delle figure femminili in Bassani cfr. «*Upon the window pane*» e la *rifrazione dell'immagine femminile*, in questo libro.

TESTIMONIANZA E VERITÀ

LA STORIA, IL TESTO E L'«EFFET DE RÉEL»

[...] *neppure i morti* saranno al sicuro dal nemico, se vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.

Walter Benjamin

Le projet [...] était de réimaginer d'après mes souvenirs des objets disparus et de les refabriquer: j'avais l'idée de sauver des choses du passé qu'on ne peut pas sauver.

Christian Boltanski

Chaque couleur a sa raison d'être...

Nicolas de Staël¹

La critica, soprattutto nell'ultimo decennio, è andata alla ricerca dei segni dell'impegno politico non solo negli scritti saggistici ma nella narrativa di Bassani². Ma, salvo errori, almeno due pezzi di una certa importanza – per quan-

¹ I tre esergo sono tratti rispettivamente dal saggio *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin (in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, I-II, p. 695) citato da Peter Szondi nello splendido saggio *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, posto a conclusione di W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, a cura di Enrico Ganni, Postfazione di Theodor W. Adorno, con uno scritto di Peter Szondi, Torino, Einaudi, 2007, p. 151; da Christian Boltanski-Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007, pp. 47-48; da Nicolas de Staël, *Lettres du Maroc*, Tangier, Edition Khbar Bladna, 2010, p. 18.

² Si vedano in particolare gli studi di Piero Pieri, *Memoria e giustizia. Le «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008; P. Pieri, *Una città di pianura. La sfida al fascismo negli anni della discriminazione razziale*, in *Appuntamento con Giorgio Bassani* [numero monografico di] «Bloc Notes» 60, dicembre 2010, pp. 37-56 (che punta a rileggere i racconti comuni a *Una città di pianura* e alle *Cinque storie ferraresi* per rivendicare – non senza qualche eccesso – l'intenzionalità politica del volume pubblicato sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi); e, relativamente alle *Cinque storie ferraresi*, i testi raccolti in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria. Bologna,

to riguarda almeno la loro significativa genesi – sono sfuggiti a lungo alla pure attenta *recensio*³. Ed è proprio da quelli che vorrei iniziare. Furono pubblicati su «Riscossa», un periodico sardo al quale Bassani arrivò sicuramente tramite la mediazione dell'amico sardo-ferrarese Giuseppe Dessì, all'epoca Provveditore agli Studi di Sassari⁴. Usciti rispettivamente il 23 ottobre 1944 e il 26 marzo 1945⁵ rivelano molto dell'equilibrio e della capacità di distanziamento storico (essenziale per una corretta analisi dei fatti) di cui il giovane scrittore appariva capace nel riflettere e ragionare sulla storia non solo italiana ma europea di quegli anni. Nel primo, *Le leggi razziali e la questione ebraica*, nato da un spunto preciso, ovvero dalla revoca delle leggi razziali in un paese ai margini dello scacchiere europeo come la Bulgaria, Bassani conduce una riflessione sul «problema ebraico» come problema di «minoranze». Quella che sarebbe stata considerata, ed è considerata ancora oggi a ragione, come una delle più grandi tragedie della storia gli si mostrava *in primis* nella sua natura non ontologicamente totalizzante bensì squisitamente politica. Gli ebrei (al pari di altri gruppi minoritari: ed è significativo che questo accostamento, e nel pieno delle persecuzioni razziali, venisse fatto da un intellettuale che, da ebreo e antifascista, aveva già conosciuto l'esclusione e il carcere) e il loro destino gli si mostravano come una sorta di rivelatore della democraticità di un popolo.

«[...] termometro sensibile e passivo della situazione interna di ogni paese»⁶ – *docet* il significativo passaggio in Francia da un tradizionale antisemitismo alla tolleranza post-rivoluzionaria, rovesciata non casualmente a inizio secolo dall'affare Dreyfus –, l'antisemitismo e la tragica sorte riservata alla comunità ebraica (elevati a simbolo), potevano apparirgli «natural[i], se pur crudel[i]». Giacché, indipendentemente dalle tendenze di fondo (Bassani ricordava a proposito un generico filosemitismo dei paesi anglofoni pronto a rovesciarsi nel suo contrario ove iscritto in una diversa situazione ideologico-politica), la libertà o il «servaggio» degli ebrei erano da collegare dovunque (anche nelle aree geografi-

23-24 febbraio 2007, a cura di Piero Pieri, Valentina Mascaretti, Pisa, ETS, 2008. Si veda anche Alessandro Roveri, *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*, Ferrara, 2 G editrice, 2002.

³ Alludo ovviamente alla *recensio* critica, non a quella bibliografica, per la quale si può contare sui due preziosissimi volumi curati da Portia Prebys: *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, I; *La memoria critica su Giorgio Bassani*, II, Ferrara, Edisai, 2010.

⁴ Per la storia dell'amicizia tra Bassani e Dessì e per il ruolo giocato dal narratore sardo nella formazione alla scrittura del più giovane autore, cfr. Anna Dolfi, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, ma soprattutto *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, ormai in questo libro.

⁵ Reperibili anche sull'antologia di «Riscossa» (*Riscossa. Settimanale politico, letterario e di informazione*, a cura di Manlio Brigaglia. Premessa di Giuseppe Dessì, Cagliari, EDES, 1974, voll. 2). Soltanto *Interpretazione psicologica del fascismo* fu ripreso su rivista, per confluire poi, con il titolo di *La rivoluzione come gioco*, in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (Torino, Einaudi, 1966) e in *Di là dal cuore* (Milano, Mondadori, 1984).

⁶ Giorgio Bassani, *Le leggi razziali e la questione ebraica*, in «Riscossa», 23 ottobre 1944, 14, [pp. 463-465], p. 464.

che fino a quel momento considerate sicure) alla possibile prevalenza delle forze «che potremmo chiamare di destra – che hanno prodotto il nazionalsocialismo in Germania ed il fascismo in Italia»⁷. Visto che le dittature hanno bisogno (come gli imperatori dell'antichità), di offrire vittime sacrificali alle folle.

Con straordinaria precocità⁸, quasi con geniale intuizione di quelle che sarebbero state le moderne teorie di antropologia culturale applicate alle religioni e alla loro storia (basti il nome di René Girard), con acuta sensibilità e consapevolezza del carattere inaffidabile e potenzialmente distruttivo della 'massa', Bassani usava a proposito (e conseguentemente) le espressioni/definizioni di *folla* e di *capro espiatorio* («Quanto ai capri espiatori di questa dura vicenda di condanne e di riscatti») per storicizzare e spiegare, e non solo simbolicamente, lo sterminio (per denunciarne la genesi e evitarne la ripetizione), non mancando di sottolineare, come avrebbe poi fatto sovente, la correttezza autolesiva di non poche vittime dinanzi ai prodromi e al messa in atto del fanatismo e della discriminazione:

Quanto ai capri espiatori di questa dura vicenda di condanne e di riscatti – e in ciò solo è da riconoscere semmai una loro reale insufficienza, un loro problema – duole di vederli tanto facilmente dimenticare le lezioni della storia. Qui da noi l'adesione della nostra minoranza ebraica agli ideali del Risorgimento italiano non va oltre – se è vero che le leggi razziali del 1938 hanno colpito molte, troppe «scarpe Littorie» – la generazione che ha visto la nascita e il primo fiorire della nuova Italia. E chi ha detto che Hitler, perseguitando gli Ebrei, oltre a privarsi di alcuni uomini di genio si è privato dei più fanatici nazionalisti tedeschi?⁹

Non mancando neppure di prospettare il rischio – verificatosi nei decenni successivi – che dalla «persecuzione comune» potesse sorgere un nuovo e diverso nazionalismo (quello di uno stato ebraico di cui, negli ultimi tempi e alla fine del conflitto, si ragionava già come di una forma possibile di risarcimento):

Ma se il problema dell'Europa e del mondo è quello di superare gli egoismi particolaristici delle varie nazionalità in un ideale di democrazia e di libertà, quello del-

⁷ *Ibidem.*

⁸ Alla quale non doveva essere estranea la conoscenza delle analisi di Leon Trotski, citate non a caso con il preciso rimando alla fonte (un numero del 1931 della «Nouvelle Revue Française» nel dialogo tra il giovane protagonista e il padre nel primo capitoletto della II parte del *Giardino dei Finzi-Contini*).

⁹ G. Bassani, *Le leggi razziali e la questione ebraica* cit., pp. 464-465 (significativi i termini con i quali della questione parlerà il giovane protagonista dei *Finzi-Contini*: «L'articolo parlava chiaro, seguitai, più pacatamente. In fase di espansione imperialistica il capitalismo non può che mostrarsi intollerante nei confronti di tutte le minoranze nazionali, e degli ebrei, in particolare, che sono la minoranza per antonomasia. Ora, al lume di questa teoria generale (il saggio di Trotski era del '31, non bisognava scordarsene: l'anno, cioè, in cui era cominciata la vera ascesa di Hitler), che cosa importava che Mussolini come persona fosse meglio di Hitler? E poi era davvero meglio, Mussolini, anche come persona?»).

le varie minoranze ebraiche è di rifiutare la facile e rischiosa suggestione nazionalistica a loro proposta dalla base puramente negativa della persecuzione comune¹⁰.

Il giovane intellettuale nutrito fino dalla giovinezza dalla 'religione' crociana, educato, anche dagli amici della Resistenza, al rispetto e alla cultura della differenza, si augurava insomma che la pace a venire fosse davvero foriera di reale pacificazione, inscritta dunque in uno «spontaneo sopranazionale ossequio alla religione della libertà»¹¹ che avrebbe permesso a quelle stesse minoranze (esplicito anche il riferimento al nazionalismo palestinese) di farsi «vera e propria garanzia internazionale».

Cinque mesi dopo, come si diceva, un nuovo pezzo pubblicato su «Riscossa» si sofferma su un altro problema e un'altra capitale distinzione, quella tra nazismo e fascismo. Letto il primo come fenomeno che «presenta tutti i caratteri» di una «grande rivolta» che «va consapevolmente verso la guerra, e magari, verso la disfatta, con la chiusa determinazione dei suicidi»¹²; il secondo come un «fenomeno di vanità e di viltà borghese», prodotto di una borghesia senza lucidità e senza programmi che si troverà sgomenta dinanzi alle sia pur prevedibili conseguenze (sorpresa «dalla conflagrazione mondiale come da un tradimento»¹³). A dispetto dell'iniziale autopresentazione rivoluzionaria, l'azione del fascismo appare, al nostro scrittore, «fin dappprincipio restauratrice, conciliatrice», falsamente paternalistica, antidemocratica perché fino dalle origini irrispettosa e irriverente di ogni regola, soprattutto di quella parlamentare:

Anche il fascismo è antidemocratico, ma solo a patto di essere antiparlamentare. Era di moda, nell'immediato dopoguerra, individuare nel Parlamento una istituzione di tempi tramontati [...]. Nel Parlamento si vede, invece di una garanzia di libertà, un fomite di pericolose conseguenze, un intralcio frapposto all'azione taumaturgica del Governo che va identificandosi sempre più con lo Stato. Lo si considera una specie di superfetazione dannosa, una tralignata palestra di profeti disarmati [...] la sua eterna perplessità, provvidenziale altre volte, sembra anacronistica, quando non sembri addirittura antipatriottica, overrossia «antinazionale»¹⁴.

Né manca, Bassani, di denunciare la connivenza dei poteri (Vaticano compreso), complici dell'accettazione del generale compromesso innestato sulla tria-

¹⁰ G. Bassani, *Le leggi razziali e la questione ebraica* cit., p. 465.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Bassani, *Interpretazione psicologica del fascismo*, in «Riscossa», 26 marzo 1945, 13, [pp. 495-499], pp. 495-496.

¹³ Ivi, p. 496.

¹⁴ Ivi, p. 497.

de conservatrice «Patria, famiglia, religione»¹⁵; compromesso che, «all'ombra di una truculenta terminologia da comizio», fa assistere allo «spettacolo di un laicato anticlericale ed ex-massonico pronto a stringer la mano ai preti».

Sullo sfondo di un cattolicesimo borghese «superficiale e superstizioso», di uno scetticismo intellettuale diffuso anche e soprattutto ai più alti livelli, di un carduccianesimo nazionalista, del mito di una passata *grandeur* rispolverato da un dannunzianesimo da strapazzo, era fatale che la megalomania e l'inetitudine dei capi conducessero alla tragedia, dischiudendo perfino, *in extremis*, per quella stessa borghesia che affondata nella «colpa etica»¹⁶ si era almeno indirettamente resa responsabile dell'accaduto, «il mito opposto dell'antifascismo»¹⁷. Mito fragile, potremmo aggiungere oggi (ma anche questo ulteriore rovesciamento era in qualche modo previsto nella logica del discorso bassaniano), e pronto di nuovo a ribaltarsi nel suo contrario. Ma questo porterebbe a parlare del valore pseudo-profetico della saggistica degli scrittori¹⁸, della sua necessità, e della sua impotenza. Ma sarebbe, in definitiva, un altro discorso.

Ritorniamo dunque a Bassani. Anche per ricordare che pochi mesi dopo, il 13 agosto del 1945, nell'ebbrezza della Liberazione, su quello stesso foglio di stampa periodica, Bassani avrebbe pubblicato una delle liriche più significative della sua prima maniera: *Verso F*. La città, che doveva essere al centro della sua intera opera, appariva ancora impronunciabile, impronunciata, puntata (F, appunto), mentre a delinearci erano il verde della pianura, e il tragitto in treno che il giovane ferrarese, a partire dagli anni universitari, avrebbe continuato a fare per incontrare gli amici bolognesi e per seguire e tornare ad ascoltare le lezioni dell'amato maestro Roberto Longhi. Ad essere fissata (e la suggestione figurativa non è estranea all'insieme della composizione, che *a posteriori* risveglia nella memoria perfino alcune immagini del periodo blu di Picasso: si pensi alle «povere panche», ai «giovanili amanti», a quelle che, pensando al *Cigno* baudelairiano e alla lettura in quel contesto proposta da Starobinski¹⁹, potremmo chiamare delle figure *penchées*) era l'ora del tramonto, assieme ai rumori attutiti, all'alternanza dei colori e delle forme (l'erba, la pietra), al profilarsi di un contesto cittadino dal vago sapore dechirichiano («rosse città turrite»). Un mondo immobile o quasi, ove a dominare è la lentezza, la trasparenza, la malinconia. Due quartine dal facile schema ABBA ACCA per chiudere sulla desolazione umana l'umido calore di un'estate priva di acqua e carente di tutto quanto si opponga a una ontologica aridità («Questa è l'ora che vanno per calde erbe infinite [...] fa deserte di baci le labbra inaridite»).

¹⁵ Ivi, p. 498.

¹⁶ Felicissima espressione, utilizzata da Luigi Baldacci nella sua introduzione all'edizione «Oscar» degli *Occhiali d'oro* (Milano, Mondadori, 1970, p. 13).

¹⁷ G. Bassani, *Interpretazione psicologica del fascismo* cit., p. 499.

¹⁸ Cfr. *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011.

¹⁹ Cfr. Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1990.

Sapendo Bassani lettore appassionato di Dante, a proposito dell'ora si potrebbe evocare anche quella del dantesco «disio», visto che i «fischi lenti» paiono svolgere una funzione analoga a quella della celebre «squilla» che 'suonava' lontano e che parimenti sembrava sciogliere il pianto e l'attesa. Prolungando tutto (dalla vista all'emozione, nel passaggio dalla prima quartina alla seconda) come fuori del tempo («calde erbe infinite»), mentre a proporsi era già il modulo speculare che sarà ricorrente, in varie declinazioni, in tutto il *Romanzo di Ferrara*²⁰. Già che anche qui il paesaggio è visto attraverso un'inquadratura che lo circonda e che in qualche modo ne separa, rendendo manifesta la distanza tra interno ed esterno («Dai finestrini aperti il vino delle marcite / monta al madido specchio delle povere panche»), mentre tutto sprofonda in una stanchezza che ovatta i rumori e perde le cose («fischi lenti», «affondano indolenti», «sonni»), e a dominare è di nuovo la contrapposizione tra rumore e silenzio, umidità e secchezza («madido», «inaridite»).

Qualcuno potrebbe forse osservare (ma dopo i due scritti saggistici appena citati il rilievo sarebbe fuori luogo) che si era ormai nell'avanzato '45; ma basta tornare indietro, alle pagine epistolari che costituiscono il primo pezzo del rinnovato volume *Di là dal cuore*, per trovare, insieme alla lucidità e al coraggio politico di Bassani prigioniero dal maggio al luglio del '43, un'analoga attenzione per la pacatezza, la leggerezza, la cultura. È vero che il giovane autore scriveva ai familiari, e che l'obiettivo era sicuramente anche quello di non accrescerne l'ansia, ma colpisce che assieme al tono pacato, ai ringraziamenti per il cibo, e ai pochi e perfino talora svagati e divertiti resoconti sulle difficoltà della vita carceraria (le pulci che mordono «con riguardo e dolcezza»²¹; ma si pensi anche, per il ricorso a moduli ironici, all'allusione alla gentilezza delle guardie e dei carcerati comuni²², o a un destino «un po' come nei racconti di Kafka, *si parva licet*. Perché tutto è molto più allegro, e tranquillamente roseo, e visitato di speranza, qui»²³), a dominare sia il ricordo di quelle stesse ore di cui avrebbe scritto in versi proprio nell'appena citata *Verso F.*:

Sono tranquillo, sebbene la solitudine mi pesi in certi momenti del giorno: verso sera, particolarmente [...] le sette di sera. Quella è l'ora in cui [...] la memoria dell'erba fuori, e delle biciclette lungo la Giovecca, e di tante altre cose, mi prende di più²⁴.

²⁰ Ma per una lettura dell'intera narrativa di Bassani all'insegna del diaframma speculare e della malinconia non posso che rinviare a *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, e in particolare al primo capitolo di quel libro.

²¹ Giorgio Bassani, *Da una prigione*, in *Di là dal cuore*, O, p. 949.

²² Ivi, p. 951.

²³ Ivi, p. 961.

²⁴ Ivi, p. 950.

La stessa ora della sera, le stesse 'erbe'²⁵ ritorneranno a circondare, nel prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*, le tombe etrusche di Cerveteri e la casa²⁶ di una famiglia dispersa alla quale non sarebbe stata concessa «una sepoltura qualsiasi»²⁷.

Ad affacciarsi, negli stralci di *Da una prigionia*, sono anche gli autori che gli sarebbero stati cari sempre: Dante, già si diceva, ma anche Manzoni (al quale si aggiungeva nell'occasione anche il *Gil Blas* di Lesage, «una specie di romanzo fiume del Settecento» che lo divertiva come una volta Dumas), l'*Amleto* shakespeariano (evocato, quale discreto *memento mori*, attraverso la citazione del «povero Yorick»²⁸), e poi *Guerra e pace*, «gran libro», anche se forse non del tutto ossequiente all'«obiettività storica»²⁹. Tra gli italiani si sarebbe soffermato a ricordare anche la tardiva e felice maturità di Verga:

Cara mamma, avrai letto o *Tigre reale*, o *Storia d'una capinera*, o qualche altro dei romanzi che Verga scrisse prima dei quarant'anni, non si sa come. Anche in lui, vedi, un fenomeno di maturazione tardiva, un diventare 'cattivo' a quarant'anni, conosciuto tutto il falso che c'è nell'esser buoni con se stessi e le proprie emozioni [...]. Ma, in realtà, un diventar buoni sul serio, vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreate al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico [...] un mondo distrutto e poi rifatto [...]. Nei tramonti e nelle albe dei *Malavoglia* non c'è forse quel senso di aspettazione stupita, l'intatta e solenne verginità della creazione primigenia?³⁰

Assieme a Carrà, a Morandi, e prima agli impressionisti, insomma a un percorso pittorico lineare e significativo, avrebbe, sempre dal carcere, raccomandato alla sorella Jenny³¹ la lettura dei *Malavoglia*, di *Mastro don Gesualdo*, di *Jeli il pastore*, di *Cavalleria rusticana*, della *Lupa*, da aggiungere naturalmente alla *Vita nova* di Dante, al *Decamerone*, ai *Promessi sposi*, ai quali si affiancavano, oltre a Nievo, i grandi stranieri dell'Ottocento e del primo Novecento: Stendhal, Balzac, Hugo, Hawthorne, Poe, Melville, Defoe; Puškin, Gogol', Gončarov,

²⁵ Di cui anche in qualche riga delle *Pagine di un diario ritrovato*: «Questa notte pensavo a Ferrara, e non mi riusciva di dormire. Una città agreste, con decorazioni di messi dorate lungo le strade trascorse da lenti carri di buoi, con viole, covili d'erba [...]. E tutto deserto, per me, per i miei ritorni dai campi di ogni sera» (O, p. 974).

²⁶ Sull'importanza, in generale, della casa come luogo di memoria cfr. Antonella Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi, 2008.

²⁷ Come è noto è su queste parole che si chiude il *Prologo* al *Giardino dei Finzi-Contini*, a giustificare e spiegare il ruolo ormai necessario della scrittura, visto che a nessun altro 'monumento' (casa o tomba) può ormai appoggiarsi il ricordo.

²⁸ *Da una prigionia* cit., p. 954.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, pp. 957-958.

³¹ Ivi, p. 958.

Dostoevskij, Tolstoj; Flaubert, Proust... Col che l'elenco delle predilezioni bassaniane (se si aggiungono James, Joyce, e i grandi testi del teatro francese del Cinque-Seicento³²) è quasi completo, ove si sottolineino con forza, da questa prima sintetica indicazione, tra gli stranieri, Stendhal e Flaubert, Hawthorne, Puškin, Tolstoj... Tra i quasi contemporanei italiani avrebbe ricordato il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, «altro libro da leggere»³³, citando ancora Morandi: «è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti intellettualmente più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si vede, questo, dai suoi quadri)»³⁴. Né il riferimento al grande pittore legato a tutto il circolo artistico-poetico 'bolognese' è casuale, se si pensa a quella patina densa e assieme leggera, trasparente e vagamente appannata (di tocco che potremmo definire vagamente morandiano) che nutre la malinconia degli oggetti abbandonati nella poesia del giovane Bassani, poesia che per l'autore doveva probabilmente rispondere (oltre che alle premesse crociane, inscrite con forza nella sua cultura) a quell'identità di poesia e «candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà» che era stata, pur nella diversità di temi e di modi, di Baudelaire come di Morandi³⁵.

L'anno successivo, nel '44, parlando di un fatto tragico come l'occupazione tedesca di Roma, avrebbe lasciato posto a degli squarci di paesaggio (il «Palatino tutto dolcemente bagnato di aria azzurra e di sole pomeridiano», nonostante «il sordo brontolio delle denotazioni» che non sembravano toccare la distrazione e la «smemoratezza pagana» della gente³⁶), tornando a quella mescolanza di erba e rovine propria delle necropoli, dei cimiteri:

L'erba cresce con vigore nuovo, prepotente e disordinato [...]. I cancelli e le grate che delimitavano l'area pencolano sotto la forza dei muschi, le serrature saltano, corrose dalla ruggine. Lo spettacolo dei marmi gloriosi viene ricomponendosi lentamente in quello di un'umida maceria³⁷

che a partire da qui, attraversando il *Giardino dei Finzi-Contini*, sarebbe arrivata all'*Odore del fieno*, riverberandosi dalle poesie *In rima* a quelle di *Senza*.

In effetti in quelle poche pagine di diario di guerra, in mezzo a suoni cupi, minacciosi, a «boati fragorosi», a dominare erano elementi che avrebbero costituito la coscienza strutturale soggiacente al più famoso romanzo: le rovine, l'ombra, il nero, il buio, la riduzione dell'umano a metafora sacrificale e animale (si

³² Ma per le predilezioni teatrali di Bassani si vedano le testimonianze raccolte da Giulio Vannucci nel suo *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010.

³³ *Da una prigione* cit., p. 959.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Da lui ricordati e avvicinati ancora nelle pagine *Da una prigione* cit., p. 959.

³⁶ *Pagine di un diario ritrovato* cit., p. 970.

³⁷ *Ibidem*.

ricordi, in quelle note del '44: «Gli uomini [...] caricati sui camion come vitelli, e portati via. Il luogo di scarico del materiale umano»³⁸). Montale, più o meno nello stesso periodo, nella *Primavera hitleriana* avrebbe ricordato il muso infiorato di bacche dei «capretti uccisi». Eppure, in quel pezzo del giovane Bassani, all'intuizione della verità («Vero è che ieri»³⁹) si mescola, nonostante gli anni di guerra, la speranza di un dubbio («Magari»), la riconduzione possibile – ancora di marca montaliana – di ciò che dovrà avvenire a gioco inquietante e premonitore («Pareva un gioco tra scolari»⁴⁰; Montale, avrebbe parlato di «cannoni» e «giocattoli di guerra», di «miti carnefici che ancora ignorano il sangue»).

Ma torniamo al *Prologo del Giardino dei Finzi-Contini*, alla precisione delle prime righe che elencano nomi, pur situandoli in una posizione a chiasmo (Micòl e Alberto, il professor Ermanno, la signora Olga), ai dettagli di una collocazione che ha mosso schiere di turisti a ricercare come vero un inesistente giardino, all'indicazione non solo di una domenica, ma di un giorno preciso e di un anno («una domenica d'aprile del 1957»). Quasi contati i chilometri che conducono all'improvvisa deviazione, e descritto puntualmente il paesaggio, sia pure inserito in quel ritmo che strutturerà gli epitaffi dell'ultima poesia. Squarci di bellezza naturale (come buchi nel cielo di carta atti a deviare lo sguardo dei personaggi pirandelliani, e a rendere più crudele l'iscrizione *in boîte* della recita della vita) che servono a portare dalla linea dell'orizzonte («deserto azzurro abbagliante del Tirreno», «fragore della risacca») all'interno di un percorso di discesa.

Un silenzio da *pietas* cimiteriale, di nuovo nella frantumazione possibile del discorso («Ci trovammo così a percorrere la liscia stradetta asfaltata / che porta in un momento a un piccolo borgo di case / in gran parte recenti, e di lì, inoltrandosi / a serpentina verso i colli del retroterra, / alla famosa necropoli etrusca»⁴¹), conduce a una regione («tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma») che «non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero». Un cimitero dove i *montarozzi* corrispondono specularmente alle cripte sotterranee (come i bunker tedeschi agli interrati luoghi di sepoltura), e dove l'erba, nutrita di morte (si ricordi quella che cresce «con furia selvaggia» nel cimitero ebraico di Ferrara nell'*Odore del fieno*), si fa «più verde, più fitta, più scura»⁴².

Come si ricorderà sarà la parola «ebrei», pronunciata quasi per caso dalla bambina che accompagna il viaggio dello scrittore che sta per assumere il ruolo di

³⁸ Ivi, p. 971.

³⁹ Ivi, p. 972.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Non è casuale che si possa leggere tutta la prosa bassaniana (in particolare quella del *Giardino*) entro le cadenze melodiche dell'ultima poesia (uso quindi una barra di separazione per indicare le possibili cadenze ritmiche). Ma per un'analisi in questa direzione si veda una bella tesi di dottorato da me diretta: Catia Benedetti, *«Il giardino dei Finzi-Contini»: as tensões líricas na experiência narrativa de Giorgio Bassani*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2006.

⁴² *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, p. 318).

psicopompo e per addentrarsi (ricordando la storia di un'adolescenza inconsapevole, nei capitoli successivi del romanzo) nella stretta circolarità di una vita che il *Prologo* ci suggerisce già sotto cristallo, sotto teca, ad assumere il ruolo *declancher* in grado di saldare indissolubilmente la percezione della morte all'appartenenza ad una razza. Collocato dall'altra parte della vita, situato già nel ruolo di testimone della morte, l'io narrante non potrà che sentire subito la sua manniana diversità, la sua esclusione da tutto, la stranezza lontana di quanto gli sfugge («Tenendosi a braccetto, alcune ragazze [...]. Strane – mi dicevo, guardandole. Nell'attimo che le incrociavamo, scrutavano attraverso i cristalli coi loro occhi ridenti [...]. Davvero strane [...]»). La vita non serve ormai che come contrappunto alla morte, che tutto iscrive nella sua immobilità. I «cari, fidati oggetti della vita», *le bel aujourd'hui* – si potrebbe dire citando Micòl – ricondotti, ieri come oggi, all'allargamento progressivo dello spazio del cimitero:

[...] io venivo tentando di figurarmi concretamente ciò che potesse significare per i tardi etruschi di Cerveteri, gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana, la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano⁴³

[...] nei paesi della provincia italiana, il cancello del camposanto è il termine obbligato di ogni passeggiata serale⁴⁴.

Nell'equivalenza della tomba con la casa, nel buio della sera («quando ripartimmo era buio»), il vagheggiamento dell'immobilità, la fascinazione per la bellezza di una 'natura morta', di una *natura naturata* ormai incorruttibile, che sarà tipico della parte conclusiva dell'*Airone*, è già in parte compiuto («almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare»⁴⁵). Il cammino a ritroso della memoria, passando da una tradizione anche letteraria di 'sensibilità' che Bassani avrebbe ricordato nel pezzo eponimo di *Di là dal cuore* (si pensi, nel *Prologo* al *Giardino*, al «mi si stringeva [...] il cuore», di marca leopardiana), dopo aver ricondotto a un foscoliano «brancolar» per sepolcri, cancellata (o mai esistita) la tomba, non potrà che prevedere l'attivarsi riparatore della poesia. Ma il ruolo dello scrittore ne sarà condizionato *à jamais*, perché ci sono viaggi che non si possono fare impunemente, e sacrifici che prevedono il pagamento di un pegno continuo. Per ridare una qualche vita, nel ricordo, a quelli che della vita sono stati privati con la violenza lo scrittore assume su di sé un compito/il compito della storia, impedisce almeno a sé – per tutti – il lavoro del lutto, offrendo il suo corpo come cripta⁴⁶ ove la libido originaria si conservi intatta. Come appunto se fosse ne-

⁴³ Ivi, p. 320.

⁴⁴ Ivi, p. 321.

⁴⁵ Ivi, p. 322.

⁴⁶ Ma per un'analisi in questa chiave della narrativa e della poesia di Bassani cfr. ancora *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

cessario affondare nella morte per trovare nel regno di Dite non solo la materia del canto, ma la *parole* sulla quale sola si basa la poesia (indifferente poi, almeno per il nostro scrittore, che si trattasse, dal punto di vista del genere/forma, di versi, di racconto o romanzo). L'avrebbe ripetuto più volte Bassani negli ultimi anni, ricordando che «i poeti» «parlano sempre, o quasi sempre, di vicende che è quasi impossibile raccontare», e che si possono facilmente sintetizzare nella rivolta e nel grido di Geo Jozs:

Geo Jozs torna dal regno dei morti in una città dopo tutto normale. Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi...⁴⁷

Avrebbe aggiunto, nella stessa 'intervista':

Cosa vuole che le dica, il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di evitare un danno di questo tipo, di garantire la memoria, il ricordo. Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia mai affrontato. Penso ai campi di sterminio. Niente è stato effettuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi⁴⁸.

Insomma la sua risposta, il modo indicato per superare l'affermazione adriana che sembrava prefigurare la morte della poesia, è la stessa che avrebbe proposto il grande filosofo tedesco. Lo scrittore ha diritto di scrivere come il martirizzato di urlare. Non a caso dalle *Cinque storie* ferraresi, espandendosi oltre le mura della città, arriva *in primis*, assieme a storie di sconfitte e di scacco, il grido di rivolta di Geo Jozs. Di nient'altro avrebbe potuto/dovuto parlare uno scrittore, in versi o in prosa. E di nient'altro in effetti ha parlato Bassani, che pure si era sentito, sempre e soprattutto, un intellettuale italiano e europeo, nutrito di una cultura che geneticamente rifuggiva dalle differenze. C'era stata in lui, fino dalla giovinezza, una coerente e radicale ribellione all'idea di essere cacciato dentro il «noioso ebraismo metastorico» e di essere identificato⁴⁹ con un'ap-

⁴⁷ G. Bassani, *In risposta VI* (O, p. 1323, 4).

⁴⁸ Ivi (O, pp. 1325-1326, 9).

⁴⁹ Abbastanza significativo che in *In risposta IV*, del 1971, che contiene la replica bassaniana a domande che dovevano riguardare soprattutto la costituzione fisica, la salute, l'uso di medicinali, lo scrittore parli di alcune caratteristiche ereditate (le gambe corte...), ma senza alcuna allusione ad altri fattori.

partenza qualsiasi⁵⁰ (fiero eventualmente solo di una diversità: quella, in tanta uniformità, di essere stato antifascista⁵¹, mentre non lo erano stati tanti altri dei suoi 'co-razziali'). Ma il ruolo di testimone gli si era imposto subito (e in crescendo) a partire dal 1940, quando aveva dovuto abbandonare il suo nome per pubblicare un primo libro di racconti («Se sono diventato Giacomo Marchi, non è stato, quindi, per una scelta *mia*, di tipo ideologico, psicologico, eccetera, ma per motivi di carattere politico e razziale»⁵²), e negli anni successivi, quando aveva dovuto porsi il problema della verità. Si veda una dichiarazione del 1964, di poco successiva al *Giardino dei Finzi-Contini* (e sappiamo l'importanza data da Bassani alle parole, e all'impegno profuso nella riscrittura della sua opera⁵³, per il dichiarato obiettivo del rispetto della verità), dalla quale emerge il peso di termini come *testimone*, *testimonianza* e *verità*:

[...] il silenzio e il disinteresse del pubblico non mi avrebbero mai indotto (come non mi indussero) [...] a distogliermi dalla contemplazione della mia verità, così ritengo che nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, da *testimoniare* quel che avrò da *testimoniare*⁵⁴

che si rifanno, come è evidente, al linguaggio giuridico, e ricordano l'obbligo di attestare presentandosi dinanzi agli altri e prestandosi a una pubblica dichiarazione. Ma per dire cosa? Per dichiarare, nella fattispecie, la verità del vero, la fede nel vero, sì che per Bassani si potrebbe ipotizzare il ruolo – più che a carico, discarico o futura memoria, come il codice prevede – di *testimone di verità*. Tramite una testimonianza che, dichiarando il vero, renda esplicito al contempo l'«affetto», declinandosi su una serie di ricorrenze semantiche che trovano nel ricordo e nella dimenticanza da negare il loro inconfondibile *pivot*. Si pensi a «Non dimentichiamoci mai...» di *In risposta IV*, 6⁵⁵.

Cosa non si doveva dimenticare? Il rischio inscritto nello stato etico, capace di inventare falsi miti e di cambiare *Arbeit* in *Todt*. Non poteva infatti non

⁵⁰ Perfino quella di «scrittore». Cfr. *ivi*, 3: «che cosa significa dire “scrittore”? Io, per me, ho sempre odiato le generalizzazioni categoriali di qualsiasi tipo, e d'altra parte la sfera personale e privata degli uomini di penna non ha mai suscitato in me che un interesse molto debole» (O, p. 1297).

⁵¹ Cfr. *In risposta VII*, 2 (O, 1341).

⁵² *In risposta VII* (O, 1341, 1).

⁵³ Il primo a studiare la riscrittura delle *Cinque storie ferraresi* è stato Ignazio Baldelli (*Varianti di prosatori contemporanei: Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori*, Firenze, Le Monnier, 1965 [1070]; *La riscrittura totale di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in «Lettere italiane», 1974, 2, pp. 180-197); ma non priva di interesse, in questa direzione quasi di riscrittura, è l'evoluzione anche della forma saggistica (si veda a questo proposito Chiara Rubboli, *La collaborazione di Giorgio Bassani a «Il giornale» (1946-1951): le sinopie del futuro scrittore*, in «Bloc Notes» 60, dicembre 2010, pp. 57-66).

⁵⁴ *In risposta II* (O, p. 1207. Nostre, e a scopo di evidenziazione, le sottolineature in corsivo).

⁵⁵ *In risposta IV* (O, p. 1299).

aver lasciato traccia l'immane cimitero a cui il nazismo e i fascismi, diffusi un po' ovunque, avevano dato luogo, seminando la colpa; già che quel reale era stato possibile grazie alla complicità di tanti pretesi incolpevoli (giovani ancora ricordare il «Più nessuno è incolpevole» della montaliana *Primavera hitleriana*). Consapevole che esiste un rapporto tra letteratura e società⁵⁶ come esiste un rapporto tra le cose e quanto le fa esistere – e che è un falso problema quanto lo ignora –, Bassani avrebbe insistito sulla necessità assieme etica ed estetica del fare letterario:

[...] si sa che tutte le strade vanno bene, o male, e che l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità⁵⁷.

Se il «neorealismo postbellico», almeno in letteratura⁵⁸, gli appariva «crepuscolar[e] e sentimental[e]»; sulla carta almeno poteva ipotizzare un romanzo che, a seguire l'amato Manzoni e il *Gattopardo*, da lui scoperto, fosse «ripensamento storico della nostra realtà nazionale», indagine e studio del «terreno misto e contraddittorio» nel quale affondavano e affondano le radici del giovane stato italiano⁵⁹, con tutte le sue conseguenze, fascismo compreso. Anche se poi, nella pratica, i narratori che amava erano i russi (Tolstoj, di cui già parlava anche nelle pagine del diario), i francesi dell'Ottocento, i grandi James, Conrad, Svevo, Proust, Joyce; se poteva asserire che non gli importava «niente di dare un quadro generale della nostra società» e che quanto desiderava raggiungere era «qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e, soprattutto, di *The Scarlet Letter* di Hawthorne: libro che non po[teva] rileggere senza provare, ogni volta, la più violenta commozione»⁶⁰. Eppure qualcosa della società, sia pure per forza di scrittura, per creazione di personaggi indimenticabili, quei libri più volte riletti e citati dicevano, visto che mettevano a fuoco la debolezza dei vinti contro le forze implacabili della natura (*I malavoglia*, anche se poi si aprivano a improvvisi azzurri), l'inadeguatezza della classe borghese, incapace di vivere e di amare, profondamente colpevole, condannata a una prematura senilità (Svevo); l'impotenza dei singoli, marchiati da un contrassegno ad opera del fanatismo puritano (Hawthorne, in un romanzo dove una A scarlatta segnalava la colpa; laddove, quasi ulteriore motivo di predilezione, un segno giallo sarebbe stato imposto dalla follia storica a una comunità, per giunta totalmente incolpevole).

⁵⁶ Cfr. *In risposta I*.

⁵⁷ *In risposta I*, 5 (O, p. 1171; e si tratta di un pezzo del 1959).

⁵⁸ *In risposta I*, 7 (O, p. 1172).

⁵⁹ Cfr. anche *In risposta III*, 4; «il vero contenuto del *Gattopardo* è l'Italia e la sua storia» (O, 1217).

⁶⁰ *In risposta I*, 8 (O, p. 1173).

Quanto a Bassani, l'impegno politico a cui lo aveva indirizzato Carlo Ludovico Ragghianti, che aveva fatto di lui «un attivista politico clandestino»⁶¹, un antifascista attivo dal '37 al '43, salvandolo dalla disperazione potenziale che aveva preso tanti ebrei, lo avrebbe portato in quegli anni a battere «altre strade»⁶² che «con la letteratura intesa come evento puro, assoluto, non avevano più nulla da spartire»⁶³. Alla letteratura sarebbe tornato in maniera visibile più tardi, negli anni 50, anche se è col tempo che si sarebbe chiarito anche a lui l'obiettivo, ovvero quanto più contava: la testimonianza come ragione *necessaria* all'atto stesso di scrivere. Sì che sarebbe stato indotto, come nel 1979 chiarisce *In risposta VI* (benché già prima lo avessero rivelato tanti sparsi frammenti), a inscrivere con sguardo retrospettivo la sua opera, ormai conclusa, sotto il segno della verità:

Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita [...]. Penso tuttavia di essere stato fondamentalmente onesto, di essermi sforzato di restituire, della Ferrara di cui ho scritto, un'immagine il più possibile reale⁶⁴.

Una verità che avrebbe dovuto testimoniare anche il legame a radici forzatamente ebraiche («Se non sono condizionato dalle mie radici, da che cosa dovrei esserlo? [...]. La città del *Castello* di Kafka non è Praga, d'accordo, ma d'altronde cosa potrebbe essere mai se non Praga?»⁶⁵), portandolo a spiegare anche la genesi di un necessario rovesciamento di ruoli. Il poeta insomma di nuovo dalla parte dei morti per poter parlare di quelli che sono morti davvero («se non si raccontano storie di questo tipo, a che scopo scrivere?»).

Ma per garantire il compito della memoria (che è poi quanto consente di situarsi nel tempo⁶⁶ e di esistere), l'atto giuridico della testimonianza si fa privato, si colloca dalla parte del «cuore», anzi, «al di là» (per usare una felicissima espressione che avrebbe dato il titolo ad un intero libro di saggi), inglobando in sé l'intera scrittura, obbligandola all'esattezza e alla precisione:

Credo proprio di essere uno dei pochi scrittori odierni, dei pochissimi, che usa mettere le date dentro il contesto di ciò che scrive [...]. Come narratore, la mia ambizione suprema [...]⁶⁷.

⁶¹ *In risposta V*, 3 (O, p. 1320).

⁶² Cfr. *In risposta V*, 4.

⁶³ *Ivi* (O, p. 1321).

⁶⁴ *In risposta VI* (O, p. 1322).

⁶⁵ *Ivi* (O, p. 1923, 3-4).

⁶⁶ A proposito della memoria che permette di situarsi nel tempo si veda il *preambule* di Georges Bensoussan al suo *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire, suivi de Brève histoire de la destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Editions Mille et une nuits, 1998.

⁶⁷ *In risposta VI*, 1 (O, p. 1322).

Stupisce dunque che qualcosa sia intenzionalmente sfuggito a questo obiettivo di adeguamento e normalizzazione 'storica', e in modo talmente fragrante da indurre ad riconsiderare i limiti e l'intenzione dello stesso paradigma di fedeltà. Mi limito a un solo esempio, che dalla prima uscita (nelle *Cinque storie ferraresi*) si tramanda fino all'ultima edizione del *Romanzo di Ferrara*, il libro che tutto racchiude e che come noto fa cadere gli esergo delle singole sotto-sezioni (penso in particolare alla citazione da Čechov che, con la sottolineatura della paura e dell'orrore, introduceva *Una notte del '43*), procedendo anche, per sottrazione, alla creazione di una sorta di uniformità antilirica che avrebbe dovuto adeguare la narrazione al vero. Nel caso del racconto appena evocato, nel passaggio dalla stesura originaria a quella, riveduta, consegnata al nuovo titolo di *Dentro le mura*, l'intervento fortemente riduttivo sulla prima sezione del racconto (quella a carattere dichiaratamente proemiale) pare però muoversi in direzione addirittura almeno parzialmente opposta. Visto che ad essere cassata è una certa focalizzazione da *école du regard* (che è oltre tutto la prova di una sostanziale unità di tono presente nella narrativa di Bassani dalle origini fino all'*Airone*), per un'attenuazione delle sottigliezze e delle conseguenti esemplificazioni. Perfino l'«Eppure talvolta, sebbene molto di rado, qualcosa accade», che aveva tanto impressionato Giuseppe Dessì (al punto da spingerlo ad un'esplicita citazione nella dedica manoscritta annotata per Bassani sulla prima copia dei *Passeri*⁶⁸), subisce una sorta di riduzione nella sorda risonanza dell'eco che si spande intorno al castello e dentro le mura.

Per giunta un punto, clamorosamente impreciso, se messo a confronto con la realtà storica, rimane immutato nel corso della/delle revisioni: quello che aveva spostato al 15 dicembre 1943 la fucilazione ai piedi del Castello, avvenuta invece nel mese di novembre, sia pure nello stesso giorno e anno⁶⁹. Impossibile pensare ad un errore della memoria per un fatto difficilmente dimenticabile (anche per il rischio di un coinvolgimento personale, e sulla cui indiscutibile persistenza lo scrittore insiste ripetutamente anche nel racconto⁷⁰) e dalla facile verifica per altro nella lapide posta in memoria sulla piazza ferrarese. Non resta dunque che provare come *ab imis* quella consapevole alterazione (a riprova delle modalità testimoniali consentite all'arte) dovesse per l'autore corrispondere a un accrescimento, piuttosto che a una sconfessione, del principio di realtà. E non solo

⁶⁸ Ma per l'importanza di questa dedica nella storia di un'amicizia sia consentito rinviare, in questo libro, a *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*.

⁶⁹ Un analogo spostamento cronologico, ma per segnare piuttosto, in segno di rispetto, la distanza tra la realtà e un'opera di finzione, sarebbe stato adottato da Florestano Vancini nel film tratto da *Una notte del '43* (su cui si veda il quarto intervento di *In risposta VII*, p. 1343). Ma per un recente studio di quella riduzione cinematografica cfr. Fernando Gioviale, *La verità della notte. Il '43 di Bassani nell'opera prima di Vancini*, in *Scrittura e verità. «Li vuci di l'omini» nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di Domenica Perrone, Roma, Bonanno, 2010, pp. 117-147.

⁷⁰ Cfr. l'*incipit* della terza sezione del racconto: «Chi non ricorda, a Ferrara, la notte del 15 dicembre 1943? Chi potrà mai dimenticare le lentissime ore di quella notte?» (O, p. 186).

s'intende per via letteraria, ch  perfino troppo facile sarebbe evocare la citazione della «cold Medusa-face of life» dai *Notebooks* di James posta in esergo alla *Passeggiata prima di cena* (prima di essere soppressa nella riscrittura di *Dentro le mura* cos  come appare nella versione definitiva del *Romanzo di Ferrara*) o l'orrore alla Rimbaud dinanzi a ci  che «l'homme a cru voir» che ha accompagnato, fino all'eliminazione totale degli esergo, la citazione che apriva *Una lapide in via Mazzini*. Qualcosa che, pi  del rispetto per i morti che gli aveva fatto sconfiggere la riduzione cinematografica di De Sica⁷¹, doveva avere a che fare con cogenti ragioni formali che non potevano non rispondere alle esigenze che nel 1947 lo avevano portato a ipotizzare, nel nome della verit , una «poesia degna di quella delle grandi et  della storia»⁷², una poesia fatta da artisti che «credono al mondo che rappresentano».

Insomma, se 'realismo' doveva essere, doveva trattarsi di un realismo diverso, diversamente 'vero', capace di dar voce anche e soprattutto ai valori assoluti, che 'restano' al di l  di tutto⁷³, attraverso modalit  narrative che, pi  che al neorealismo italiano in voga in quegli anni, dovevano probabilmente ispirarsi e passare da qualcosa che potremmo esemplificare facendo ricorso all'*effet de réel* di Flaubert. Scrittore giustamente prediletto da Bassani, non solo per il *Dizionario delle idee correnti* riletto negli anni di guerra in una traduzione Astrolabio del 1944⁷⁴, ma per i *Trois contes* che tanto avevano colpito anche l'amico Dess  (lasciando tracce soprattutto in *Michele Boschino*⁷⁵).

Sui *Trois contes*, nell'anno – sia detto per inciso, solo per rimarcare le strane consonanze rivelate dalle cronologie parallele – dell'*Airone* (ovvero del libro su cui sarebbe terminato per Bassani il percorso della scrittura denominata tradizionalmente 'narrativa') si sarebbe trovato a riflettere Roland Barthes, in un saggio apparso su «Communication» nel marzo del 1968. Barthes, partendo da *Un c ur simple* di Flaubert e da *La révolution de L'histoire de France* di Michelet, dal barometro presente nell'uno e dalla «petite porte» che appariva nell'altro, aveva osservato come ci fossero, in quei libri pure guidati da un imperativo realista, dei particolari difficili da giustificare all'analisi strutturale, notazioni 'scandalose' in quanto almeno apparentemente inutili, che per  erano qualcosa di pi  dei dettagli superflui dotati di un valore funzionale indiretto volto a indi-

⁷¹ Ma a questo proposito, per una lettura che sottolinea i significati culturali e esistenziali, oltre che politici, del rifiuto, cfr., in questo libro, *Un film quasi impossibile (qualche appunto in margine all'uso del codice di realt )*.

⁷² Il riferimento   a una lettera al direttore (*Dalla poesia pura all'assenza di poesia*), a firma Giorgio Bassani, apparsa su «Il popolo di Milano» il 20 luglio 1947.

⁷³ Cos  in *Di l  dal cuore*, nella raccolta omonima (O, p. 1274).

⁷⁴ Felicemente citato anche per un'impetosa analisi della mediocrit  culturale e morale della borghesia italiana (cfr. *I borghesi di Flaubert*, O, pp. 996-998).

⁷⁵ Ma per questo cfr. un capitolo specifico in Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dess *, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1987 [n.e. *La parola e il tempo. Giuseppe Dess  e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004].

care soprattutto un'atmosfera⁷⁶. Il grande semiologo sosteneva giustamente che dell'insignificanza di quei particolari insignificanti bisognava trovare il significato, visto che nel racconto tutto deve essere significante. D'altronde il fatto che quei particolari rappresentassero una sorta di 'lusso' della narrazione – diverso da quello previsto dalla descrizione, che per statuto si compiace di un andamento analogico e sommatorio, caratterizzandosi per una temporalità *discursive* – induceva a collocarli vicino alla struttura, prossimi dunque alla sua temporalità *réfèrentielle*, per definizione predittiva. Già che erano particolari la cui giustificazione, secondo Barthes, andava oltre il verisimile estetico che guida ad esempio la descrizione di Rouen in *Madame Bovary*; o quella – potremmo aggiungere noi adesso – di Gratz nella bassaniana *Ut pictura*⁷⁷, visto che nei due casi l'obiettivo è quello di fare assomigliare la descrizione ad un quadro (o un quadro alla descrizione), attraverso un duplicato processo di simulazione che fa dell'artista, per dirla ancora con le parole di Barthes, «un *faiseur au troisième degré*»⁷⁸. Infatti le *contraintes référentielles* inducevano Flaubert a prendere il referente per il reale, evitando così che la descrizione realista si facesse «entraîner dans une activité fantasmatique»⁷⁹. I dati irriducibili all'analisi funzionale finivano per denotare un *réel concret* resistente alla struttura, perché aveva già in sé la giustificazione del dire. Insomma la carenza di significato a profitto del solo referente diventava secondo Barthes il significante stesso del realismo flaubertiano, capace di produrre quell'*effet de réel* che sta alla base del verisimile inconfessato che costituisce l'estetica della modernità⁸⁰.

Quello che ha avuto luogo, e i particolari che lo certificano, finivano insomma per coincidere:

[...] dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, il ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*; c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée [...]⁸¹

⁷⁶ Il che permetteva, secondo Barthes, di recuperarli in qualche modo alla struttura.

⁷⁷ Ma per una lettura di quel testo cfr., in questo libro, «*Ut pictura*». *Bassani e l'immagine dipinta*.

⁷⁸ Roland Barthes, *L'effet de réel*, in *Ceuvres complètes*, Paris, Seuil, Paris, 1994, II, [pp. 479-484], p. 482.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ In amabile polemica con la lettura barthesiana di *Un cœur simple*, Francisco Rico, proponendo il romanzo occidentale, a partire dal *Chisciotte*, come il luogo del trionfo degli oggetti reali, rivendica la sostanziale gratuità del realismo, e dunque la liceità nel testo di ogni inserimento all'apparenza sovrabbondante senza che si debba per questo cercarne una giustificazione (cfr. Francisco Rico, *Il romanzo ovvero le cose della vita*. Lezione Sapegno 2006, Torino, Aragno, 2012).

⁸¹ Ivi, p. 484.

si che Barthes poteva concludere che le *nouveau vraisemblable*, assieme alla capacità di *mettre en cause* la rappresentazione, aveva trovato la sua ragion d'essere.

Possiamo dire che qualcosa di analogo accada per la data, spostata da Bassani, nella *Notte del '43*, da novembre a dicembre? già che quanto contava per lui (come accadrà anche ad Edgardo, nell'*Airone*) era, più del tempo, lo spazio legato al tempo; e il rapporto tra quanto era avvenuto in quello spazio nel tempo ed il tempo? Non è forse vero che il tempo (quello della morte soprattutto) doveva, per Bassani, essere capace di fare coesistere passaggio e immutabilità; quanto insomma avrebbe potuto essere significato, meglio che dalla stessa descrizione dell'eccidio, dall'immagine della neve? Non solo perché la sua coltre unisce vivi e morti in uno dei più bei racconti del Novecento, *The dead* di Joyce⁸²; non solo perché, come voleva Ungaretti, anche sulla scorta delle culture orientali, la neve è «veramente» un segno di lutto; non solo perché il bianco della neve avrebbe potuto suggerire per contrasto il candore e l'innocenza di chi era stato ingiustamente colpito; ma perché la neve avrebbe potuto cancellare, nella sua assolutezza, l'oscillazione delle stagioni su cui si apre il racconto per alludere a una più ampia equipollenza 'sentimentale' («D'estate come d'inverno, col sole o con la pioggia»⁸³), sottolineando la persistenza inalterata non solo dell'evento, ma del segno che aveva lasciato nella storia anche personale di ognuno.

Parimenti fissa, «dinanzi agli occhi di ogni mente» – per usare le parole di Bassani – sarebbe stata l'immagine di Barilari (che serba forse più di un ricordo hitchcockiano⁸⁴), nell'appartamento sopra la farmacia, 'immaginato' (dunque visto, in qualche modo) anche quest'ultimo nei minimi particolari, compresi i libri collocati in una scansia a vetri, con titoli e copertine precise, compresa l'illustrazione che faceva da 'soglia' alle *Avventure di Gordon Pym*, che, con il suo bianco fantasma mortuario, presente e insieme invisibile, sembrava adombrare perfino una *mise en abîme* del racconto.

Davanti agli occhi del farmacista era avvenuto l'eccidio, e sarà ancora tramite i suoi occhi (che pure negano di avere visto, rifiutando di testimoniare) che continuano ad esistere, quanto meno nell'inconscio degli altri, l'avvenimen-

⁸² Ha ricordato la citazione joyciana anche Monica Pavani nel suo *Leco di Micòl. Itinerario bassaniano. The echo of Micòl. A walk through the Writings of Giorgio Bassani*. Traduzione di/translation by Thomas Marchall, Ferrara, 2 G editrice, 2011.

⁸³ *Una notte del '43* (O, p. 173).

⁸⁴ Sappiamo da Guido Fink che il riferimento alla *Finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock (del 1954) non è fantasia peregrina (cfr. l'introduzione di Guido Fink a *La lunga notte del '43*, sceneggiatura originale di Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini, Florenstano Vancini, Ferrara, Liberty hause, 1993). Assai meno convincente mi pare invece il richiamo a *Germania anno zero* come genesi del racconto (a questo proposito cfr. Marilena Renda, *Bassani, Giorgio, un ebreo italiano*, Roma, Gaffi, 2010, in un libro che rischia la sovraesposizione dei testi, caricati spesso da un eccesso di significati all'altro). È quanto avviene ad esempio anche con la tendenza – sulla scorta di Frazer – alla mitizzazione animale nell'*Airone* o alla sottolineatura della dimensione fiabesca nel *Giardino dei Finzi-Contini*, in modo ben più esplicito di quanto non avesse fatto nel 1976, nella sua bella postfazione all'«Oscar» del romanzo, Marilyn Schneider).

to e la colpa. Già che, per i ferraresi, abituati alle nebbie cittadine, quella notte mai confessata, mai abreagita, si ripete (mentre cerca di non ripetersi: di qui il camminare sul marciapiede opposto, nel tentativo di non essere guardati e di non guardare), almeno a livello subliminare, così come era stata: chiara, dopo la mezzanotte, e improvvisamente piena di luce («quella gran luce, quell'incredibile chiaro di luna»⁸⁵). Ma di una luce gelida e tagliente, che all'improvviso aveva come smaltato tutto, fissandolo alla netta alternanza del bianco e del nero («aveva fatto di ogni pietra della città un pezzo di vetro o di carbone»). Anche se l'indomani i corpi dei fucilati sarebbero sembrati come «fagotti»⁸⁶ buttati alla rinfusa sulla neve fradicia, quella sera (quell'indimenticabile sera che aveva cambiato la vita di una coppia, di una comunità, e di singoli esseri umani), sul corso vuoto «sotto la luna piena» delle forme umane erano state ben riconoscibili sulla neve. «Il capo sulla neve», si potrebbe dire, per usare il titolo di uno splendido libro di liriche resistenziali di Alfonso Gatto. Ma la neve di Bassani è dura e gelida, come una lastra tombale, anche se (come la luna ungarrettiana), è a suo modo, sia pur diversamente, «pietosa»⁸⁷, se sparge su tutto una specie di ghiaccia e dolorosa «polvere brillante»:

Ricordava ogni particolare della scena come se l'avesse ancora adesso davanti agli occhi. Rivedeva corso Roma tutto vuoto sotto la luna piena, la neve, indurita dal gelo, sparsa come una specie di polvere brillante su ogni cosa, talmente limpida e chiara l'atmosfera da poter leggere le ore all'orologio del Castello [...]⁸⁸.

Il desiderio bassaniano di risultare «attendibile» (su cui l'autore avrebbe insistito ancora in *In risposta VI*), poteva dunque prevedere scientemente delle modifiche, ma a condizione che ne fosse rafforzata, come in questo caso, l'immagine delle cose, dunque, complessivamente, la verità. Insomma non sarebbe bastato⁸⁹ dire/scrivere *notte*, o *luna* o *eccidio*; bisognava 'occuparsene', di quella *notte*, distinguendola con cura da tutte altre, al punto che, anche per lo scrittore, a distanza di tempo, la verità nata dalla finzione potesse intrecciarsi con i fatti avvenuti fino al punto di sostituirsi alla menzogna/impotenza del solo ricordo. Insomma, un tardo refuso (questa volta davvero della memoria) avrebbe anche potuto accompagnare il ricordo dell'evento, visto che ormai testimoniava che nella memoria il racconto – destinato a durare – aveva ritrovato la sua data vera (il 15 novembre), e che ad essere spostato inconsapevolmente, grazie a quello

⁸⁵ *Una notte del '43* (O, p. 198).

⁸⁶ *Ivi* (O, p. 189).

⁸⁷ Diversamente da quella ungarrettiana, che nel *Capitano* si vela per non mostrare la morte, la paradossale *pietas* della luna bassaniana risiede nell'esatto contrario, cioè nell'aver mostrato e nel continuare a mostrare la ferocia dell'assassinio assieme al volto dei delatori e carnefici.

⁸⁸ *Una notte del '43* (O, p. 210).

⁸⁹ Per parafrasare *In risposta VII*, 17 (O, p. 1347).

che, con Monet, potremmo anche chiamare *effet de neige*, era stato – anticipato erroneamente ad ottobre – l'avvenimento reale affidato al tempo effimero delle parole che non si preparano:

È vero, l'eccidio in piazza di cui mi sono occupato in una notte del '43 accadde il 15 ottobre, non il 15 novembre. È vero. Ma d'altra parte mi piaceva la neve, mi affascinava il contrasto tra i corpi esanimi dei fucilati e la neve...⁹⁰

⁹⁰ *In risposta (VI)*, O, pp. 1326-1327.

1. *Il singolare statuto di un libro*

Torino, Einaudi, 1960. Appare, con una sovracoperta che propone un paesaggio campestre e vagamente sopraelevato dell'amato Morandi, l'ultima edizione² dei racconti iscritti da Bassani all'insegna aggettivale della ferraresità. Prima c'era stata la *città di pianura*³, ma in tempi nei quali il luogo natale non era nominato o appariva puntato (come in certe poesie o nelle prose del «Corriere padano»), quasi che la sola pronuncia del nome comportasse una violazione del privato, una troppo manifesta ostensione dell'io. Eppure, di quell'io che si nascondeva dietro le forme dell'impersonalità, e delle figure che ne avevano accompagnato la giovinezza, i racconti giovanili avevano parlato (mi riferisco soprattutto ad *Omaggio*) in un modo che a distanza di anni può apparire addirittura fin troppo esplicito, visto che dei nomi precisi (lo stesso autore, i due fratelli Dessì, Claudio Varese, Mario Pinna) si celavano dietro un occultamento metonimico tipizzante (il più giovane, l'anziano, l'antico...) che non escludeva l'astrazione. Già, perché la delineazione di caratteri (di questo allora proprio si trattava), anche se all'interno di una precisa e ristrettissima *élite* culturale, avveniva non solo per convenzionali allusioni (come spesso capita in un piccolo gruppo) ma anche *sub specie* letteraria: evocato perfino il foscoliano Didimo quale metaforica controfigura di uno dei cinque.

Se gli interni erano borghesi (penso in quella raccolta a *Un concerto*), la semantica lo era assai meno, visto che rinviava (via Dessì) a modalità affettive me-

¹ Uso il termine 'antropologia' nell'accezione («une sorte d'antropologie») a suo tempo evocata da Roland Barthes per la sua lettura di Racine.

² Per il 1960, giacché i primi cinque racconti, dopo *Le storie ferraresi* (Torino, Einaudi; d'ora in poi SF) – mentre intanto si aggiungevano altri romanzi –, restituendo autonomia al secondo libro (*Gli occhiali d'oro*, che dopo l'uscita einaudiana del '58 era stato incluso nel '60 in SF), avrebbero continuato ad avere vita editoriale soltanto sotto il titolo di *Cinque storie ferraresi*.

³ Giacomo Marchi [*alias* Giorgio Bassani], *Una città di pianura*, Milano, Arte grafica Lucini & C., 1940.

diate da una vaga filosofia spinoziana⁴, mettendo in opera (in gara con il modello appena citato) strategie e segnali mnemonici e dubitativi. Quale quarto racconto (su 5 in definitiva – numero singolarmente significativo, che sarebbe tornato più tardi con le «cinque storie ferraresi» e con i cinque libri destinati a seguirle –, visto che non più che una pagina occupava un'addenda lirica: *Ancora dei poveri amanti*) appariva *Storia di Debora*, che tante metamorfosi, di testo e di titolo, avrebbe subito prima di arrivare nel '56 alle *Cinque storie ferraresi*, per proseguire poi il suo cammino editoriale nelle *Storie ferraresi*, in *Dentro le mura*, nel *Romanzo di Ferrara*. Ogni volta (dal '56, anno delle *Cinque storie*⁵) mutato quel testo, assieme ai racconti circonvicini, nonostante le sovrapposizioni sempre possibili con il libro dall'inclusivo e costrittivo titolo (*Dentro le mura*) che aveva fatto cadere l'aggettivo qualificativo per far riemergere intero il nome della città – affidato però al macrotesto⁶ – e con quello un narrare declinato, alla maniera proustiana, in una *suite* di libri. Nella sequenza '56-'73/'80 un solo volume custode di quei racconti si sarebbe ribellato al paradigma della sovrapposibilità (nel confronto variante/invariante): proprio *Le storie ferraresi*. Non solo per l'aggiunta alle cinque storie di un romanzo breve/racconto lungo che già nel '58 era stato pubblicato in modo autonomo (*Gli occhiali d'oro*), ma per due brevissimi testi che, dalla loro posizione proemiale e conclusiva, assurgevano per la prima volta all'onore del libro e che poi sarebbero scomparsi dall'accoppiata con le storie ferraresi, per tornare, *mutato nomine*, nell'*Odore del fieno*. Il che già dice bene, a dispetto di ogni focalizzazione specifica, come ogni discorso su una singola unità finisca per coinvolgere tutto l'insieme, modificando con i rilievi sulla struttura anche i risultati dell'ermeneutica.

⁴ Sulle quali mi è capitato di soffermarmi in *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in questo libro. Ma per altre tangenze tra Bassani e Dessì (destinate ad incrementarsi a sorpresa con l'affiorare di racconti giovanili dispersi: basti pensare a *Frammenti di una vita* e a *Nascita dei personaggi*, pubblicati su «Termini», maggio XV [1937], II, 9 e gennaio XVI [1938], 17, poi raccolti in «Poetiche». Rivista di letteratura. N.s., 2007, 2, pp. 315-332, su cui, ma in altra direzione, un intervento di Antonello Perli, *Alle origini di un romanzo. Gli incunaboli delle prime «storie ferraresi»*, 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, pp. 125-142) si veda anche l'appendice (*Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi* [1980]) che chiude *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Quanto poi allo spinozismo dessiano cfr. Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* [1977], Roma, Bulzoni, 2004.

⁵ A quel libro ha dedicato una giornata di studio ed un libro la MOD: «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, a cura di Piero Pieri, Valentina Mascaretti. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria. Bologna, 23-24 febbraio 2007, Pisa, ETS, 2008. Per un'analisi particolarmente attenta alla formazione crociana e alle istanze/tracce politiche nelle *Cinque storie* cfr. Piero Pieri, *Memoria e giustizia. Le «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008.

⁶ Nell'ottobre del 1973 per la prima volta il titolo complessivo dell'opera iniziava ad apparire, accompagnando la riscrittura di ogni singolo libro: *Il romanzo di Ferrara. I. Dentro le mura*.

2. Testo e contesto

In realtà quei due micro-racconti erano tutt'altro che 'innocenti': capaci anzi di virare la lettura dell'opera, di chiarirne e svelarne le sottili tensioni. Ma su questo torneremo più avanti. Per ora basti dire (in sintonia con l'assunto che qui intendiamo seguire⁷) che le cinque 'classiche' storie, più la sesta aggiunta, offrono indubbiamente, al di là di tutto, anche un'attenta lettura della vita sociale, con le sue meschinità, menzogne, emarginazioni, preclusioni, e i suoi istituti costrittivi, con il nascere di derivate infelicità. Eppure, o forse proprio per questo, a dispetto di questa evidente attenzione, la schematica caratterizzazione che con giovanile pudore aveva occultato i volti degli amici in *Ommaggio* appare ormai abbandonata. Per intenderci velocemente, facendo ricorso a modelli acclarati, neppure uno dei caratteri (*ad deterrendum*) di Teofrasto, per meschini che possano apparire i personaggi a cui si ispira e che sono ritratti nella narrativa bassaniana, sembra appropriato per definire le tipologie umane che ci troviamo dinanzi. La simulazione, l'adulazione, la zotichezza, la cerimoniosità, la dissennatezza, la loquacità, il raccontar fandonie, la spudoratezza, la spilorceria, la scurrilità, lo strafare, la storditaggine, la villania, la superstizione, la scontentezza, la diffidenza, la repellenza, la sgradevolezza, la vanagloria, la tirchieria, la millanteria, la superbia, la codardia, il conservatorismo, la goliardia tardiva, la maledicenza, la propensione per i furfanti, l'avarizia, che certo perdurano anche nell'odierno tessuto sociale, esposte con assolutizzazione dal filosofo greco sembrano colpe di un'altra epoca, certo poco idonee a qualificare la piccola e medio-alta borghesia dell'Italia centrale nei primi decenni del XX secolo. Neppure La Bruyère – riflettendo ancora sui caratteri – ci viene in soccorso, nonostante che conduca già nella modernità: se è vero che non casualmente la misura di analisi e applicabilità dell'opera (di cui troviamo esplicita traccia nella biblioteca Bassani, con una firma di possesso in data 1 giugno 1940 annotata sul foglio di guardia dell'edizione Flammarion del '38⁸) era già indicata dal sottotitolo, che rinviava ai *costumi di questo secolo*.

Fin troppo evidente, per altro, che dal 1688 al Novecento parecchi secoli siano passati, con tutti i mutamenti conseguenti, lasciata intatta solo la funzionalità della critica alla società come sistema *figée*, necessariamente costrittivo, di norme e abitudini, consuetudine e generazione di consenso. Leopardi, allora? E i suoi costumi degli italiani tributari ancora della divisione areale della De Staël, risultato di un'attenta lettura della società (formidabili in questo senso le pagi-

⁷ Suggesto dall'incontro tenuto il 19 settembre 2012 alla Biblioteca Ariostea di Ferrara all'insegna del motto «*Italiani brava gente!*». *Rileggere il carattere degli italiani*, durante il quale ho avviato, funzionalmente al tema (su invito di Fiorenzo Baratelli e di Gianni Venturi), questa rilettura delle *Storie ferraresi*.

⁸ Cfr. al proposito la segnalazione bibliografica presente in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e Associati, 2004, p. 177.

ne dello *Zibaldone*) applicata ad un tratto, categorialmente, a leggere le caratteristiche e i difetti di un singolo popolo (operazione opportuna nel momento di costituzione di una nazione, ma foriera poi, secondo i casi e i lettori, di nazionalismi e contro nazionalismi)?

Quanto a Bassani, lo smascheramento della «colpa etica», il «nessuno è incolpevole»⁹, che coinvolgono, indipendentemente dalla religione e dal sesso, dalla cultura e dalla classe sociale (esenti solo in parte le vittime, ma unicamente quando ridotte ed assunte a «capro espiatorio»), mi pare vadano ben oltre la critica a una società (società «stretta», potremmo dire per usare un termine leopardiano, se lo 'stretto' non lo stesso utilizzando per indicare una circoscrizione spaziale/areale di tipo negativo piuttosto che positivo: ma questa è riflessione che da sola costituisce – propriamente in senso leopardiano – una pertinente rappresentazione del paese e delle sue ataviche carenze), per divenire piuttosto studio di altre forze che superano ampiamente gli stretti confini nazionali. A riprova basta rileggere due articoli pubblicati su «Riscossa»¹⁰, uno solo dei quali rielaborato e recuperato nel volume di saggi¹¹, assieme a una serie di altri interventi provvidenzialmente salvati, prima nelle *Parole preparate*, poi in *Di là dal cuore*. A questi vale la pena accostare le testimonianze di *Da una prigione*, le pagine di un *Diario ritrovato*, e almeno le note su *Mario e il mago* di Thomas Mann.

Ma procediamo con ordine. Anche per sottolineare come soltanto il più tardo dei pezzi stampati su «Riscossa», *Interpretazione psicologica del fascismo*, trovi spazio nella parte conclusiva della *Rivoluzione come gioco*¹². Che rilegge in un quadro assai ampio, che si giova perfino della lettura trotskiana¹³, la nascita in Germania e in Europa del nazi-fascismo, per distinguere ancora più sottilmente (ove fosse stato possibile) quanto annotato sul periodico sardo il 26 marzo del 1945. Il nazismo insomma non appare al nostro scrittore come il frutto inevitabile della borghesia, quale che sia il paese preso in esame, piuttosto come il frut-

⁹ L'espressione «colpa etica» fu usata da Luigi Baldacci nella premessa all'edizione «Oscar» Mondadori degli *Occhiali d'oro* per alludere alle colpe di una borghesia penalmente incolpevole; la seconda citazione proviene invece dalla *Primavera hitleriana* della montaliana Bufera.

¹⁰ Giorgio Bassani, *Le leggi razziali e la questione ebraica*, in «Riscossa», 23 ottobre 1944, 14, pp. 463-465; *Interpretazione psicologica del fascismo*, in «Riscossa», 26 marzo 1945, 13, pp. 495-499 (i due testi sono rintracciabili nell'antologia di «Riscossa». *Settimanale politico, letterario e di informazione*, a cura di Manlio Brigaglia. Premessa di Giuseppe Dessì, Cagliari, EDES, 1974, voll. 2 [da cui in particolare si cita il pezzo del '44]).

¹¹ *Interpretazione psicologica del fascismo* fu poi pubblicato con il titolo *Nazismo e fascismo: la rivoluzione come gioco* su «Paragone/Letteratura», aprile 1966, per essere raccolto, con il solo titolo di *La rivoluzione come gioco*, in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (Torino, Einaudi, 1966) e in *Di là dal cuore* (Milano, Mondadori, 1984).

¹² Per motivi di praticità si citano questi testi dal «Meridiano» delle *Opere*.

¹³ Bassani fa riferimento, proprio in apertura del suo pezzo, a un saggio di Trotski apparso sulla «Nouvelle Revue Française» (di cui poi anche in una conversazione tra il giovane protagonista e il padre nella parte iniziale del *Giardino dei Finzi-Contini*).

to di una borghesia priva di ogni ideale di democrazia e di giustizia, disponibile al fanatismo e al ritorno a primitivi archetipi di forza e di sopraffazione. A quelle ragioni «profonde dell'anima» che avevano in definitiva una solo parziale attinenza con l'economicità addotta a motivo motore, si era rivolta la tecnica della tirannide hitleriana, riuscendo a parlare (ma perché li aveva trovati pronti all'ascolto) al grande industriale come al piccolo borghese, all'intellettuale decadente come all'operaio. Ovviamente, dati gli specifici gradi di scalarità, nella genesi e nei risultati, il fascismo e il nazismo, pure accoppiati nella condanna, apparivano a Bassani diversi: ancorato il fascismo, sorretto com'era da un diffuso antiparlamentarismo, a un «fenomeno di viltà e vanità borghese». Se il rinvio agli archetipi poteva suggerire un qualche riferimento alla componente irrazionale dell'anima tedesca, quello alla viltà inevitabilmente ipotizzava un possibile «carattere degli italiani», così come si è costituito storicamente, facilmente rilevabile (né l'esperienza di oltre mezzo secolo sembra avere cambiato troppo le cose) nella quieta acquiescenza a una «truculenta terminologia da comizio» che vede un «laicato anticlericale ed ex-massonico pronto a stringere la mano ai preti»¹⁴ nella fissazione borghese di un cattolicesimo «superficiale e superstizioso»¹⁵ attento alle forme e incurante della sostanza.

Quanto alle *Leggi razziali e la questione ebraica*, del 23 ottobre 1944, su cui già mi è avvenuto di soffermarmi¹⁶, basti ricordare che con straordinaria equidistanza, mettendo in funzione quello sguardo dall'alto che sarà tipico anche della sua narrativa, in particolare giovanile (il rimando proprio alle *Storie ferraresi*), Bassani considera il problema ebraico come «niente altro» che «un problema di minoranze»¹⁷. Gli ebrei dunque accomunati, senza distinzione, a tutte le altre minoranze europee, naturalmente, sia pur crudelmente (l'endiadi ossimorica è d'autore) offerti alle folle come capri espiatori¹⁸. Vittime/responsabili, gli ebrei, delle stesse meschinità, opacità, collusioni politiche, almeno fino al momento in cui, da silenziosi fiancheggiatori, divengono vittime. Oggetto, nel rituale della violenza (per dirla ancora con René Girard), della sostituzione sacrificale fondata sulla *rassemblance* in nome di una solo parziale appartenenza al gruppo.

È evidente insomma come, con straordinaria acutezza, Bassani avesse già individuato nel 1944 il rischio che una società priva di miti fondatori basati su un profondo tessuto etico potesse trasformare degli innocenti in *bouc émissaire*. Pareva insomma avere già elaborato alcuni elementi di riflessione che

¹⁴ *La rivoluzione come gioco* (O, p. 993).

¹⁵ O, p. 994.

¹⁶ Cfr. Bassani, *La storia, il testo e l'«effet de réel»*, in questo libro.

¹⁷ G. Bassani, *Le leggi razziali e la questione ebraica* cit., pp. 463-464.

¹⁸ «È naturale, se pur crudele [...]. La libertà o il servaggio degli Ebrei è dunque il premio che le altalenanti fortune della rivoluzione e della reazione offrono di volta in volta alle folle» (ivi, p. 464).

sono alla base della moderna antropologia, ivi compresa l'individuazione dei rischi di un potere politico basato sulla folla, sulla costruzione artificiosa del consenso, sull'assenza di tradizione. Elementi tutti certo presenti in un paese, ma potenzialmente rinvenibili in tutti, sì che, «meglio che come dittatura di classe», pare a Bassani che il fascismo possa spiegarsi «come dittatura di un certo tipo di idee»¹⁹. Che è troppo onore identificare con la borghesia (alla quale pure talvolta storicamente si attagliano), visto che «furono bensì le idee proprie della mediocrità di tutti i tempi, un pasticcio di piccole idee diventate indecorosamente espressione totalitaria del genio nazionale»²⁰. Un *Dizionario delle idee correnti* buono per qualsiasi paese, a cui augura piuttosto di scoprire in sé una forza corrosiva alla *Bouvard et Pécuchet*. Quella forza che per ragioni storiche è probabilmente mancata all'Italia. Sì che la nostra grande letteratura – assenti la satira²¹ e la riscossa – altro non è stata che storia di *vinti*. Manzoni e Porta²², i *Malavoglia* e...: a questo piccolo elenco potremmo adesso aggiungere proprio Bassani. Con la sua attenzione per la società e gli individui, i colpevoli et *les boucs émissaires*, a cui rivolge – come già Thomas Mann – uno sguardo capace di *ironia*²³. Anche se l'ironia non basta e ci vuole che «a un certo punto» venga «in soccorso la pietà [...]», visto che è necessario «un fondo di sofferenza, la dolorosa consapevolezza del limite» perché (in un percorso che potremmo dire anche pirandelliano) i personaggi possano essere «vivi e universali»²⁴.

Ma per combinare ironia e pietà bisogna sfuggire alla tipizzazione, consentita alla prima attitudine, non certo alla seconda. Per questo dinanzi al dramma storico che si intreccia costantemente alla storia della piccola comunità cittadina e che dà vita al microcosmo bassaniano, appare inadeguato parlare di denuncia sociale, di rilevazione di caratteri, e – positive o negative che siano – di tipologie nazionali. Quanto viene messo in gioco è posta assai più complessa e più ampia: l'universo morale e freudiano della responsabilità e della colpa. «Italiani brava gente», allora, in senso antifrasticamente retorico? Con questa possibilità Bassani sembra avere giocato fin dagli anni 40, se scrivendo ai familiari, nelle pagine, sia pure credibilmente aggiustate per la pubblicazione, di *Da una prigione*, dipingeva ad arte un ritratto ironico-pietoso di guardie e delinquenti:

¹⁹ Cfr. al proposito un altro significativo testo incluso in *Di là dal cuore. I borghesi di Flaubert* (O, p. 997).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Già che altra cosa è lo scherzo alla Longanesi, a cui fa esplicita allusione Bassani proprio chiudendo il suo pezzo sui *Borghesi di Flaubert*: «Dall'«Italiano» e da «Omnibus» non imparammo, ragazzi, che a mostrare la lingua a Carducci, all'Italietta dei panciafichisti, e a nostro padre che ci aveva creduto» (O, p. 998).

²² Cfr., sempre in *Di là dal cuore, Manzoni e Porta* (O).

²³ Cfr. il pezzo su *Mario e il mago* (O, pp. 1022-1025).

²⁴ O, p. 1023.

[...] non sapevo (ma in fondo lo sapevo) che le RR. Carceri Giudiziarie fossero così piene di buona gente [...]. Ho idea che siano qui giusto perché sono buona gente²⁵

se ritrovava nei classici antichi e moderni (Dante, Lesage, Manzoni...) la stessa capacità di leggere non secondo la biografia ma secondo il valore simbolico²⁶, secondo le regole dell'intelligenza e dell'emozione²⁷, inscrivendo tutto all'insegna del *memento* del «povero Yorick»²⁸.

L'abitudine a guardare dall'alto per mettere a fuoco il reale e riflettere (dalla terrazza nelle *Pagine di un diario ritrovato*²⁹; dalle mura, attraverso le mura, per tutte le storie ferraresi) non poteva che mescolarsi con l'erba³⁰: quella del Palatino, che dà il suo colore a una domenica incredibilmente pervasa da una gioia dimentica della guerra³¹, e della pianura padana attraversata dai treni nelle mattine di nebbia; quella delle distese solcate dai carri accompagnati dall'odore del fieno, e di un 'campo' particolare, che corrisponde al cimitero ebraico di Ferrara. Ne avrebbe parlato non a caso il racconto proemiale delle *Storie ferraresi*, già pubblicato nel 1946 e nel '48³² con il titolo *Il muretto di cinta*, diventato *Il muro di cinta* nell'edizione del 1960 delle *Storie ferraresi*³³, mutato poi in *L'odore del fieno* per *L'odore del fieno* e per l'edizione '74 del *Romanzo di Ferrara*, di nuovo trasformato in *Altre notizie su Bruno Lattes* nell'edizione definitiva dell'80. Neppure in questo caso si trattava di mutamenti senza rilievo, se si pensa che in un caso il titolo del racconto andava a coincidere con quello del sesto libro in cui era incluso, e nell'altro, per evitare ricorrenze (visto che nell'opera conclusiva già apparivano un *dentro le mura* e un *odore del fieno*) le notizie aggiunte avrebbero evocato un nome, quello di Bruno Lattes, fin da *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* presente in scena quasi come controfigura dell'autore.

²⁵ *Da una prigione* (O, pp. 950-951). Ma sulle attenuazioni retoriche e i procedimenti ironici di quel testo cfr. ancora, *La storia, il testo e l'«effet de réel»*.

²⁶ Si vedano alcune riflessioni nate anche dalla lettura di Verga: «un diventar buoni sul serio, vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreate al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico, d'eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente» (*Da una prigione*, O, 957).

²⁷ Caratteristiche della natura dei 'poeti' (O, p.956).

²⁸ O, p. 954.

²⁹ «Stasera, dalla terrazza della pensione [...]» (*Pagine di un diario ritrovato*, O, p. 967).

³⁰ Per un percorso attento al sema cfr. Catia Benedetti, *L'erba di Bassani*, in *Ritorno al «Giardino»*. *Una giornata di studio per Giorgio Bassani*. Firenze – 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 157-180.

³¹ *Pagine di un diario ritrovato* (O, p. 970).

³² Rispettivamente sul «Mondo» del 6 aprile 1946 e sull'«Italia socialista» del 29 gennaio 1948.

³³ Ma il nuovo titolo era già stato usato su «Palatina», nel numero di gennaio-marzo 1957.

Il cimitero, dunque, la cinta chiusa (tale sarà anche il perimetro del giardino dei Finzi-Contini), una sentinella con la baionetta innestata (moderno *guetteur mélancolique*), l'erba che cresce con «furia selvaggia» di cui si sarebbe ricordato Bassani – anche in anni tardi – nei suoi *In risposta*, e intorno una pianura attraversata da «carri tirati da buoi» nel buio incipiente della sera. Una buca scavata sotto il muro di cinta, e un personaggio (Girolamo Camaioli) che tenta invano (come avverrà anche a Lida Mantovani, la cui storia immediatamente seguiva nelle *Storie ferraresi*) di sfuggire ai paradigmi identitari che legano a un destino di famiglia, a una razza, a una morte. Già simile, lui, personaggio incipitario, al protagonista di *Lettera*, che riconoscerà se stesso nelle «chiare iridi talmente identiche / a quelle di mio padre» del «signore brizzolato dai malinconici / occhi azzurri» che si era gettato dal Castello «a capofitto / nel sottostante / baratro», convinto forse, come l'Edgardo Limentani dell'*Airone*, che «solo i morti stanno bene»³⁴.

In effetti il personaggio di Girolamo Camaioli finisce, nel *Muro di cinta*, per svolgere un effettivo ruolo di raccordo, all'interno e all'esterno del volume nel quale si trova. Il suo «urlo orribile» dinanzi alle «prime palate di terra contro il coperchio della cassa»³⁵ (che chiudono dentro, nella più ridotta struttura, calata a simboleggiare tutte le altre *en abîme*) non può non ricordare l'«urlo furibondo, disumano» di Geo Jozs che sigilla *Una lapide in via Mazzini* e tutte le iscrizioni dello scacco nel corpo che accompagnano i personaggi ebrei di Bassani (quasi sempre bassi, tarchiati, anche quando di carattere «instabile, morboso, eccitabile»³⁶, ovvero con una chiara sensibilità d'artista). Qualcosa di preesistente sembra guidarli verso la ripetizione di uno stesso dramma, nonostante i tentativi di diversificazione. Non è un caso che il racconto conclusivo delle *Storie ferraresi*, *In esilio*³⁷ (che avrebbe mutato il suo titolo in *Cuoio grasso* nella I della *Neiges d'antan* dell'*Odore del fieno*, per poi prendere, *à la suite*, solo il titolo alla Villon della più ampia sezione), nel riproporre, come quello incipitario per altro, un significativo e 'patetico' *flashback* (con figure raccolte in semicerchio lungo il corso a evocare – la suggestione è di nuovo da *Epitaffio* – quelle appena intraviste nella rapida sfilata di *Roll Royce*), insista sul progressivo affioramento della somiglianza, sull'impossibilità insomma di appartenere, a dispetto di tentativi, pulsioni, desideri, «a una razza diversa»³⁸.

3. Caratteri, 'costumi', vs. «spoon river»

La morte dunque inscritta in un destino a cui non si sfugge e che accompagna e incornicia ogni storia, ogni libro (ancora nelle *Storie ferraresi*, oltre al

³⁴ *Il muro di cinta* (SE, p. 9).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ SE, p. 8.

³⁷ Poi, ancora con il titolo *Ritorno dall'esilio*, sul «Corriere della Sera» del 30 maggio 1971.

³⁸ *In esilio* (SE, p. 323).

primo e all'ottavo racconto di cui già si diceva, si pensi all'*incipit* del secondo: «Finché visse, Lida Mantovani»³⁹, e alla chiusa del settimo: «È morto il dottor Fadigati»); affidato alla scrittura solo il compito pietoso della testimonianza (significativo il «dissi» che sigilla *Gli occhiali d'oro*, annotato da chi comunica l'apodittica notizia). Quasi a stendere su ogni libro l'effetto che le pagine proemiali del *Giardino dei Finzi-Contini*, con l'equivalenza subito istituita dall'endiadi tomba/casa, esercitano nel guidare alla lettura di quel romanzo, potremmo ormai dire dell'opera bassaniana nel suo complesso.

Dall'ironia alla *pietas* è tracciato insomma il percorso (la misura del tempo, il viaggio), compresa la capacità conclusiva – indotta anche dall'allontanamento fatale dalla vita – di andare perfino più in là, proiettandosi *di là dal cuore*⁴⁰. In uno spazio dove non rimangono che quei «valor[i] autonom[i], assolut[i]»⁴¹ nati nel lessico di quell'idealismo a cui Bassani avrebbe continuato a ricondurre la mai dimenticata lezione crociana. Anche se, per la rivendicata esistenza di un *cuore* a-freudiano⁴², probabilmente non è solo da evocare il nome di Croce, se è vero che il nostro scrittore, lettore e studioso fin dagli anni universitari del Tommaseo⁴³, non poteva non avere percorso, nel *Dizionario dei sinonimi*, la 1207^{esima} voce che disquisiva su 'cuore', 'anima', 'spirito', affidando al primo i sentimenti, alla seconda l'intenzionalità. Nel caso, Bassani, appassionato dei testi del grande teatro francese del Seicento, non poteva non avere notato le citazioni da Corneille⁴⁴ («Votre cœur est trop bon, et votre âme trop haute»; «Il déchire mon cœur sans partager mon âme»), mentre, con un gioco di spostamenti, Tommaseo distingueva il «sentire» dell'*anima* dal «pensare» dello *spirito*. Non senza parlare poi dell'animo come «facoltà volitiva dell'anima», e ricordare, a proposito di una locuzione corrente («me lo diceva il cuore») – che sarà significativamente sottesa alla scrittura di Bassani, che racconta sempre *a posteriori* delle storie, ma come vivendole in perenne analessi nella coscienza del loro lento precipitare verso l'epilogo –, che termini di tal fatta hanno a che fare con le «qualità dello scrittore»⁴⁵, con le sue capacità di presentimenti e di affetto. Per dire i quali Tommaseo, all'articolo 1210, ricorreva a una citazione dotta:

³⁹ *Lida Mantovani* (SF, p. 15).

⁴⁰ Si pensi al pezzo 'eponimo', che non a caso dà il titolo al complessivo libro di saggi (O, p. 1274).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ma per questo si veda ancora il nostro *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*.

⁴⁴ Al punto che, ai suoi studenti dell'Accademia, avrebbe parlato di Manzoni come di chi «farà quello che Corneille aveva cominciato a fare» (Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte Drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 71n.).

⁴⁵ Tommaseo scriveva: «Delle qualità dello scrittore parlando, lo spirito dà allo stile arguzia, finezza; l'anima, fermezza, calore».

All'incontro quello che dice il cuore, sarà forse più dubitabile in sé, forse inverosimile, forse falso e impossibile; ma il cuore l'afferma più facilmente a se stesso. Qui cade la sapiente parola del più morale tra tutti i romanzi: «il cuore che ne sa egli? Appena un po' di quello che è stato»

nella quale è facile riconoscere (annotato probabilmente a memoria, con il ricordo degli *egli* della Ventisettesima) un frammento analogo a quello dell'VIII capitolo dei *Promessi sposi* del 1840.

Sarà proprio quel Manzoni che il *Dizionario* del Tommaseo non dichiarava esplicitamente che troveremo in esergo (nel solo esergo mantenuto nella confezione finale dell'opera⁴⁶) all'intero *Romanzo di Ferrara*, a fare forse dell'opera ormai finita, come già prima delle *Storie ferraresi*, una sorta di unico, complessivo *spoon river* ove con il *cuore* si cerca di raggiungere l'intensità dell'emozione mitigando, come non poteva non avvenire, l'ironia con la *pietas*:

Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto.

I promessi sposi, cap. VIII

La struttura della città⁴⁷, con tutto quello che portava in sé di 'vero', di morale, aveva insomma ormai modellato completamente la struttura dei racconti⁴⁸, mentre la passione, guidata dalla letteratura⁴⁹, poteva consentire di segui-

⁴⁶ Omessi dalla versione definitiva gli esergo dalla *Princesse de Clèves*, dai *Notebooks* di Henry James, e da Rimbaud, Svevo, Čechov, Sofocle, che avevano accompagnato *Lida Mantovani*, *La passeggiata prima di cena*, *Una lapide in via Mazzini*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una notte del '43*, *Gli occhiali d'oro*.

⁴⁷ Arbasino ha avuto occasione di scrivere, in un pezzo uscito su «Repubblica» il 26 maggio 2012, che il *Romanzo di Ferrara* «appare come una presa di possesso territoriale forse analoga ai *Dubliners*». Da questo punto di vista ha probabilmente ragione, così come ha ragione nel sottolineare che nella Ferrara di Bassani mancano gli Estensi, come mancano la Metafisica e De Chirico, ovvero gli elementi all'apparenza più riconoscibili della restituzione figurativa della modernità. Anche se è vero che poche città risultano più fedeli a se stesse di questa città di pianura fatta soprattutto di topografia urbana, una volta precisato che neppure di tutta la città si tratta, ma di quella sua parte che partendo da piazza Castello (su cui si affaccia la finestra di Pino Barilari) si addentra per le strade del ghetto, arriva alla Certosa e al cimitero ebraico (dove l'erba cresce con «furia selvaggia»), e si spinge poi fuori, verso le nebbie di una pianura dove l'unica luce è quella di una bottega di impagliatore che suggerirà a Edgardo Limentani, *sub specie felicitatis*, l'idea della morte.

⁴⁸ Ma su questo punto sia consentito il rinvio al primo capitolo (*Il diaframma speculare della distanza*) in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

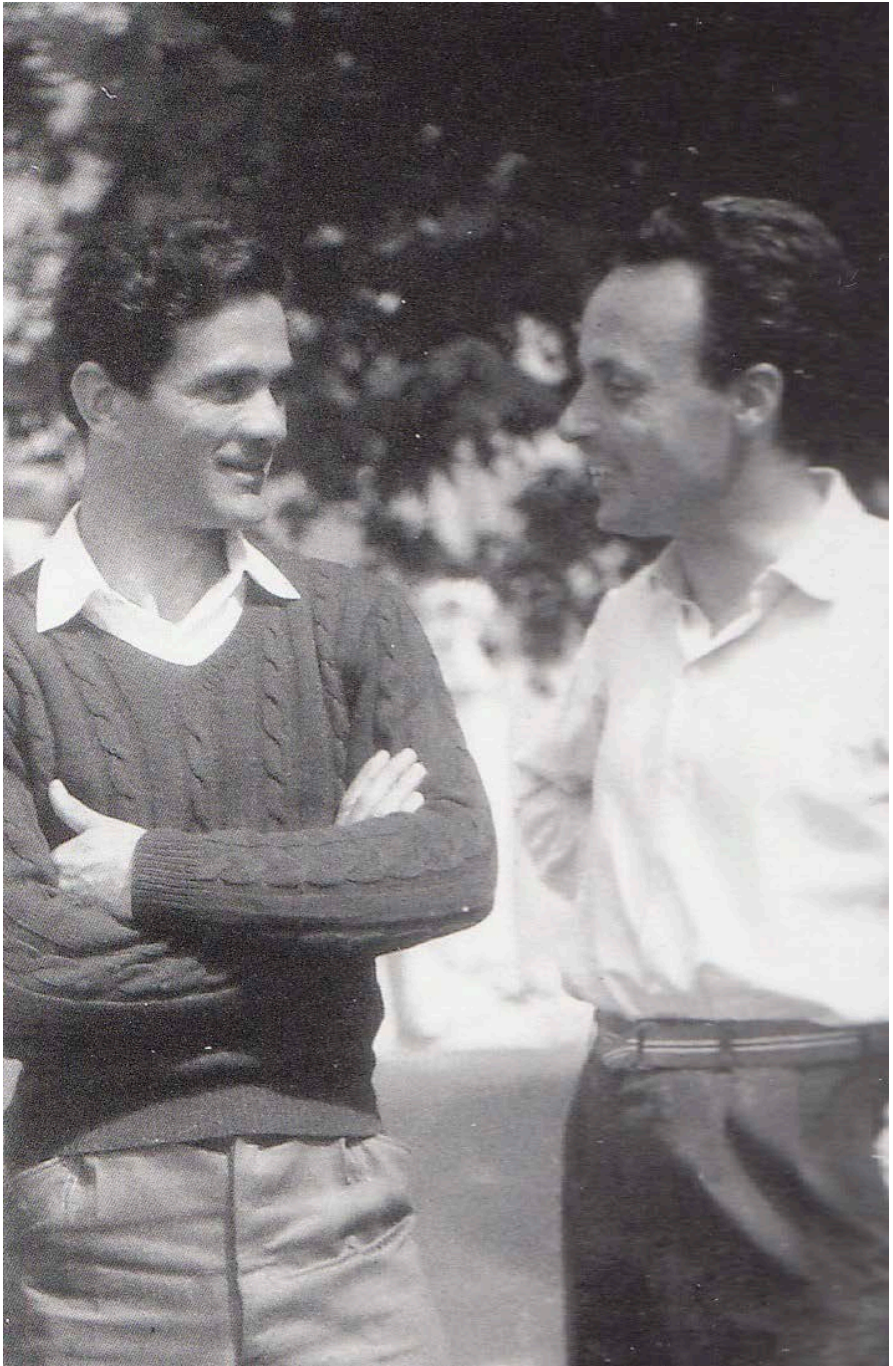
⁴⁹ Si pensi anche a quanto aveva avuto occasione di dichiarare Bassani nel '66, nel corso di un'intervista all'Istituto di cultura di New York, ricordando anche la sua attenzione per i contemporanei («Solaria», «Letteratura», gli ermetici: Loria, Bonsanti, Landolfi, Delfini...), accanto a Proust, James, Conrad, Joyce, Mann, Gide, Čechov..., ricordati altrove: «Io sono imbottito fino alla cima dei capelli di letteratura» (*Intervista inedita a Giorgio Bassani*. Istituto italiano di cultura di New York in collaborazione con la Radio Italiana, 1966, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte* cit., [pp. 611-623], p. 611). Per altro, del valore

re (senza più nascondersi nella distanza) quelle che con Hawthorne potremmo chiamare le ‘allegorie del cuore’:

Non mi importa niente di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e, soprattutto, di *The Scarlet Letter* di Hawthorne; libro che non posso rileggere senza provare, ogni volta, la più violenta commozione⁵⁰.

fortemente politico di quella scelta letteraria, si accorse subito un lettore acuto e intelligente come Calvino, che in una lettera a François Wahl del 22 luglio 1958, ora raccolta nei *Libri degli altri* (Torino, Einaudi, 1991), scriveva: «È uno dei due o tre scrittori di valore rivelatisi negli ultimi anni [...] è letterato molto colto, poeta, traduttore, redattore capo della raffinatissima rivista internazionale “Botteghe oscure”, membro del comitato della rivista italiana più fedele alla letteratura pura: “Paragone”. / Pur muovendosi da questo piano squisitamente letterario, tutta la narrativa di B. ha argomento politico, deriva tutta dal suo trauma fondamentale» (ivi, p. 259). Calvino continuava parlando di certa linea *neo-flaubertiana* che consentiva all’autore di fare «una fotografia minuziosa della provincia con la malinconia dell’antifascista deluso dal presente» (ivi, p. 260).

⁵⁰ Cfr., in *Di là dal cuore. In risposta (1)*, 8 (O, p. 1173).



Pasolini e Giorgio Bassani nel 1955.

UN FILM QUASI IMPOSSIBILE
(QUALCHE APPUNTO IN MARGINE ALL'USO DEL CODICE DI REALTÀ)

[...] c'est plutôt le rythme [...]: le rythme
au sens cinématographique... relations des
parties entre elles.

Irène Némirovsky¹

1. *Il ritmo, la morte (su suggestione pasoliniana)*

Come è noto la terza sezione di *Empirismo eretico* è dedicata al *Cinema*. Fin dal primo articolo, *Il «cinema di poesia»*, Pasolini insiste sulla diversità tra linguaggio letterario e linguaggio cinematografico, soffermandosi sulla specificità semiotica del comunicare per immagini, o comunque tramite strumenti diversi dalle parole. Il cinema, utilizzando un «sistema di segni mimici» (che, tramite l'immagine, potremmo definire mimetici della realtà), punta secondo Pasolini non solo sull'abitudine dello spettatore a leggere 'visivamente' quanto lo circonda, ma anche sulla somiglianza che il nuovo *medium* espressivo ha con il mondo delle immagini significanti (gli *im-segni*) della memoria e dei sogni. «Ogni sforzo ricostruttore della memoria» diventa dunque per lui «un "seguito di im-segni", ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica»². Mentre gli *im-segni* nella memoria e nel sogno procedono per inquadrature, campi lunghi, dettagli, primi piani..., il cinema si presenta geneticamente legato a una qualche rudimentalità e a una componente decisamente irrazionale, prodotto com'è, al pari della memoria e del sogno, di un'operazione 'linguistica' ancor prima che estetica (immediato obiettivo, quest'ultima, invece, dei *linsegni* della scrittura letteraria). Il cinema, ancora più della letteratura, suggerisce allora per segni/oggetti simbolici, utilizza «come sintagmi» «oggetti o cose o paesaggi o persone»

¹ La citazione è da alcune pagine di diario (pubblicate in calce, tra gli *Annexes*, al volume della scrittrice francese) relative alla stesura e progettazione [1942] di *Suite française*.

² Pier Paolo Pasolini, *Il «cinema di poesia»* [1965], in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, [1072], 1977, p. 168.

che, «*se hanno una storia grammaticale storica inventata in quel momento*» dal regista, «*hanno però una storia pre-grammaticale già lunga e intensa*»³. Anzi, in definitiva, la pre-grammaticalità in un certo senso prevale, nella componente onirica, archetipica del cinema (contribuendo a generare un linguaggio che dovrebbe avere soprattutto «una tendenza espressivamente soggettivo-lirica»⁴), laddove la grammaticalità (che tra l'altro non può che essere essenzialmente narrativa) punta a farne uno strumento assai più espressivo e concretamente informativo di qualsivoglia opera letteraria. Che può anche pensarsi o volersi 'poesia' (si ricordino in questa direzione le dichiarazioni di Bassani, che spesso parlava della sua opera narrativa come di un'opera di 'poesia', e di sé come di un 'poeta'), laddove il cinema, per Pasolini, può riuscire ad avvicinarsi alla «lingua della poesia» solo nei rari casi in cui riesce a mettere in atto «una forma particolare di discorso libero indiretto»⁵, ovvero la soggettiva libera indiretta⁶, capace di tenere conto non solo della psicologia dei personaggi, ma della loro lingua. Sì da consentire un 'discorso rivissuto' la cui precipua caratteristica è quella di «non poter prescindere da una certa coscienza sociologica [...] dell'ambiente» evocato⁷. Ben sapendo – Pasolini l'aveva ben chiaro fin dall'inizio – che il cinema non è strumentalmente capace di fare una soggettiva libera indiretta che «corrisponda perfettamente a quello che è il monologo interiore in letteratura»⁸.

Come dire (per iniziare a introdurre il tema che è qui, per sparse suggestioni, oggetto di riflessione; ovvero la difficile e contrastata riduzione cinematografica di un libro come il *Giardino dei Finzi-Contini*, che per l'autore era geneticamente un romanzo/'poesia') che chi condivideva la lettura pasoliniana (come era certamente il caso di Bassani, che non solo era amico di Pasolini⁹, ma aveva collaborato con lui per anni proprio a sceneggiature per il cinema¹⁰), non poteva non sapere che un film avrebbe difficilmente potuto essere una fedele restituzione di una storia scritta, a meno di non essere capace di una totale immedesimazione, di una «sparizion[e] total[e] dell'autore in un personaggio». Ma «casi di sparizioni totali dell'autore in un personaggio», almeno a credere a Pasolini, nella storia del cinema, non ce n'erano stati almeno «fino ai primi anni sessanta»¹¹,

³ Ivi, p. 171.

⁴ Ivi, p. 173.

⁵ Ivi, p. 175.

⁶ Mentre la *soggettiva* in qualche modo corrisponde a quello che è il discorso diretto nella narrativa.

⁷ Ivi, p. 176.

⁸ Ivi, p. 177.

⁹ E da lunghissima data, se sarebbe stato Pasolini a suggerire a Bassani il titolo di *Cinque storie ferraresi* per il suo primo libro del dopoguerra.

¹⁰ Ma sulla sceneggiatura si veda P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* [1965], in *Empirismo eretico* cit., pp. 188-197.

¹¹ A cambiare la scena sarebbero intervenute più tardi, secondo Pasolini, una serie di esperienze neo-formaliste, da Antonioni a Godard.

sì che il grande regista/teorico aveva potuto asserire: un film che «sia una intera “soggettiva libera indiretta” in quanto tutta la vicenda venga narrata attraverso il personaggio, in una assoluta interiorizzazione del suo sistema interno di allusioni, non mi pare esista»¹².

Non avendo una lingua (se non quella, tutta particolare, dei *cinemi*¹³), il cinema poteva però puntare – sempre secondo Pasolini – sullo stile, che consente di restituire la necessaria «soggettiva libera indiretta» tramite una «lingua tecnica» che di nuovo riconduce agli elementi dell'onirismo e della visionarietà. E che amplifica il rapporto segno-significato con l'inserimento di una componente visiva che fa ad esempio della sceneggiatura una «struttura morfologicamente in movimento», che il cinema utilizza grazie al montaggio¹⁴, strumento principe della verbalizzazione. Il montaggio, puntando soprattutto sulla componente connotativa (ritmica), costitutiva della durata, è per Pasolini quanto consente – nel passaggio dal cinema al film, dalla teoria alla pratica della singola opera – di trasformare la soggettiva in oggettiva, di mutare il presente in passato¹⁵. Con un'azione analoga a quella della morte, che modifica le azioni e le storie umane consentendone la lettura, dando loro un senso:

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i momenti veramente significativi [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile, incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*. / Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita¹⁶.

È su questi elementi che si basa non solo la cifra stilistica di ogni singolo regista ma anche la sua ideologia¹⁷:

¹² P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»* cit., pp. 177-178.

¹³ Come «immagini primordiali», «monadi vive inesistenti, o quasi, in realtà» (P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* cit., p. 191), laddove per la dizione e per la scrittura si parla di fonemi e di grafemi.

¹⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* [1966], in *Empirismo eretico* cit., pp. 198-226.

¹⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano sequenza* [1967], ivi, pp. 237-241.

¹⁶ Ivi, p. 241. Ma sulla ragione della morte come portatrice di senso («Se noi fossimo immortali [...] il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo») cfr. anche *I segni viventi e i poeti morti*, ivi, [pp. 250-255], p. 251.

¹⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *Essere è naturale?* [1967], in *Empirismo eretico* cit., pp. 242-247. Quella stessa ideologia che genera il 'facchino muto' in *La paura del naturalismo*, ivi, pp. 248-249.

[...] la questione della differenza tra vita reale e vita riprodotta, cioè tra realtà e cinema, è una questione [...] di ritmo temporale [...] una differenza di tempi [...] distingue [...] cinema da cinema. La durata di una inquadratura, o il ritmo del succedersi delle inquadrature, muta il valore del film¹⁸.

Hanno ragione gli autori del nuovo cinema? Ossia, in un'opera il tempo reale va decisamente distrutto, e tale distruzione dev'essere l'elemento primo e più manifesto dello stile? Togliendo perciò completamente allo spettatore l'illusione dello svolgersi delle azioni nel tempo [...]?¹⁹

A caratterizzare il linguaggio cinematografico, dunque, secondo Pasolini, è sostanzialmente il montaggio, cui è affidato non solo il cosa ma il come raccontare; nell'equivalenza di nuovo pressoché totale tra l'effetto del montaggio, il significato dell'esistenza e la morte:

Devo ripetere che una vita, con tutte le sue azioni, è decifrabile interamente e veramente solo dopo la morte: a quel punto, i suoi tempi si stringono e l'insignificante cade [...] mentre un'azione che accade nella vita [...] ha come significato il suo senso – che si potrà veramente decifrare solo dopo la morte – un'azione che accade nel cinema ha come significato il significato della stessa azione che accade nella vita [...]. A differenza [...] che nella vita o nel cinema, in un film un'azione [...] ha come significato il significato dell'analogia azione reale [...] ma il suo senso è già compiuto e decifrabile, come se la morte fosse già avvenuta. Ciò vuol dire che nel film il tempo è finito, sia pure per una finzione [...]. Il tempo non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte: come tale è reale, non è un'illusione e può benissimo essere quello della storia di un film²⁰.

2. I modi alterati della verbalizzazione

Gli scritti pasoliniani ai quali abbiamo fatto riferimento sono della metà degli anni Sessanta, ma le idee che li informano avevano sicuramente accompagnato anche prima, in modo più o meno consapevole, il loro autore. Difficile pensare ad esempio che Pasolini non le avesse presenti quando, insieme a De Concini aveva approntato la sceneggiatura della *Notte del '43* per il film che Florestano Vancini avrebbe tratto da uno dei racconti più belli delle *Cinque storie ferraresi*²¹. Quel film, oltretutto, toccava un tema tragico che aveva, an-

¹⁸ P. P. Pasolini, *Essere è naturale?* cit., p. 245.

¹⁹ Ivi, p. 246.

²⁰ Ivi, pp. 246-247.

²¹ Per qualche notizia proprio su quel lavoro di sceneggiatore cfr. una risposta *Dai «Dialoghi con Pasolini» su «Vie nuove» 1960*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude [...], Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, pp. 905-909.

che soggettivamente, riattivato il ricordo della morte e di una perdita personale²², e aveva richiesto, a sceneggiatori e regista, un serio e appassionato lavoro di ricerca testimoniale²³.

Forse anche proprio per quella ricerca, e per il sotteso, implicito, necessario bisogno di verità così simile a quello dello scrittore, il film di Vancini era piaciuto a Pasolini ed era piaciuto a Bassani²⁴, che invece, come noto, si sarebbe dichiarato 'tradito' dalla riduzione cinematografica del *Giardino dei Finzi-Contini*. Anzi, di quella vicenda terminata in tribunale²⁵, lo scrittore avrebbe raccontato la storia in un lungo articolo apparso (in data ampiamente successiva ai saggi di Pasolini che abbiamo finora evocato) sull'«Espresso» del 6 dicembre 1970²⁶. Bassani ripercorreva le tappe di un'avventura iniziata nel 1963 (all'immediata uscita del libro), con una prima sceneggiatura di Zurlini-Laurani (sulla quale erano intervenuti Pinelli e Brusati) che l'aveva lasciato «perplesso» per l'attua- ta mescolanza di storie e personaggi attinti indiscriminatamente da tutta la sua opera, alla quale era seguita, con suo «grande» disappunto, la sceneggiatura di Vittorio Bonicelli, che aveva rimaneggiato (in vista del film affidato a Vittorio De Sica) i già poco convincenti lavori precedenti. Dopo le proteste bassaniane, un tandem congiunto Bassani/Bonicelli aveva steso una nuova sceneggiatura, che avrebbe dovuto essere operativa solo a condizione che l'autore potesse farne una revisione finale, e che la rappresentazione del rastrellamento degli ebrei ferraresi fosse girata in bianco e nero. Ambedue le richieste erano state invece, dalla sceneggiatura e dal film, disattese²⁷. Di qui l'irritazione di Bassani, il ricorso alla giustizia, il desiderio di spiegare le ragioni della sua distanza da un film che pure, a dispetto di tutto, aveva portato il suo nome ed il libro ad un ampio successo internazionale. In gioco erano evidentemente questioni assai più serie delle royalties o della riuscita commerciale: oltre alla suscettibilità di uno scrit-

²² L'accostamento l'avrebbe fatto espressamente l'interessato, nel corso della risposta ad alcune domande su *La notte del '43* e sulla realtà del fascismo: «A me sembra ieri il momento in cui ho saputo che mio fratello, partigiano, era morto [...]. Il tempo non ha cancellato proprio niente, e ancora devo stringere i denti per ricacciare indietro le lacrime» (ivi, p. 906).

²³ Con una ricerca spinta all'estremo: «Io avrei voluto usare tali testimonianze fino alla lettera; esservi fedele senza alcun compromesso [...]. Comunque io ho tentato» (*ibidem*).

²⁴ E proprio sulla base di criteri di verità: «Il film di Vancini [...] è bello soprattutto nella rappresentazione oggettiva del massacro in piazza: rappresentazione bella perché vera, non inventata» (G. Bassani, *In risposta VI*, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, ora O, p. 1343). Con un qualche tepore Bassani avrebbe accolto anche la riduzione cinematografica degli *Occhiali d'oro* («Io trovo il film, dal punto di vista formale, molto limpido, molto bello. Ma è la sostanza del libro, che nel film è stata fondamentalmente evitata [...]. Dell'unione di questi due emarginati [...] nel film è evitato con ogni cura di dirne»: ivi, pp. 1345-1346).

²⁵ Con una causa vinta da Bassani, che fu autorizzato a fare cancellare il suo nome tra quelli degli estensori della sceneggiatura.

²⁶ Poi, col titolo *Il giardino tradito*, in *Di là dal cuore* cit., O, pp. 1255-1265.

²⁷ Non solo per la mancata revisione, ma per i rimaneggiamenti sostanziali introdotti sulla sceneggiatura Bassani/Bonicelli da Ugo Pirro.

tore al quale era stata modificata l'opera, a essere in campo c'erano problemi etici che quasi rasentavano l'ontologia.

Dunque il film, dopo il rimaneggiamento della sceneggiatura attuato da Pirro, non teneva conto dei «due differenti piani temporali del romanzo»²⁸, che avrebbero dovuto essere garantiti, secondo Bassani, dall'inserimento «a intervalli di varia durata», della «rappresentazione ritornante, ossessiva, da girarsi in bianco e nero (il colore della cronaca documentaria dei telegiornali, della verità nuda e cruda, senza veli...), del rastrellamento degli ebrei ferraresi avvenuto dopo l'8 settembre 1943»²⁹. «L'espedito narrativo dei *flasches* ritornanti in bianco e nero» poteva restituire «in qualche modo [...] la struttura del romanzo [...] costruito su due piani temporali distinti, quello del presente [...] e quello del passato», sottraendo il film anche «agli inevitabili pericoli di un piatto, noioso didascalismo»³⁰. I tagli arbitrari, gli assurdi inserimenti, i dialoghi alterati, la riduzione complessiva del racconto al piano del solo passato, una diversa successione delle scene, avevano fatto di un libro testimoniale (si ricordi: «uno dei compiti della mia arte [...] è garantire la memoria, il ricordo [...]. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi»³¹) un falso privato e un falso storico (al centro non a caso la relazione col padre e il modo di raccontare e ricordare l'eccidio).

Errori di montaggio dunque (ma il montaggio – Pasolini l'aveva bene chiarito – consente l'interpretazione complessiva, rendendo possibile la selezione rivelatrice che solo la morte opera sulla vita) si erano sovrapposti a errori di documentazione, facendo dei personaggi («persone vere», per Bassani; e per giunta «persone» scomparse nei campi di sterminio) dei «pupazzi di fantasia»³², e del loro autore qualcuno che aveva «impasta[to] il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri» dei morti.

Incapace di parlare di storia vera, e quindi di vita, di morte, di arte, ovvero di tutto quanto, oltre il tracciato sentimentale, aveva nutrito il senso e la forza del racconto:

Nel romanzo, Micòl simboleggia la Vita, e per questo muore, sceglie di morire.
Giorgio, l'Arte: e per questo vive, sceglie di sopravvivere, e, quindi, di scrivere³³

il film, per dirla pasolinianamente, aveva suggerito allo spettatore un mondo troppo facilmente interpretabile secondo la quotidiana ovvietà delle immagini visive, un mondo falsificato (incapace di ridestare gli *im-segni* necessari al cinema) nell'of-

²⁸ Ivi, p. 1258.

²⁹ Ivi, p. 1257.

³⁰ Ivi, p. 1258.

³¹ *In risposta VI* cit., p. 1326.

³² *Il giardino tradito* cit., p. 1260.

³³ Ivi, p. 1264.

ferta di *erlebnis* e della loro espressione (a congiurare concorrevano perfino l'assurda incongruenza di certi usi linguistici³⁴), incapace di evocare, a causa di una grammatica troppo *figée*, la pre-grammaticalità che avrebbe potuto ridestare l'emozione. A mancare proprio il 'discorso rivissuto' legato alla coscienza e conoscenza sociologica dell'ambiente. Tutto insomma come rimasto a una grammaticalità narrativa di base (a una sorta di grado zero) incapace di farsi soggettivo-lirica, laddove il romanzo, non a caso giocato sulla diacronia e sulla figura di un personaggio-narratore, avrebbe consentito una conduzione in soggettiva libera indiretta. Gli errori di montaggio (l'assenza di diacronia, il mancato inserimento di immagini in bianco e nero) avevano insomma impedito l'esistenza di un ritmo, la creazione della durata. Nel rovesciamento della direzionalità storica (da soggettivo a oggettivo) in quella sentimentale (da oggettivo a soggettivo), il film aveva fatto del passato presente, con la conseguente abolizione dello scandalo della morte, che il libro ricordava con la persistenza della *pietas*, del rimorso, dell'amore.

Scegliere male i momenti significativi della vita (Bassani contestava non pochi episodi del film che caratterizzavano erroneamente i personaggi) significa modificarne la lettura complessiva, privare i Finzi-Contini (assieme al padre del narratore e allo stesso io narrante) non solo del significato della propria vita, ma anche di quello della propria morte. Con la conseguenza di una duplice violenza; già che a quella della storia, della quale si parla narrativamente, si veniva a aggiungere quella del montaggio, che ripeteva sul materiale del film quanto la morte imposta aveva fatto alla vita.

Un diverso «ritmo temporale» avrebbe forse potuto muovere l'intelligenza delle immagini, dando alla storia degli ebrei ferraresi e di Micòl quella patina leggermente sfocata che il prologo aveva consentito al romanzo. Ma se a essere in gioco, all'altezza del 1970 (o/e degli anni immediatamente precedenti) non erano più soltanto gli altri, ma l'io³⁵ (un io ormai sospintosi alle soglie dell'Ade³⁶, pronto a venire dalla morte pur di «far tornare al mondo»³⁷ quanti non avrebbero mai dovuto morire), avrebbe veramente potuto realizzarsi un tale film? Sarebbe stata possibile, anche nelle mani di un regista 'neo-realista' come De Sica³⁸, che aveva realizzato nel primo dopoguerra film memorabili, una intera «soggetti-

³⁴ Anche su questo punto sarebbe intervenuto duramente Bassani (*ibidem*).

³⁵ Non è un caso che accanto alle proteste per le modifiche apportate alla storia e al carattere dei personaggi, Bassani insistesse sulle indebite trasformazioni operate sulle figure di Giorgio e del padre.

³⁶ *Il giardino dei Finzi-Contini* si colloca lungo quel sofferto percorso che avrebbe portato Bassani verso *L'airone* (romanzo non a caso di nuovo in terza persona) e il silenzio della scrittura in prosa.

³⁷ Cfr. le numerose testimonianze dell'ultimo Bassani, in particolare *In risposta VII* (in *Di là dal cuore* cit.).

³⁸ De Sica, prima dell'articolo sul *Giardino tradito*, è citato una sola volta da Bassani, in *Di là dal cuore*, a proposito di *Ladri di biciclette* di Bartolini («un recente bel film di Vittorio De Sica», ivi, p. 1066).

va libera indiretta» in cui le vicende fossero narrate attraverso un personaggio, in «assoluta interiorizzazione del suo sistema interno»? Sarebbe stato possibile quanto, a detta dello stesso Pasolini, non era mai stato realizzato prima delle nuove tecniche linguistiche introdotte da Antonioni o Godard? Avrebbe davvero potuto, il cinema, raccontare, per chi li aveva conosciuti e vissuti come personaggi veri, delle vite destinate a compiersi in quella morte?³⁹

Battersi per il corretto racconto della vita era per Bassani un percorso obbligato: la modificazione del primo termine (la vita) avrebbe a forza comportato l'alterazione del secondo (la morte), perpetrando un doppio tradimento e impedendo alla poesia di testimoniare, perfino di consolare, per la non esistenza:

Ciò che caratterizza un personaggio in quanto tale, è sempre, o quasi sempre, il non sapere di essere un personaggio. [...] il consistere del minimo, del pressoché inesistente, accanto al sublime, mi fa sperare d'aver scritto dei libri che, in qualche modo, abbiano a che fare con la vita, con la vita nella sua realtà, e quindi con la poesia⁴⁰.

[...] per quale motivo scrivono i poeti, se non per tornare al mondo?⁴¹

Dovevo dare conto di questa realtà fino in fondo [...]. Dovevo occuparmene, di quelle piante, distinguendo con cura una dall'altra, perché questa era la mania, in sostanza, dei Finzi-Contini medesimi. Che cosa esprimeva, questa loro mania, se non il bisogno che avevano di essere in qualche modo consolati del loro non esistere? [...] ho cercato di rappresentarli per quelli che sono, per ciò che dicono attraverso il loro essere, il loro esistere⁴².

³⁹ Ma per un'analisi specifica di questi problemi si veda Anna Dolfi, *Bassani, la storia, l'«onticità» del tempo*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* (ma, in quel libro, cfr. anche le sezioni dedicate a *Un canto in morte* e a *La malattia del tempo*).

⁴⁰ Cfr. *In risposta VI* cit., p. 1326.

⁴¹ *In risposta VII* cit., p. 1347.

⁴² Ivi, pp. 1347-1348.

CASALS, ALBERTI E LA SPAGNA
UN TESTO DISPERSO DI GIUSEPPE DESSÍ
E UNA TANGENZA BASSANIANA

1. *Silenzio e intermittenze*

Nel 1961 l'editore Parenti pubblicava, nella traduzione di Dario Puccini, *Miliziani a Ibiza*. Un libro che, estendendo a oltre 250 pagine la titolazione originaria del pezzo iniziale, *Una historia de Ibiza*, raccoglieva sotto un'indicazione editoriale ad effetto alcuni racconti (o un 'romanzo', come lo definiva la scheda pubblicitaria d'accompagnamento¹) e un testo teatrale (*De un momento a otro: Da un momento all'altro*) del grande poeta spagnolo. L'incipit del primo racconto (quello che appunto segnava l'identità del libro: *Miliziani a Ibiza*) non poteva non colpire uno scrittore come Giuseppe Dessí, che nel novembre del 1961 si sarebbe misurato con quelle pagine e con i ricordi che gli ridestavano. Sappiamo infatti da note di diario che il 16 novembre era già immerso nella lettura e che solo la mattina del 20, non senza significative interferenze della memoria, avrebbe consegnato a Cingoli un pezzo/recensione per «Vie Nuove».

Ma procediamo con calma. Si accennava alle ragioni di un coinvolgimento, che dovevano certo essere più complesse del sottinteso, inevitabile impegno politico di quegli anni, e delle amicizie e collaborazioni romane che facevano di Dario Puccini una figura di riferimento². Ragioni che rinviavano piuttosto alla natura delle storie, dei luoghi, dei personaggi, delle scelte. Basti pensare che il protagonista di *Miliziani a Ibiza*, Javier, dovendo scegliere sulla carta un luogo della Spagna dove trascorrere le vacanze estive, opta per un'isola delle Baleari che pare garantire, assieme alla bellezza del paesaggio, una solitudine da riem-

¹ Nel *Fondo Dessí* (conservato come noto presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto «G. P. Vieusseux» di Firenze), alla segnatura GD.8.2.7, si trova una copia della scheda pubblicitaria del volume che Dessí aveva dunque conservato.

² Vista la frequentazione romana, poche le lettere di Puccini nell'archivio Dessí (cfr. al proposito *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009), ove si eccettuino un paio di messaggi per notizie sulla salute e soprattutto una lettera del novembre del '73 nella quale, ringraziando per l'invio dell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, Puccini ricorda l'amico comune Niccolò Gallo e i tempi della collaborazione a «Vie nuove» (cfr. GD. 15. 1. 423. 5).

pire con il pensiero ed i libri. La lontananza dalla città, la rilassatezza del «rustico abbandono» – nonostante la presenza del mare, nel racconto di Alberti – non sono, e non dovevano apparire al suo colto lettore molto diverse dalla pace e dalla solitudine montana di San Silvano nella quale si era isolato, non senza giovanili abbandoni e rimorsi, il protagonista dell'omonimo romanzo di Dessì. Che nell'isola natale (che avrebbe continuato a riservargli nel tempo fortissime *intermittences*, nutrite anche dalla distanza fatalmente generata da un qualche *insel spleen*: si pensi in Alberti alla sensazione forte che nasce dalla consapevolezza di trovarsi su un'isola, ovvero in «un pezzo di terra circondato da ogni parte dalle acque») sarebbe rimasto bloccato (al pari del protagonista di *Miliziani a Ibiza*, e in anni non molto lontani da quelli) da una guerra che al pari di quella civile spagnola sarebbe stata seconda per importanza, nei due paesi, soltanto al primo conflitto mondiale.

Sarà in boschi dall'intenso profumo di lentischio e di timo che si muovono e rifugiano 'Pinocchio' e Javier, anche se in un caso per la costruzione di un mondo fantastico destinato a finire, a dispetto della finale speranza (già che tutto si gioca su una storia individuale)³, nell'altro per sfuggire alla violenza politica sulla quale – nel racconto del '37 di Alberti – avranno felice rivalsa quanti, intellettuali o meno, si battono per la libertà.

Anche il secondo racconto del volume (*Las palmeras se hielan: Si sono gelate le palme*), del '38 (apparentemente più lontano dai temi dessiani il conflitto familiare in una piccola città del sud prima del luglio del '36 di cui parlano i tre atti di *Da un momento all'altro*, se non fosse per la consapevolezza dei contrasti e delle faide domestiche⁴ e per l'incredula e irragionevole speranza di una madre, non troppo lontana, per testarda tenacia d'amore, dalle figure dessiane di Alina e Mariangela⁵), non doveva essere del tutto privo di echi per il nostro scrittore. Non solo perché il cielo di Madrid, rosso e nero sotto i bombardamenti, con le sue palme gelate in una mattina anche metaforicamente freddissima,

³ Ma per una lettura del romanzo sia consentito il rinvio a Anna Dolfi, *I tre tempi di «San Silvano»*, in *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1977 (n.e. rivista, Roma, Bulzoni, 2003, con il titolo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, pp. 177-203); e a *Le costanti narrative nell'opera di Dessì e l'eccezione ferrarese di «San Silvano»*, in «Esperienze letterarie», 1979, I, pp. 76-88 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 405-422); all'*Introduzione* a Giuseppe Dessì, *San Silvano*, Milano, Mondadori «Oscar», 1981, pp. 5-28 (poi, con il titolo *Ragione e passione in un «roman philosophique»*, in *Terza generazione* cit., pp. 423-434); alla *Post-face* a G. Dessì, *San Silvano*, Lagrasse, Verdier, 1988 (poi, con il titolo *Rileggendo Dessì e «San Silvano»*, in A. Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 159-168); a *Le modulazioni del tempo sensibile*, in G. Dessì, *San Silvano*, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 7-23 (poi, con il titolo «*San Silvano*», ovvero *le modulazioni del tempo sensibile*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*. Atti di seminario. Firenze – 11 novembre 2003, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 15-27).

⁴ Si pensi (per il momento della nascita del fascismo) a specifici riferimenti nel *Disertore*.

⁵ Protagoniste rispettivamente dell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* e del *Disertore*.

poteva ridestare facilmente quella che avrebbe più tardi chiamato la sua ‘nostalgia di Cagliari’⁶, ma perché Braulio, il giovane protagonista del racconto spagnolo, è, al pari di Giacomo Scarbo (che lo è ‘ontologicamente’, fin dall’adolescenza, ma per questo senza remissione⁷), ferito a una gamba, e si porta dietro, come anche la biografia dessiana ci attesta⁸, un tormentato percorso scolastico scandito da indisciplina e mancanza di metodo. Al pari di Braulio, che studia Lettere con risultati mediocri, l’adolescente Dessí si era distinto per una strana miscela di ribellione e intelligenza, preferendo, come a Braulio succede, a noiose mattinate scolastiche, le corse col cane tra i lentischi e i cisti della montagna.

2. Sparse tracce di lettura

Sulla rigida copertina marrone di un piccolo quaderno ad anelli rintracciabile alla segnatura GD.0.1.19 del *Fondo Dessí*, un’etichetta con funzione di nota di contenuto rimanda a: «Rafael Alberti e i suoi rapporti con F[ederico] G[arcía] Lorca; Documentario girato in Sardegna per la RAI (appunti)». L’indicazione manoscritta, di mano della moglie Luisa, presa sul serio dal catalogatore⁹, ha indotto la schedatura in Archivio, con il risultato di depistare almeno in parte dal contenuto reale. Visto che – sulle 34 complessive che costituiscono il reperto – le sole 17 pagine scritte (a inchiostro o a pennarello, palesemente in tempi diversi), solo in parte hanno a che fare con Lorca, Alberti e con un documentario girato o da girare per la Rai. Per giunta i pochi fogli utilizzati sono intercalati, con una frequenza alta perfino per le abitudini di Dessí (che usava divertirsi a disseminare qua e là schizzi e disegni¹⁰), da un numero decisamente interessante e significativo di interventi che potremmo dire figurativi. Sulla prima pagina del quaderno, senza alcun preludio, in posizione dislocata, un rimando a lapis

⁶ Cfr. in particolare *Nostalgia di Cagliari*, in G. Dessí, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987 (n. e. 2006) e la scheda/commento che accompagna quel pezzo, ma più in generale l’insieme del libro, dove si trovano precisi riferimenti all’*insel spleen*, alla guerra e ai bombardamenti sull’isola.

⁷ Per una nostra lettura dell’*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* cfr., oltre a un capitolo specifico in A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., un successivo intervento: *Un’introduzione per l’«Introduzione alla vita»*, in G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 7-31.

⁸ Basti il rimando ai pezzi saggistico-testimoniali che accompagnano il romanzo postumo *La scelta* (a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978; n. e. Nuoro, Ilisso, 2009).

⁹ Né poteva essere diversamente, vista la mole enorme del materiale da riordinare (cfr. *Giuseppe Dessí. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, Firenze, Firenze University Press, 2002).

¹⁰ Ma per dati sulla passione di Dessí per il disegno e la pittura cfr. Giuseppe Dessí-Maria Lai, *Un gioco delle parti*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Arte Duchamp, 1997 e il catalogo della mostra pittorica inaugurata a Villacidro nel settembre 2010: *Giuseppe Dessí. Testi di Maria Paola Dettori*, con un contributo di Anna Dolfi, Villacidro, Fondazione Giuseppe Dessí, 2010.

ricorda una non meglio precisata p. 273, che non può che alludere alle battute di chiusura del dramma albertiano (così come appaiono nell'edizione Parenti), là dove sono in scena la Madre, Araceli, Pablo e il Pescatore. Dessì annota, a 'penna corrente' (come avrebbe detto Leopardi avviando il suo *Zibaldone*) alcune impressioni nate dalla lettura di *Da un momento all'altro*, e si sofferma – nel desiderio di capire un procedimento che appare a prima vista elementare – sul rapporto tra realismo e surrealismo, marxismo e restituzione complessiva della realtà:

Sconcertante elementarità che via via, nel corso della lettura si rivela come un modo di costruire il racconto e il dramma. Elementarità solo apparente: punti di riferimento per un discorso complesso. / Si spiega così anche la linearità della sua ideologia marxista. / Realismo e simbolismo, cioè a dire Realismo che conserva la memoria dell'esperienza cubista e surrealista.

Nel dramma *Da un momento all'altro* la figura del giovane rivoluzionario Gabriel si forma[,] prende consistenza morale via via: all'inizio è un giovane costretto a studi che non ama, tornato sconfitto dagli esami di un concorso che doveva dargli una modesta e sicura posizione. Non si impone subito come l'eroe: è incerto, e anche lo spettatore è portato a diffidare di lui. A mano a mano che l'azione incalza e si complica, il carattere dei personaggi si rivela, Gabriel si forma. Si direbbe che lo vediamo farsi uomo, solo, isolato dalla ostilità dei famigliari e dalla diffidenza dei compagni (la nuova famiglia). / Il moto rivoluzionario è colto agli albori, nel momento in cui le speranze coincidevano con la fede, quando sembrava impossibile che il popolo non vincessero¹¹.

A seguire, ma annotate con la stilografica (le carte precedenti erano vergate con la penna biro), delle pagine scritte soltanto sul *recto* che parlano di Alberti, di *Miliziani a Ibiza*, e che altro non sono che una prima bozza del testo di un articolo poi pubblicato su «Vie nuove» il 21 novembre 1961¹². Poche le aggiunte, cassate poi nella versione a stampa¹³, che si riferiscono all'amicizia con Lorca:

Le esperienze culturali che aveva vissuto insieme con il suo coetaneo F. G. Lorca in quegli anni intensissimi, gli avevano dato una profonda consapevolezza

¹¹ GD.0.1.19, cc. 1r. e v.-2r. (le citazioni rinviano alla numerazione effettuata dal catalogatore). Inutile precisare che si tratta di note inedite. Si ringrazia Francesco Dessì per averne autorizzato la trascrizione.

¹² Del testo poi pubblicato (si tratta di una copia carbone, come d'uso all'epoca, con correzioni manoscritte) è conservata una stesura su 4 cartelle dattiloscritte (segnatura GD.8.2.7) che reca, per mano dell'autore, il titolo (*Miliziani a Ibiza*) e la firma finale.

¹³ Ma significativi, nel passaggio dagli appunti al dattiloscritto del testo poi pubblicato, alcuni mutamenti e correzioni stilistiche: si pensi a «la straordinaria evidenza dell'immagine che sembra nascere da una ispirazione popolare immediata e ben riconoscibile, quando arriva alle sue sintesi più toccanti ha già fatto più volte il giro del mondo» che diventa «la straordinaria evidenza dell'immagine, che sembra venir fuori di getto da una ispirazione immediata, è frutto sì di questa ispirazione ben riconoscibile, ma quando torna a bagnarsi nella sua corrente ha già fatto tre volte il giro del mondo».

morale e politica che non limitava ma anzi esaltava la forza creativa della sua poesia¹⁴

e insistono sul rapporto inevitabile tra la biografia dell'autore e l'opera, sottolineando quella sonnolenza mediterranea dinanzi alle scelte sociali e politiche che aveva coinvolto, assieme alla Spagna della dittatura, anche l'Italia del ventennio fascista, che oltretutto a Franco aveva mandato non poche truppe, in soccorso:

Ma, nel personaggio di Gabriel, così come il protagonista di *Miliziani*, e quello di *Si sono gelate le palme* ci sono anche elementi autobiografici in senso stretto, che si riferiscono alla vita dell'Alberti, e alla società della sua infanzia e della sua giovinezza. La società spagnola, per la quale ogni mutamento sembra impossibile a dispetto del governo repubblicano, della guerra civile, del risveglio della classe operaia. Una società contro la quale si spezzano gli slanci generosi dei rivoluzionari. Non si tratta soltanto degli interessi della classe dominante, ma di una sorta di sonnolenza mediterranea e cattolica, nella quale hanno tanta parte le lunghe sieste, le funzioni religiose, i carabinieri e i preti, il terrore della morte e la tracotanza della dittatura¹⁵.

Poco prima dell'interruzione delle note sul libro spagnolo (alla fine della c. 12 di GD.0.1.19), poche parole alludono a un vecchio strumento, e a un poeta precocemente caduto per la libertà (Miguel Hernández, non menzionato altrove) che a Dessì avrebbe anche potuto ricordare, per giovinezza e crudeltà di epilogo, sia pure in altra generazione, la sorte riservata, in una giornata dell'agosto del '36 al grande, indimenticabile Federico¹⁶:

[...] la voce meravigliosa del vecchio strumento, in realtà niente è cambiato in Spagna. La sola cosa che sia rimasta viva è la voce di alcuni poeti a cui è affidato l'avvenire. / Così R[afael] A[lberti] chiude il bellissimo ritratto di Miguel Hernández, vittima della falange.

Le pagine successive del quaderno (che a partire dalla c. 13 sono ogni tanto di nuovo riempite sul *recto* e sul *verso*, e con un inchiostro stilografico di colore più intenso del precedente), passano invece a occuparsi di tutt'altra cosa¹⁷:

¹⁴ GD.0.1.19, cc. 3-4.

¹⁵ GD.0.1.19, cc. 9-11.

¹⁶ La morte di Lorca, conosciuta in Italia in ritardo, e in mezzo a depistaggi di ogni tipo (cfr. al proposito la preziosa ricostruzione offerta da Laura Dolfi, in *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006), avrebbe giocato un ruolo determinante per la passione e la conoscenza della poesia spagnola negli anni della dittatura fascista e in quelli dell'immediato dopoguerra (si pensi alle traduzioni di Bo, Bodini, Macri...), condizionando *in primis* ovviamente la lettura e lo studio dell'autore del *Romancero gitano* e dei suoi amici della generazione del '25 in esilio.

¹⁷ Contrassegnate correttamente a biro dalla calligrafia di Luisa come «(Documentario sardo – regia Libero Bizzarri 1952)».

dell'arrivo in Sardegna di una *troupe* incaricata di girare un documentario sull'isola. Inutile dire che l'arrivo al Golfo degli Aranci basta per riattivare in Dessì ricordi d'infanzia e per alimentare la contrapposizione tra passato e presente; serve soprattutto per abbozzare, con aggiunte, integrazioni, richiami, una sorta di schema di sceneggiatura, di mini-racconto:

Arrivo in Sardegna della piccola troupe del documentario. Si sbarca a Golpharanci. / Quand'ero bambino questo era il posto di imbarco e di sbarco per il Continente, oltre Cagliari. / Quali erano le linee di comunicaz[ione] allora, quali sono ora. / Contrapposizione rapida di presente e passato. / Mie partenze da bambino. Partenze di mio padre. La guerra italo-turca. La casa del nonno, a Villacidro, durante le assenze di mio padre. La vita del paese. // Come vestiva la gente. Come si lavorava la terra. Come si viaggiava all'interno dell'isola. / Le Ferrovie dello Stato e le Complementari. Le Complementari erano [...] estesissime e per arrivare da un paese all'altro facevano il tragitto più lungo. Infatti la costruzione era stata appaltata a chilometro, sicché gli appaltatori avevano tutto l'interesse a raddoppiare le distanze con tutti i possibili giri viziosi. // Ritorno di mio padre dalla guerra italo-turca. Diversa concezione del tempo. Bilinguismo. / Lingua e dialetto (Wagner). Il sardo è una lingua a sé. // Gli ultimi anni del «mondo di ieri» in Sardegna: Cagliari, Bosa, Nuoro. Nostalgia del Continente, fascino del Nord. Scoppio della 1ª guerra mondiale. Partenza di mio padre: solitudine (Cagliari, Villacidro). Solitudine, angoscia. Sentimento di solidarietà con tutti quelli che avevano parenti in guerra, invidia e astio per quelli che erano rimasti estranei. In pubblico questi sentimenti diventavano orgoglio, senso di superiorità sugli altri, e infine richiesta di privilegi. / L'opera Nazionale Combattenti. La terra ai reduci. / Il Partito Sardo d'Azione / Il Partito fascista. / La funzione del Partito sardo d'A[zione] col Partito fascista¹⁸

che ripercorre temi da sempre cari allo scrittore e che appaiono in filigrana in quasi tutti i romanzi, fino al postumo *La scelta*, dove ancora è questione di solitudine, di abbandono, degli echi lunghi - privati e oggettivi - di una guerra che aveva facilitato, sul continente e sull'isola, le successive inquietudini e la nascita del fascismo.

Ma perché parlare qui anche del documentario, visto che il tema che interessa è decisamente soprattutto la Spagna? Il fatto è che non sono del tutto sicura della totale casualità di ciò che in quel quaderno è contiguo, nonostante la paliese diversità dell'assunto (Alberti, la Sardegna) in pagine rese inseparabili soltanto da una spirale. Chissà che qualcosa, a livello più o meno inconsapevole,

¹⁸ GD.0.1.19, cc. 13-15. Un'annotazione di fianco, sulla c. 13v., suggerisce un'«Eventuale intervista con Bacchelli, a questo proposito: suo viaggio giovanile in Sardegna»; mentre le cc. 16-17 riguardano un altro progetto (tre dunque - e ogni volta radicalmente diversi - sono nell'insieme i soggetti delle note del quaderno GD.0.1.19): che è uno sviluppo, con 7 possibilità (e la scelta tra varie soluzioni demandata allo spettatore), di una non meglio precisata storia relativa a due fratelli.

non abbia guidato la mano dello scrittore alla ricerca di un luogo sul quale annotare – in un caso come nell'altro – un progetto. Sul carattere autobiografico e fortemente strutturato (a dispetto della brevità) della seconda *tranche* di appunti non esistono dubbi; quanto alla prima, gli schizzi alle cc. 5v., 6v., 12v., continuano con insistenza a proporre dei tratti che suggeriscono un autoritratto (cosa rara in Dessì¹⁹) e a mescolarvi insieme altre immagini (cc. 7v., 9v.) che tracciano invece figure, una in particolare appoggiata a uno strumento che nel disegno, se a guidarci non fosse l'esplicita menzione nello scritto a Casals, e un'imbracciatura che tende al verticale, potremmo prendere anche per una chitarra. Che è strumento (assieme al pianoforte), come ben sappiamo, per eccellenza lorchiano; il cui tocco forte e sottile – come avviene per gli strumenti a corde – avrebbe potuto essere ridestato, non senza qualche turbamento, da una notizia televisiva e da un concerto destinati a intrecciarsi in modo indissolubile alle pagine di Alberti nella memoria.

3. *Un articolo disperso*

Su «Vie nuove», dunque, il 23 novembre 1961 (conservato nel *Fondo* alla segnatura GD. 8.2.7) sarebbero apparse, sotto titolazione redazionale (*Un libro di Rafael Alberti / Spagna tragedia senza tempo di Giuseppe Dessì*) – ma accompagnate sul quadernetto di autografi da uno schizzo specifico a quelle legato – le uniche pagine di Dessì che parlano esplicitamente della Spagna, ove si eccettuino l'eco lunga, perdurante, e il rimorso che intreccia fin dall'inizio con la tragedia spagnola (a partire dall'incidente adolescenziale dell'*Introduzione alla vita*) la storia del personaggio più amato (Giacomo Scarbo), votato, per coraggiosa elezione, a morire in Spagna combattendo con le brigate internazionali²⁰. Valga dunque riprodurre qui per intero quel testo introvabile, accompagnato da disegni significativi tracciati velocemente a lato, che provano quanto forte, e fortemente autobiografico, anche, dovesse essere stato il complessivo coinvolgimento:

Quando Rafael Alberti scriveva il lungo racconto *Miliziani a Ibiza* (che l'editore Parenti pubblica ora nella traduzione di Dario Puccini) aveva 34 anni ed era appena uscito dall'esperienza della guerra civile. Era al colmo della giovinezza e, al tempo stesso, nella piena maturità. Perché se è vero quello che alcuni sostengono, che in Spagna i giovani rimangono giovani più a lungo, che la giovinezza si prolunghi indefinitamente nella vita dell'uomo come un alibi felice, è anche vero il contrario, e cioè che nella giovinezza di quegli stessi uomini si dia il caso di ritrovare i segni di un'esperienza matura e profonda. Ma, a parte queste

¹⁹ Alla c. 10 v. troviamo uno schizzo di navi, alla c. 17 v. quello di barche e alberi.

²⁰ Come il romanzo *I passeri* suggerisce.

considerazioni, è certo che le esperienze di quegli anni intensissimi maturarono Rafael Alberti senza togliere alla sua poesia la freschezza e la forza genuina che erano piaciute a Juan Ramón Jiménez. In lui, come in García Lorca, la straordinaria evidenza dell'immagine, che sembra venir fuori di getto da una ispirazione immediata, è frutto sì di questa ispirazione ben riconoscibile, ma quando torna a bagnarsi nella sua corrente ha già fatto tre volte il giro del mondo. Nei suoi *Ritratti di contemporanei* (Il Saggiatore, Milano 1961) Alberti scrive, a proposito di Federico García Lorca: «... Federico era il *cante* (poesia del suo popolo) e il *canto* (poesia colta): era cioè Andalusia, dello *jondo* (del profondo) popolare, e insieme tradizione saggissima dei nostri vecchi canzonieri. Sebbene in quasi tutti i poeti contemporanei del Sud, con Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez alla testa, si possa ritrovare questa medesima venatura, questo recuperato filo d'acqua trasparente, è García Lorca quello che con maggiore forza e continuità rappresenta siffatta linea».

È parlando degli altri che, a volte, i poeti rivelano i segreti della propria poesia, specie quando le affinità sono profonde, come nel caso di Rafael Alberti e di García Lorca.

Nelle prose e nel racconto drammatico che in questo volume sono raccolti sotto il titolo che Dario Puccini ha ricavato dalla prima di esse, gli spunti che, a prima vista, potrebbero sembrare autobiografici in senso stretto nascono invece dalla fusione di elementi che si riferiscono ora alla vita reale di Rafael, ora a quella di Federico. E il personaggio *autobiografico* che si chiama Javier in *Miliziani a Ibiza*, Braulio in *Si sono gelate le palme*, Gabriel in *Da un momento all'altro*, nasce da questa sintesi poetica.

Quando si sparse la notizia che Federico García Lorca era stato assassinato, gli amici, quasi contro ogni evidenza, continuavano a sperare; e Rafael ricevette una telefonata. «Era – egli scrive – un'altra voce, più impressionante, perché più vicina a Federico, quasi la sua, che mi assicurava...»: «Non è vero. Non è vero. Non fate nulla. So benissimo che Federico è nascosto ed è in salvo». Si trattava della sorella di Lorca, *la più piccola e la più cara al poeta*, che non si rassegnava, che non accettava la realtà: ostinata, ingenua, appassionata e cieca. Non si può fare a meno di pensare ai personaggi del dramma *Da un momento all'altro*, quando, alla fine del terzo atto, il giovane Gabriel sta per essere ucciso la voce di Araceli, la sorella minore, la più cara al poeta (ché anche Gabriel è un poeta), suona con lo stesso accento di terrore e di inspiegabile ostinazione: «MADRE: *Che pena questo ragazzo! Che debbo fare, mio Dio?* – ARACELI: *Mamma, non preoccuparti se Gabriel questa notte non dovesse tornare...*». E la morte stessa di Gabriel, ucciso dai suoi ex-amici, che approfittano della guerra civile appena iniziata per dare sfogo al proprio odio, non somiglia forse alla morte di Lorca? D'altra parte, il personaggio di Gabriel, così come quello di Javier, come quello di Braulio, ricordano da vicino Rafael, la sua infanzia, la sua giovinezza.

Questa forma autobiografica composita e ricca permette allo scrittore di calarsi nell'intimo della società spagnola, come se parlasse di se stesso e della propria famiglia: una società così ferma, così sorda, così irrimediabilmente legata al passato, che anche nell'intimo della casa, di fronte alle persone più care, alla propria madre, ai fratelli, alle sorelle, chiunque sia volto all'avvenire, chiunque

senta urgere un bisogno di giustizia, non può fare altro che pensare alla frattura più violenta e definitiva, alla rivoluzione. Leggendo questi racconti scritti da un poeta che riesce a contenere nella prosa lucidissima la forza della sua lirica, si capisce almeno una delle ragioni per cui questo popolo, eroico e appassionato, sopporta da tanti anni la dittatura franchista: solo con la rivoluzione, col sangue, si potrebbe sradicare il fascismo, abbarbicato come un cancro e oramai confuso a tutto ciò che dovrà cadere con lui. E la rivoluzione dovrebbe cominciare in ogni casa, in ogni famiglia. Braulio sa che nell'odio contro i fascisti deve mettere «una parte della sua famiglia». Il suo migliore amico è stato ucciso in casa sua, dai suoi stessi fratelli. «Sì, devo dedicarmi a odiarli. Tutti. Senza eccezione. Accada quel che accada» (*Si sono gelate le palme*). E i due popolani rivoluzionari, Pablo e il Pescatore, quando i familiari si stringono attorno al corpo esanime di Gabriel, che i compagni hanno riportato a casa, li considerano con distacco e tristezza. Non con pietà, ché anzi nel loro distacco vi è anche una punta di sprezzo, ma con una tristezza consapevole: «PABLO: *Ecco qui una famiglia spagnola*. – PESCATORE: *Una tragedia di Spagna*» (*Da un momento all'altro*).

La stessa famiglia, certamente, che, per consiglio del confessore, defrauda il vecchio Tomas (o Tommaso, all'italiana) Alberti, prozio dello scrittore, colto al volo in punto di morte, come un piccione, dal solerte gesuita. «Il vecchio zio garibaldino, grazie al cielo militante della Compagnia di Gesù, riposava ora per sempre, privo della sola medaglia con la quale sarebbe disceso pieno d'orgoglio nella terra» (*Lo zio garibaldino*).

Questa è la tragedia della Spagna. Tragedia viva e attuale ancora oggi, anche se il vecchio violoncellista Pablo Casals, che aveva solennemente promesso di non suonare mai più nei Paesi che avessero riconosciuto il governo franchista, ha accondisceso a suonare alla Casa Bianca per Jacqueline. Nulla è cambiato. È di pochi giorni la notizia che il ministro della Giustizia di Franco ha rifiutato di ricevere la delegazione internazionale per l'amnistia ai detenuti politici spagnoli. Ma io credo che il vecchio Pablo Casals abbia suonato con la speranza o l'illusione di arrivare indirettamente, con la voce del suo strumento, dove la delegazione internazionale non è arrivata.

4. *La paura di dimenticare*

Non c'è bisogno di fare ricorso alle lettere o alla testimonianze di amici comuni (Varese *in primis*) per sapere che Giorgio Bassani, dopo avere favorito tramite i suoi incarichi editoriali la pubblicazione o riedizione di alcune opere di Dessì (*Il disertore, San Silvano...*)²¹, sostenne allo «Strega» con convinzione profonda *Paese d'ombre*, l'ultimo libro compiuto di un amico che, là dove lui aveva trovato la ragione di una vocazione (si pensi all'importanza della testimonianza sulla diaspora ebraica e sulla persecuzione, allo «scrivo perché ci se ne

²¹ Ma per un tracciato delle tangenze tra i due e per la storia di una complessa amicizia si veda, in questo libro, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*.

ricordi...»²²), aveva fatto, proprio dell'impegno ridotto negli anni 30-40, la fonte di un duraturo rimorso²³. Da sanare gradualmente, con il passare del tempo, almeno con la scrittura. Con quella dei libri a venire (dove avrebbe dovuto essere centrale la figura di Giacomo Scarbo²⁴ e il suo sacrificio) o con quelli in corso, soprattutto con *I passeri*, che lo aveva/avrebbe²⁵ portato a parlare del periodo della seconda guerra mondiale, mettendo in scena oltre tutto, nel delirio del vecchio Conte Scarbo e nel mesto brusio del paese, la notizia della scomparsa di un figlio caduto combattendo per la repubblica spagnola²⁶.

Se non è un caso che la dedica apposta alla copia dell'edizione Nistri Lischi dei *Passeri* inviata a Bassani²⁷ riportasse la citazione di un adagio di *Una notte del '43*²⁸ che parlava di una voce 'invisibile' che si rivolge alle coscienze per ricordare l'orrore di quello che tutti vogliono dimenticare («Eppur talvolta, sebbene molto di rado qualcosa accade»), era fatale che il tema del ricordo subito intrecciato all'oblio (ne troviamo la genesi in un prezioso appunto inedito dei diari, che si cita in clausola) toccasse la lettura di un libro (*Miliziani a Ibiza*) che, sullo sfondo della musica, sulla e con la quale era nato alla conoscenza, portava a riflettere sull'impegno e sul tradimento, sulle promesse fatte ai morti e a se stessi, su quello che l'inconscio serba e di nascosto restituisce (magari a costituire un ideale *alter ego*), a dispetto di ogni momentaneo accomodamento, di ogni dimenticanza:

²² Cfr. per questo, oltre alle testimonianze d'autore raccolte in *Di là dal cuore* (Milano, Mondadori), *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, e, in quel libro, la bellissima intervista bassaniana, *Meritare il tempo*.

²³ Cfr., tra le altre, una lettera ad Anna Dolfi del 19 novembre 1973: «Giacomo [...] avrebbe dovuto abbandonare il dolce rifugio di Olaspi, il padre e la matrigna per andare ad arruolarsi nelle brigate internazionali e morire in Spagna [...]. Giacomo è quello che io avrei voluto essere e non sono stato, una specie di mio ideale alter ego» (la lettera è riprodotta nell'introduzione/nota al testo della *Scelta*, il romanzo incompiuto, pubblicato postumo – a cura di Anna Dolfi, nel 1978, anno successivo alla morte dell'autore –, per spiegare la storia di un desiderio, mai narrato compiutamente, che avrebbe dovuto essere affidato proprio a quelle ultime pagine narrative).

²⁴ Si vedano per questo la ricostruzione e le note che accompagnano l'edizione della *Scelta*.

²⁵ Vale la pena ricordare al proposito le due edizioni in volume del libro (per altro anticipato a puntate in rivista), che si collocano ai due estremi di un arco decennale al cui centro (o quasi) si trova il pezzo su *Miliziani a Ibiza* di Alberti (cfr. G. Dessì, *I passeri*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955; Milano, Mondadori, 1965).

²⁶ Della presenza della guerra di Spagna nella narrativa di Dessì si è ricordato Luciano Curreri, in un libro che ne cerca la presenza soprattutto in Sciascia e nella narrativa dell'ultimo quindicennio (*Le farfalle di Madrid. L'«Antimonio», i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Roma, Bulzoni, 2007; *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española*. Traducción de Malena Manrique y José Joaquín Blasco, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009).

²⁷ Conservata alla Fondazione Bassani di Codigoro (ma in quanto tale già schedata da Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e Associati, 2004) ed esposta in una mostra ferrarese (*Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*) dedicata dall'ottobre al dicembre del 2010 ai libri di Giorgio Bassani.

²⁸ Il racconto stampato da Bassani nel marzo 1955 su «Botteghe oscure» e poi raccolto nel '56 nelle *Cinque storie ferraresi*.

Roma, 16 nov[embre] 1961

Ieri sera sul video è apparsa per pochi istanti l'immagine del grande violoncellista Pablo Casals, che, dopo tanti anni, ha acconsentito a suonare alla Casa Bianca. Aveva fatto promessa solenne di non suonare più in quei paesi che avessero riconosciuto il regime franchista. / Sto leggendo *Miliziani a Ibiza* di Rafael Alberti nella traduzione di Dario Puccini (ed. Einaudi²⁹), e stamattina mettevo mentalmente in relazione alcuni episodi narrati dallo spagnolo con l'immagine e l'episodio visti ieri sera, senza però riuscire a ricordarmi il nome del musicista. / A un tratto, il nome è riaffiorato, ma indipendentemente, almeno in apparenza, dai miei pensieri, come per conto suo, tanto che mi sono chiesto a chi mai appartenesse il nome di Pablo Casals. Solo dopo un poco ho rimesso assieme le parti frammentarie di questa operazione mentale. / Spesso ciò che impedisce la memoria è la paura di non ricordare – paura che mi ha ossessionato per tutta la vita. Credo che la mia memoria lavori nelle regioni sotterranee dell'inconscio, mentre sul piano della coscienza è debole e discontinua³⁰.

²⁹ L'editore, come si è visto, era invece Parenti.

³⁰ I testi del diario del 1961 sono stati pubblicati dalla Firenze University Press (G. Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011, pp. 352-353).



Giorgio Bassani a Barumini (ottobre 1983 – foto di Anna Dolfi).

DI LÀ DAL CUORE

SCRIVERE DI LÀ DAL CUORE

For Stranger - Strangers do not mourn -
There be Immortal friends
Whom Death see first [...]
Emily Dickinson, *Poesie* 645¹

1. *Ai margini delle soglie*

Genette, e con lui Weinrich, ci hanno insegnato che le *soglie* dicono molto dei libri, e, che, a prestarvi attenzione, perfino le più denotative si caricano spesso di significati aggiunti. Se così è, non può sfuggire il fatto che i titoli delle opere di Bassani si collocano, da questo punto di vista, in una serie di gruppi distinti. A una netta propensione per i titoli rematici (che definiscono un genere), usati normalmente per i contenitori più ampi (*Le cinque storie ferraresi*; *Le storie ferraresi*; *Il romanzo di Ferrara*) – ma con il bisogno sempre di accostare alla tipologia narrativa (*storie, romanzo*; inclusive di oggetti diversi, e con un proprio nome-tema) una declinazione ‘aggettivale’ che introduce un luogo e con quello inevitabilmente il cronotopo, e all’inizio e alla fine del proprio percorso narrativo (*ferraresi, Ferrara*) – ne abbiamo altri che utilizzano tematicamente, in maniera allusiva, la sineddoche per parlarci del libro. È il caso degli *Occhiali d’oro*, che non solo individuano tramite un oggetto d’uso uno dei due protagonisti, ma rimandano anche alla sua cultura e collocazione sociale; o quello dell’*Aironne*, che sposta su un uccello, per forza di equivalenze e correlativi, un ruolo assai più complesso di quello, prevedibile, di una preda ripetutamente presente in una battuta di caccia. Giacché il gioco di corrispondenze tra Edgardo Limentani e la buffa e fragile bestia a cui stranamente assomiglia, destinata come lui a morire per un colpo di fucile in una fredda giornata invernale che pone fine a un’i-

¹ «Per uno sconosciuto – gli sconosciuti non piangono – / Vi sono amici immortali / Che la morte vede prima» (secondo la traduzione di Massimo Bacigalupo: Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, «Oscar Grandi classici», 1995, p. 241).

nutile sofferenza, ad un vano cercare, consente al lettore consapevole di allargare il «titre nominal strict»², leggendovi molto di più di quello che l'apparenza dice.

Diverso il caso del *Giardino dei Finzi-Contini*, che mentre circoscrive con l'aggiunta di un nome di famiglia il tema del romanzo (individuandone i personaggi principali) affida agli elementi determinatori del «titre nominal élargi», che rinviano a una singolare famiglia (i Finzi-Contini, appunto), il compito clamorosamente antifrafastico di parlare dell'immaginario nutrendo una duratura illusione: quella che – nel gioco paradossale che l'arte propone e che fa frangere illusione e realtà – ha fatto e fa ancora sognare a tanti lettori la possibile collocazione di un luogo che «non è mai esistito»³ se non nella fantasia e nella trasfigurazione mitica, un luogo creato ad arte con l'obiettivo di rendere credibile quella che non è altro, e da ogni punto di vista, che un'«isola del passato»⁴. Uno spazio da cercare nel tempo piuttosto che nelle planimetrie; in ogni caso (anche accettando per un attimo la sfida del *disbelive*) uno spazio circoscritto, delimitato da mura, modello in minore dell'altra cinta, sia pure diversamente ibridata, di cui costituisce una sorta di elettiva *mise en abîme*. Romanzo del *giardino*, insomma, come più tardi *romanzo* di Ferrara, se è vero che nell'un caso come nell'altro la funzione informativa, onomastica, specifica, ma solo per aumentare la credibilità.

Un'eccezione a questo modo di titolare sarà rappresentato da *Dietro la porta* e da *L'odore del fieno*, visto che con il primo si allude a uno status psicologico-morale, ma lo si fa individuando nello spazio una collocazione eticamente discutibile; mentre l'altro – e singolarmente, stante il rapporto dello scrittore con gli odori – stende a partire dal mondo olfattivo la patina della morte su figure *du temps jadis*, suggerendo, come già Joyce a proposito della neve, un fieno/erba che con forza cimiteriale copre tutto, di nuovo ai margini delle mura cittadine. La porta, il fieno..., sostantivi senza funzione di soggetto, che suggeriscono perfino una qualche 'febbre', assieme alla fatalità dell'epilogo, mentre determinano le modalità di disposizione dei personaggi in un ambiente: dentro⁵, ai margini, dietro. Ma per rovesciare poi la loro collocazione, se dopo la disce-

² Come lo chiama Weinrich, nel suo *Les titres, les textes et la mémoire littéraire*, in *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?* Yves Bonnefoy – Pierre Bourdieu – Pascale Casanova – Antoine Compagnon – Michael Edwards – Marc Fumaroli – Michel Jarrety – Hubert Monteilhet – Carlo Ossola – Harald Weinrich – Michel Zink, Recueil d'études publié sous la direction de Michel Zink, Paris, Editions de Fallois, 2002, pp. 65-76.

³ Così ancora Giorgio Bassani in un'intervista su *Ecologia e letteratura*, in G. Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*. Prefazione di Giorgio Ruffolo, a cura di Cristiano Spila, con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi, 2005, p. 105.

⁴ Così ancora Bassani, nel legarne l'ideazione alla frequentazione del Parco di Ninfa (ivi, p. 107).

⁵ Ma per un'analisi delle strutture inclusive che regolano l'intero romanzo di Ferrara si veda Giorgio Bassani, *Una scrittura della malinconia* (in particolare, nella sezione dedicata alle *Forme del sentimento*, il capitolo sul *Diaframma speculare della distanza*).

sa agli inferi in un'adolescenza di infelicità, separatezza ed ignavia, alla maniera dantesca (sappiamo quanto Bassani amasse il grande poeta), «Or quel che t'era dietro t'è davanti»⁶, e alla marginalizzazione implicita nella posizione laterale si sostituisce – tramite lo sguardo dello scrittore, frontale rispetto alla città – la contrapposta pienezza di un altro avverbio di luogo. *Dentro* infatti (penso ovviamente a *Dentro le mura*, che sostituisce nei primi anni Settanta la funzione metalinguistica del titolo originario) indica la parte interna, e in tutta la sua visibilità, mettendo in luce proprio quella sezione nascosta dalla faticida porta di cui si diceva. Quasi che l'emarginazione che era stata al centro della contro *bildung* del quarto *volet* narrativo dovesse servire, rileggendosi (come farà Bassani dopo il '68) – una volta abreagita – a rendere al narratore il dominio della materia narrata, spingendolo ad abbandonare la centralità 'narcisistica' dell'io, restituendolo a, e restituendogli di nuovo, il racconto oggettivo. Consentendo anche, dopo quell'esperienza dirimente, di procedere per contrari, portando oltre, perfino oltre il mondo conosciuto (che è collocato inevitabilmente «di qua»), verso un altrove posto dall'altra parte, nella morte, dove c'è buio, ma dove (per dirla con il XXX e il I del *Paradiso*), per forza di poesia, «di là da noi», può farsi «di là mane», mentre «di qua» è la «sera» a regnare soltanto.

2. Andando verso l'oltranza

Quando appare, nella scrittura bassaniana, l'espressione – con funzione insieme poetica e ben presto metalinguistica – di «di là dal cuore»? La troviamo per la prima volta, anche se non ancora con funzione di titolo, nel 1972, in un libro curato da Domenico Porzio: *Dalla parte degli animali*. A quel libro Bassani affida una prefazione e i capitoli 5 e 6 della seconda parte dell'*Airone*, la più breve del breve romanzo, quella costituita solo da tre capitoli nei quali la caccia in botte si conclude con un doppio sparo e con l'agonia dell'animale ferito, seguito nei movimenti, patetici e inutili, di sopravvivenza⁷. Era il '72, si diceva, l'anno della pubblicazione dell'*Odore del fieno*, il volume che doveva chiudere, con un certo ritardo (visto che la maggior parte dei racconti che lo compongono era già stata edita), il *Romanzo di Ferrara*. Un'opera durata poco meno di un ventennio (stando non alle date di gestazione, inevitabilmente più lunghe – di quasi un altro ventennio, se si parte dalla prima stesura di *Lida Mantovani* –, ma a quelle di pubblicazione dei libri), e poi riscritta, dal '73 all'80, che avrebbe offerto – ne fosse stato più o meno consapevole l'autore – un doppio percorso, nello spazio e nella necessità della scrittura⁸, subentrata quest'ultima *in itinere* alme-

⁶ La citazione è dall'VIII del *Paradiso*.

⁷ *Dalla parte degli animali*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Ferro Edizioni, [maggio] 1972, pp. 35-43.

⁸ «[...] si sa che tutte le strade vanno bene, o male, e che l'unica *cosa* necessaria ad un ro-

no in tutta la sua lucidità a guidare non solo il romanzo centrale, ma a dare forma/senso anche agli altri, nonostante che il desiderio e la capacità di comporre⁹ fosse stati fin dall'inizio presenti.

Ma torniamo a *Dalla parte degli animali*. La prefazione (da maggio, data di pubblicazione del libro) sarebbe parzialmente finita sul «Corriere della Sera» del 6 agosto 1972 con il titolo di *Oltre il cuore*, diventando poi (solo con gli anni) *Di là dal cuore*. L'altra parte (la conclusiva, meno nota perché non recuperata esplicitamente nel libro bassaniano di saggi), secondo un principio di economia caro agli scrittori, era già apparsa (nel volume di Porzio era dunque proposta in seconda battuta), con il titolo *Benché il gioco della torre*, sul «Corriere della Sera» del 29 giugno 1971 (in una rubrica «Sulla medicina d'oggi. Quaderno») per andare poi a costituire l'ottava e conclusiva sezione di *In risposta IV*¹⁰. Bassani vi parlava della vivisezione, condannandola, s'intende, ma per farlo usava un'espressione significativa che alludeva a un'oltranza, alla necessità di un impegno supplementare, ad un andare oltre quanto normalmente è previsto o si fa («la vivisezione è un orrore, bisogna opporvisi. Ma non basta, bisogna andare *più in là*»¹¹). Concludeva il pezzo sulla necessità di orientare, educare, forzare la società industriale, geneticamente feroce, piegandola verso «regole», verso «una religione»¹². Ma è sul *più in là* e sul termine *religione* che vorrei soffermarmi, perché i due semi lavoreranno in profondità nella costituzione anche dell'altra parte del testo per Porzio, quella che apparirà da sola nell'84 nel libro di saggi che nel '66 (con un altro indice e una diversa sistemazione) si intitolava *Le parole preparate*, a cui improvvisamente proprio quella paginetta contribuirà a dare il titolo definitivo di *Di là dal cuore*¹³. Il campo semantico dell'affettività vi sarebbe stato dominante (*amato, amarli, élan d'amour, amo*), accompagnato da avverbi di tempo (*sempre*) e avverbi di quantità (*di più, tanto*), anche fusi insieme (*sempre di più*). Quanto al resto Bassani vi proponeva uno dei *Trois contes* di Flaubert, *Il san Giuliano Ospitaliere*, come un modello (una vera e propria *mise en abîme*: per questo dunque la centralità nel libro di saggi, e il titolo, assunto a designare l'intera raccolta) del proprio destino e vocazione alla scrittura, infine chiari-

manzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità» (G. Bassani, *In risposta I*, 5: O, p. 1171; e si tratta di un pezzo del 1959).

⁹ Mescolati alla fatica, all'incapacità (si vedano in proposito le pagine di *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *L'odore del fieno*, O, pp. 936-937).

¹⁰ *In risposta IV*, 8 (O, p. 1300).

¹¹ *Ibidem* (nostro il corsivo nel testo).

¹² «[...] perché non la forziamo, la civiltà industriale e tecnologica, questo frutto supremo dell'intelletto umano, a darsi una religione? / A darcela?» (ivi, p. 1301). Il termine *religione*, al pari di *artel mortel/vita*, ricorrerà spesso anche negli scritti di Bassani in difesa del patrimonio artistico e più in generale nei suoi interventi per Italia Nostra, a riprova della forza strutturante di queste idee nella poetica complessiva, di fatto assai più unitaria di quanto comunemente si pensi.

¹³ *Di là dal cuore* (nella raccolta omonima: O, p. 1274).

to, *post-factum*, nell'endiadi di *sorte e volontà*¹⁴. Che lo avrebbe portato, anche senza la componente colpevolizzante dell'autopunizione (presente invece nella storia del narratore francese), ad assumere comunque su di sé un compito risarcitorio (in questo la somiglianza dell'io con il personaggio del racconto) che avrebbe implicato, ben oltre la stessa rilevazione dell'età¹⁵, la separazione dalla Vita, diventata lontana e «inattuabile» per chi aveva scelto per sé il destino di Orfeo. Un destino che – spingendo più in là – lo portava ad anteporre il dovere al principio di piacere, tramite la difesa di un sistema di valori basato su termini desueti protetti dal ludibrio dello scetticismo moderno proprio perché collocati *più in là, al di là* di quanto conosciuto e spiegato dalla scienza e dalla psicoanalisi. Valori esistenti *di per sé*, 'fiammeggianti' (per dirla con il Dante del V del *Paradiso*) «nel caldo d'amore / *di là dal* modo che 'n terra si vede», anche se prodotti *dal di quel* meccanismo¹⁶ umano prevedibilissimo. Guidati, come voleva il Tommaseo del *Dizionario dei sinonimi*¹⁷ dall'Animo che, in contrapposizione alla mente, deputata ad esprimere la facoltà «intellettiva», «è la facoltà volitiva dell'anima, e però s'usa per volontà, disposizione, intenzione, cuore, coraggio». Anima e cuore insieme, già che il «secondo riguarda il sentire e l'affetto; l'altro il sentire e l'intendere ed il volere»¹⁸. Volontà dunque nel proporsi come scrittore votato a un destino che mette al centro della scrittura il ricordo per mantenere spinozianamente l'affetto¹⁹, anche nel nutrire il desiderio della dantesca ricerca di un bene «*di là dal qual* non è a che s'aspiri» (così nel XXXI del *Purgatorio*), e che avrebbe dovuto/potuto essere scritto, o riscritto, una volta «ritornato *di là*» (così ancora in *Purgatorio* XXXII).

3. Scrivere di là dal cuore

L'*oltre* inteso insomma come un *al di là* destinato a superare, nel tempo e nello spazio, quanto impedisce di procedere nella ricerca. Non è casuale che l'avvicinamento a Cerveteri, nel prologo dei *Finzi-Contini*, avvenga *di là dal paese*; né

¹⁴ I termini usati in *Di là dal cuore* per parlare del san Giuliano Ospitaliere (*ibidem*; ma il corsivo è nostro).

¹⁵ «La vita si avvia a lasciarmi [...]» (*ibidem*).

¹⁶ Il corsivo è questa volta bassaniano (*ibidem*), mentre sono ovviamente nostre le sottolineature del testo dantesco che vanno nella direzione dell'oltranza.

¹⁷ Non si scordi che a dispetto di tutto (ovvero anche di diverse predilezioni) Bassani aveva fatto la sua tesi di laurea sul Tommaseo. Per qualche dato singolare in proposito (anche per il significativo intreccio di Tommaseo e Manzoni, cfr. *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in questo libro).

¹⁸ Così ancora il *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo (alla voce relativa).

¹⁹ Uso il termine 'affetto' nell'accezione spinoziana della terza parte dell'*Etica*, che Bassani doveva avere mediato fin dalla giovinezza dalla frequentazione e dalla lettura degli scritti giovanili di Dessì (cfr. al proposito il già citato *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*).

che la bocciatura che muoverà l'incontro tra il protagonista e Micòl la si apprenda, in un «androne, vasto, fresco e semibuio come una cripta», assiepati davanti a fogli «esposti sottovetro *di là da* una leggera grata di fil di ferro»; né che la giovane adolescente si mostri *di là dal* muro accompagnata dal latrato rauco di Jor; che la discesa nel pertugio cominci *immediatamente di là* dalla soglia; che l'ultimo sguardo avvenga prima che Micòl *scomparisse di là dal muro*, un muro *di là dal* quale l'io narrante dovrà pure riuscire a passare, una decina di anni più tardi, varcando la recinzione del Barchetto del Duca. Per arrivare ad essere accolto *di là dal portone* subito chiuso dal fedele Perotti, *di là dal* ponte che conduce al viale d'accesso alla *magna domus*. Avvicinando alle stanze che *di là dal* «nero intervallo del parco» segnalano una presenza femminile, mentre *di là dal* tavolo di noce appare il berretto del professor Ermanno, nascosto, come lo sono gli abitanti dei villini vicini, *di là dalle* sbarre «di irte cancellate», *di là* da pareti che fanno arrivare voci sfuocate anche a Malnate, ignaro di quanto si cela *di là dal* «buio della guerra imminente».

Sappiamo tutti, per contro, quanto si nasconde dietro il risalire «con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'inconscienza» su cui si aprirà l'*Airone*, di là dalla porta chiusa che porta Edgardo Limentani, appena fuori, percorso il corridoio scricchiolante di casa, ad andare «fin giù» (così la chiusa del secondo paragrafo della prima parte del romanzo), per indurlo poi a risalire, e di nuovo a scendere (nel locale di Bellagamba, e più di una volta; sì che il viaggio orizzontale verso e dalla piana di Codigoro altro non sarà che un alternarsi di faticose, e metaforiche, discese e salite), mentre le cose gli si pongono davanti e lontane (insomma, sempre da vedere là). Anche lo sguardo dovrà alzarsi e abbassarsi per seguire il volo degli uccelli in palude, individuare il campanile della città, dare una frettoloso sguardo alla vecchia Aprilia che ha il «*parabrise* completamente offuscato», visto che ormai – perduto il contatto diretto con le cose, che non si potrà recuperare più – il rapporto con il mondo non potrà realizzarsi che per veduta indiretta, di là dal «tetto ricurvo della macchina» (così nel primo paragrafo del IV capitolo) o attraverso cristalli, nella «camera bassa» dell'osteria, già mortuaria, per collocazione e immobilità, alla pari della bottega dell'impagliatore.

L'unica possibilità di cancellare la «lieve ombra residua, e di illudersi che la lastra medesima non esistesse» sappiamo bene (ma Limentani lo apprenderà piano piano) non potrà essere che nel collocarsi di là, «*Di là dal vetro*», dove c'è «il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace»²⁰. Una pace conquistata con la chiusura in uno spazio piccolo (così anche quello della macchina, dal cui interno Edgardo guarda ormai, dallo «specchietto retrovisore»), uno spazio analogo e diverso da quello che ormai delimita tutto il circostante. La circolarità dell'esistente (dalle mura di Ferrara fino a quella che perimetra la luminosità direzionata verso il tavolo da pranzo, con commensali immobili, al quale non c'è posto per l'io, o

²⁰ *L'airone* (O, p. 834).

verso il tenero e fatuo parlare della madre, rinchiusa in un bozzolo di luce) resa ad un tratto geometricamente scandita da linee verticali, orizzontali, di misura 'preparata'. Che non si potranno abbandonare più, visto che la forma a clessidra dell'ultima poesia, dettata in morte, su queste linee di diversa lunghezza gioca ogni futura misura e ogni possibile risarcimento. Anche quello che, dopo le ferite (tra queste all'origine anche quella immedicabile dell'ebraismo, unica possibile *blessure* di un narcisismo che guida con l'*Airone* a un perfetto suicidio malinconico che sembra dunque non avere più traccia di componenti reattive) porta a non aprire neppure più inutili lettere d'amore²¹, induce a ridere e piangere, rovesciandoli ogni volta nel loro «perfetto / contrario»²², spinge alla solitudine che consente (come nelle *Leggi razziali*) di «guardare / la città da ogni parte e l'infinito / spazio verde». Pacificando infine, almeno l'autore, con la propria origine, che lega e allontana dal «noioso ebraismo metastorico», dalla statura bassa, dai tratti anche caratteriali inevitabilmente semitici (nell'indentificazione, *in mortem*, con le figure genitoriali: la madre di *Arrivo mia madre non sta bene*; il padre di *Bocca Trabaria*, di *Lettera*²³), se è dall'interno di un cimitero, anzi di una infinita necropoli (quella su cui si apre il *Giardino dei Finzi-Contini*, d'un tratto allargata a coprire un intero paese, un intero mondo), che può levarsi ferma la voce di chi ha saputo andare *di là dal cuore*. Una voce alta e bassa insieme – come era quella del Bassani lettore delle sue poesie – una voce fatta di orizzontalità, di lunghezza e di improvvisi sfondamenti, modulata da soprassalti di misura, di tono, per dare voce ai morti, e con loro anche a se stesso. Riscattato infine dal sacrificio: unico vero re, il poeta, di un regno perduto, di un'innocenza sognata, di un *là* infine riconquistato (al termine di corridoi bui sempre più stretti) là dove è solo il cuore che parla, ben inteso *di là dal cuore* («È là Rosa mia mia Regina che io sono giovane e bello e puro / là l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re»²⁴).

²¹ Cfr. *Da quando* (*Epitaffio* [O]).

²² *Mi chiedi perché mai e quando* (*Epitaffio* [O]).

²³ Tutti da *Epitaffio* [O].

²⁴ *La Porta Rosa* (*Epitaffio* [O]).



«La magnolia che sta giusto nel mezzo / del giardino di casa nostra a Ferrara» (1992 – foto di Anna Dolfi).

PROLOGO E EPILOGO: LA NASCITA DI UN ROMANZO

I should not dare to leave my friend,
Because - because if he should die
While I was gone, and I - too late -
Should reach the heart that wanted me [...]
My heart would wish it broke before,
Since breaking then, since breaking then,
Were useless as next morning's sun,
Where midnight frosts had lain!

Emily Dickinson, *Poesie* 205¹

[...] il n'y a que deux choses valables en art. 1° La fulgurance de l'autorité. 2° La fulgurance de l'hésitation. C'est tout. L'un est fait de l'autre [...].

Nicolas de Staël, *A Pierre Lecuire*,
14 mai 1953

1. Ricostruendo la genesi

Nonostante che Bassani abbia più volte dichiarato che il progetto del *Giardino dei Finzi-Contini* risaliva addirittura agli anni 40 (come dire quasi alle origini della sua scrittura; né c'è motivo per dubitarlo, almeno su un piano teorico generale, vista la tramatura fortemente biografica della sua opera e la quantità dei rimandi interni esistenti nelle sue pagine) la data inserita nelle prime righe del *Prologo*, quella della primavera del 1957, inscritta com'è nel corpo del testo, ha continuato ad attirare critici e lettori, giustificando, anche se opportunamente, come si vedrà, fuori da ogni derivazione/deviazione diversa, l'ipotesi di una genesi tardiva del libro. Per tentare di individuarla appieno, questa genesi, che nonostante i documenti prodotti a sostegno dell'ante-datazione tenderei a considerare più tarda, converrà ripartire dall'inizio, ovvero dai due primi e diver-

¹ «Non ho il coraggio di lasciare il mio amico, / perché – perché se dovesse morire / mentre sono via – ed io – troppo tardi – / raggiungessi il cuore che mi desidera [...] / il mio cuore vorrebbe spezzarsi prima – / poiché spezzarsi dopo – spezzarsi dopo – / sarebbe vano come il sole del mattino / dove il gelo di mezzanotte – è passato» (nella traduzione di Massimo Bacigalupo all'antologia di Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, «Oscar Grandi classici», 1995, pp. 41-43).

sificati racconti pubblicati nel 1955 e nel 1961² che presentano storie che oggettivamente si intrecciano con quella del futuro *Giardino* (storie dove si narra l'arrivo di giovani alla casa col campo da tennis o la morte di Alberto), chiedendosi perché mai, al di là della logica giornalistica dell'anticipazione o delle regole di collaborazione a testate periodiche di prestigio, a Bassani dovesse stare tanto a cuore sottolineare il carattere, anticipato di quasi un quindicennio, di quei primi 'appunti'.

Difficilmente si spiegherebbe altrimenti il termine *prova*, usato in un'intervista del 1977 per sottolineare la distanza da Tomasi di Lampedusa, quasi che il *Gattopardo*, da Bassani 'scoperto' e fatto pubblicare nel novembre del '58 nella «Collana Biblioteca di Letteratura» della Feltrinelli, potesse depistare da una corretta lettura del suo romanzo:

[...] io *Il giardino dei Finzi-Contini* ho cominciato a scriverlo, si figuri, nel '48-'49. Posso offrirne le prove perché ho stampato una specie di abbozzo de *Il giardino dei Finzi-Contini* su una rivista romana che si chiama «Il Caffè» molti anni prima di aver incontrato Lampedusa a San Pellegrino. E le dirò di più, la prima idea de *Il giardino dei Finzi-Contini* l'ho avuta addirittura nel '42-'43 e ho stampato questo documento in una rivista di Parma che si chiama «Palatina»³.

Il fatto è che, conti alla mano, se si mettono a confronto dichiarazioni e date, alcuni di questi rimandi non tornano. Teniamoci per adesso al dichiarato: il pezzo sul «Caffè» (che registrava già il titolo definitivo del libro) uscì nel 1955 (insomma oltre un lustro dopo l'affermato avvio del romanzo nel '48-'49), non dunque «molti anni prima» – come il passo appena citato sembra suggerire – piuttosto in contemporanea con il convegno di San Pellegrino così come Bassani lo ricorda:

Io ho incontrato Lampedusa poco prima che morisse e poco prima che scrivesse il *Gattopardo*, che è stato scritto un anno dopo il convegno di San Pellegrino del '55, *mi pare*⁴.

Ma anche questo ricordo (come molti prodotti della memoria) è fallace; sappiamo infatti che il convegno ove avvenne il fatidico incontro con Lucio Piccolo

² Rispettivamente *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*, in «Il Caffè Politico e Letterario. Mensile di Attualità», III, febbraio 1955, 2, pp. 9-10; *Frammento 1942*, in «Palatina», V, ottobre-dicembre 1961, 20, pp. 5-8 (i due testi sono ormai raccolti in Giorgio Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, rispettivamente alle pp. 373-376 e 335-340).

³ Stelio Cro, *Intervista a Giorgio Bassani*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2016, p. 131 (ma l'intervista, rilasciata a Roma, nel maggio del 1977, era già stata pubblicata sul «Canadian Journal of Italian Studies» 1977, 1, pp. 37-45; in anni insomma nei quali l'autore avrebbe potuto, volendo, precisare o rettificare).

⁴ *Ibidem* (corsivo nostro).

e con il suo parimenti elegante e nerovestito cugino non si svolse nel '55, ma dal 16 al 19 luglio 1954⁵, dunque in ogni caso prima della pubblicazione del *Primo appunto* (come opportunamente recita un sottotitolo) del *Giardino dei Finzi-Contini* apparso sul «Caffè». Perché non dichiararlo? Certo si tratta di un comprensibile disagio della memoria; ma sappiamo che anche i *lapses* hanno un senso. Analogamente, cosa spinge Bassani, nel 1961, quando ormai si avvicina la data di confezione/pubblicazione del romanzo (che uscirà come sappiamo nel '62), a datare, di nuovo dichiarandone rematicamente la natura di abbozzo (questa volta parlerà di *frammento*), alcune pagine ricondotte addirittura al '42? Voleva forse evitare che qualcuno potesse stabilire tra lui e il maestro siciliano (che lui stesso avrebbe contribuito a far conoscere proprio l'anno successivo a quello dichiarato all'origine della scrittura del *Prologo* del *Giardino dei Finzi-Contini*; ma sappiamo che Elena Croce gli aveva parlato del *Gattopardo* già nel '56) la stessa relazione, «da pari a pari, da grande a grande»⁶, che Lampedusa aveva avuto con Verga? Visto che a Lampedusa, a dispetto della dichiarazione di autonomia, perfino di una capovolta dipendenza (ove si prendesse per vera l'ipotesi che il principe Tomasi potesse essergli addirittura debitore della lettura di qualcuno dei suoi primi racconti⁷), nel '77 ormai attribuiva una parabola artistica simile alla sua?⁸ Rovesciando quanto aveva scritto nella prefazione al *Gattopardo* alla fine degli anni Cinquanta⁹ (là dove aveva con esattezza collocato nel '54 l'unico incontro con l'autore, puntando tutto sulla visione storica, l'acuta percezione sociale, il senso dell'umorismo, la forza lirica e saggistica di quell'opera unica, scritta alla pari della sua in una manciata di anni), il Bassani del '77 (pur preoccupato – come abbiamo visto – di assomigliargli) avrebbe finito per sottolineare le consonanze. Da «poema nazionale», prodotto «indiscutibile, di letteratura nazional-popolare»¹⁰, *Il gattopardo* gli si impone infatti nel decennio successivo come un «grande pamphlet etico-lirico, etico-politico-lirico [...] tutto intriso di morte [...] che, nonostante il suo contenuto, restituisce, come sempre nella poesia, il contrario, cioè la vita»¹¹. Un'opera insomma speculare alla sua (e di cui parla mettendo in gioco espressioni spesso usate per sé,

⁵ La cronaca di quella straordinaria occasione di incontro è stata puntualmente ricostruita da Domenico Scarpa, *San Pellegrino Terme, 16-19 luglio 1954: Chi sono i contemporanei?*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, «Grandi Opere», 2012, pp. 793-799.

⁶ S. Cro, *Intervista a Giorgio Bassani* cit., p. 130.

⁷ «Io sono convinto che Lampedusa avesse letto qualcuna delle mie storie ferraresi, perché qualche cosa de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* si percepisce anche in Lampedusa [...] qualcosa di simile c'è» (ivi, p. 131).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Prefazione al «Gattopardo»*, in *Di là dal cuore* (O, pp. 1156-1161).

¹⁰ *In risposta II* (O, p. 1209). Su questo punto avrebbe insistito anche in *In risposta III* (O, p. 1217-1218).

¹¹ S. Cro, *Intervista a Giorgio Bassani* cit., p. 130.

a proposito di *morte, poesia, vita*), di cui alternativamente sottolinea la componente storica e quella mortuaria, sullo sfondo di una rappresentazione dei *mœurs de province* sorretta da un'idea estremamente moderna e attuale¹².

Ma torniamo alle anticipazioni del '55 e del '61, che ci dicono in ogni caso molto (anche con le loro retroproiezioni, ancorché imprecise) del tempo proustianamente lungo necessario per la raccolta della documentazione (il caso del romanzo veneziano che Bassani non avrebbe mai fatto, ma di cui parlava già negli anni Cinquanta agli amici, e che gli sarebbe apparso uno sbocco possibile anche dopo, una volta concluso con la riscrittura *Il romanzo di Ferrara*; la stessa lunga elaborazione di spunti, schizzi, personaggi...). Certo il *Primo appunto* del «Caffè» presentava ancora puntato il nome della città, come era successo ai tempi dei primi racconti apparsi sul «Corriere padano»; ma quanto diversi quei primi *ebauches* da queste pagine già mature, dove tanti personaggi del futuro romanzo si affacciano, mentre si profilano scorci¹³, e giochi di ombra e di luce. Più antico, a credere (come necessario) a qualche vezzo stilistico, il pezzo per «Palatina», dove, se manca il personaggio di Micòl (certo non eguagliabile alla 'provvisoria' sorella di Alberto), appaiono però il vecchio professore, una madre segnata dal lutto, ma soprattutto veloci sagome, figure viste di lato¹⁴, e un'occasione biografica che lega la morte di un personaggio (e la gestione della perdita, con la quale deve fare i conti l'autore) con il motivo che spinge a ricordare e a scriverne. Quanto era già avvenuto o sarebbe successo a proposito della morte di Ada Costa, evocata negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, a proposito dell'inspiegabile suicidio di due amici e del proprio stesso *mal-être* nell'*Airone*, a proposito dell'emozione per la morte di un amico in queste pagine, che comunque hanno il precipuo compito di dichiarare «un'incubazione lunghissima», durata «vent'anni giusti» per il romanzo definitivo¹⁵. Pagine «buttate giù intorno al '42» (perché in ultima istanza non crederlo, visti la fatica e i lunghi tempi di elaborazione della scrittura bassaniana, di cui sempre più ci daranno prova gli autografi?), ma con un certo margine di incertezza, se si nota l'*intorno*, il *direi* che immediatamente seguono («pagine buttate giù intorno al '42,

¹² Cfr. *Prefazione ai «Racconti» di Lampedusa* (O, pp. 1202-1206).

¹³ Si pensi a «attraverso un nero labirinto di scale, scalette, umidi passaggi terrosi, depositi di legna accatastata per l'inverno, terrosi scantinati in fondo ai quali si indovinavano, più che non si vedessero, le moli nere delle caldaie, erano riusciti finalmente a sbucare nel grande giardino soleggiato della casa» (G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)* cit.).

¹⁴ Il caso di Alberto, di cui il protagonista vede «il profilo contro il vetro del finestrino» (*Frammento 1942* cit., p. 8).

¹⁵ Si ricordi l'importante codicillo in corsivo: «Qualche settimana fa, riordinando delle vecchie carte, mi è capitato di mettere le mani su questo abbozzo di racconto del quale avevo completamente dimenticato l'esistenza. Sono pagine buttate giù attorno al '42, direi, sotto l'emozione di un fatto realmente accaduto: la morte di un amico; e rappresentano senza dubbio il primo tentativo di scrivere *Il giardino dei Finzi-Contini*. Sebbene steso fra il '58 e il '61, il romanzo ha dunque avuto un'incubazione lunghissima: vent'anni giusti» (ivi, p. 8).

direi») e che contrastano con la data secca (*Frammento 1942*) che accompagna il titolo datato del frammento; che nella nota di accompagnamento – del '61 – dimentica il testo del '55 (che pure portava per la prima volta il titolo del romanzo), e parla, per il libro ormai di imminente pubblicazione, di una stesura fatta «fra il '58 e il '61»¹⁶.

Nel '69, concluso ormai il proprio percorso narrativo o quasi, Bassani sarebbe ancora tornato sui *Due abbozzi per «Il giardino dei Finzi-Contini»* in un'*Antologia Campiello 1969*¹⁷. Vi confermava la data del '42 per il pezzo cronologicamente più antico (spostato nel '41 qualche anno prima in un'intervista all'«Unità»¹⁸, mentre contestualmente lo dichiarava possibile solo dopo il '45¹⁹), mentre il *Primo appunto* del *Giardino* (quello del «Caffè» 1955) in una nota di corredo d'autore veniva spostato al '53; e ad essere anticipata a una doppia data collocabile negli anni Quaranta era ormai la genesi dell'*Airone*. Insomma problemi di collocazione, ancora una volta – funzionalizzati alla coerenza e novità della propria poetica –, mentre si raccolgono intorno a date significative gli abbozzi²⁰,

¹⁶ Date, queste ultime, confermate da quattro quaderni manoscritti del *Giardino dei Finzi-Contini* proprietà, a partire dal 17 dicembre 1961, di Teresa Foscolo Foscari, adesso donati alla città di Ferrara dal suo erede, Ferigo Foscari, in occasione del centenario della nascita dello scrittore. I quaderni riportano rispettivamente sulla copertina le date del 1958-1959; 1960; 1961 (per il III e IV quaderno). Ma sappiamo che altri due quaderni più sottili fanno parte della donazione Foscari, e che numerose stesure dattiloscritte del romanzo sono conservate da Paola Bassani nell'archivio di Parigi (non si può insomma escludere che la conoscenza di nuovi documenti non possa portare ad ulteriori aggiustamenti o precisazioni cronologiche. Una prima, interessantissima anticipazione sulla genesi dell'opera, a partire da un migliaio di pagine dattiloscritte d'autore conservate nel Fondo Bassani di Parigi, è stata fornita da Sergio Parussa in una relazione – *Lo scrittoio di Bassani: note su un dattiloscritto del «Giardino»* – presentata al convegno ferrarese del novembre 2016). Sui quattro anni, invece, necessari alla stesura del romanzo sarebbe più volte tornato lo scrittore, sia sui giornali che in interviste radiofoniche rilasciate già nel 1961.

¹⁷ Cfr. *Due abbozzi per «Il giardino dei Finzi-Contini». La vita è un sogno – Le parole preparate*, in *Antologia Campiello 1969*, Venezia/Fondazione Cini, Comitato Premio Campiello, 1969, pp. 16-42. I testi (a conclusione il saggio *Le parole preparate*, dedicato a Venezia) erano preceduti da una nota d'autore che ne ricordava la genesi: «I frammenti che pubblico qui di seguito, e dei quali avevo pressoché dimenticato l'esistenza, non sono che abbozzi: i primi due riferibili al *Giardino dei Finzi-Contini*, il terzo in qualche modo all'*Airone*. Il primo risale addirittura al '42, quando vivevo ancora a Ferrara, e fu scritto, ricordo, sotto l'emozione di un fatto realmente accaduto: la morte precoce d'un amico. Il secondo è probabilmente del '53, dell'epoca, per intenderci, delle *Storie ferraresi*. Il terzo, che ha un carattere più compiuto, di piccola novella a sé stante, del '46-'47 [...] mi sembrano tuttavia abbastanza interessanti: come prove, se non altro, della lunghissima incubazione che hanno di solito i miei libri. Nei casi del *Giardino* e dell'*Airone*, vent'anni giusto».

¹⁸ Cfr. o. c., *Scritte nel '41 le prime pagine dei Finzi-Contini*, in «L'Unità», 13 giugno 1962.

¹⁹ «La gestazione del romanzo, come le ho detto, è stata lenta. Cominciai a scriverlo fra il 1941 e il 1942. Ma il libro non poteva essere scritto prima del 1945. C'è dentro una società uscita dalla Resistenza» (*ibidem*).

²⁰ Nel '62 avrebbe ribadito l'esistenza di un nutrito numero di abbozzi: «il mio romanzo [...] è sorto nel tempo in cui si sono verificati i fatti che narro; ho trovato molti appunti con le date di quell'epoca, rimasti per molto tempo in un cassetto. Chissà, forse, non era ancora giunto il momento. Ogni artista deve sentire il tempo per scrivere un'opera» (*L'ultimo libro di Giorgio Bassani*, in «Il lavoro nuovo», Genova, 11 marzo 1962).

si allungano o si restringono i tempi²¹, scompare o riappare il giardino²², si sfumano o si fanno più precisi i ricordi. Come quello che vuole inesistente (anche per ripetute dichiarazioni d'autore) la famiglia dei Finzi-Contini, pure dichiarata realmente esistita in un'intervista a Pier Francesco Listri apparsa sul «Resto del Carlino» del 12 dicembre 1990²³; mentre, in quella stessa intervista, si mette in dubbio l'evento biografico raccontato nel *Prologo*: la gita alla necropoli etrusca posta come avvio del romanzo:

E la visita a Cerveteri che apre le prime famose pagine del romanzo è vera? «Non mi ricordo – risponde Bassani – ma non credo. Forse è un'invenzione»²⁴.

Non sarebbe allora nient'altro che un geniale espediente letterario quella gita di aprile alla tomba della famiglia Matuta; un geniale espediente in grado di creare una complessiva analessi, un cinematografico *flashback*, per dare forma tangibile alla motivazione per la scrittura? Eppure Portia Prebys ha mostrato in pubblico, in occasione di un convegno fiorentino del novembre 2016, le fotografie del Castello di Santa Severa, meta abituale delle gite romane dello scrittore almeno nei due ultimi decenni (gite che altri – si può supporre – potrebbero credibilmente antedatate), e, cosa forse ancora più rilevante, quale prova di interesse e frequentazione, decisive pagine del «Giornale d'Italia» e del «Messaggero», rispettivamente del 30 e 31 gennaio 1957²⁵, che danno no-

²¹ Gli anni del *Giardino* ad esempio, che si restringono al quadriennio dal '59 al '62 in una *Conversación con Giorgio Bassani* [di Mercedes Monmany], in «Sábado literario», 7 giugno 1981.

²² «Pero no existía Micòl ni existía el jardín» (*ibidem*).

²³ «[...] esistevano davvero i Finzi-Contini? «Certamente. E le posso dire anche il nome [...]. Si chiamavano Magrini, una famiglia ebrea che poi scomparve tutta [...]. Però nell'ambito dei Magrini mancava Micòl [...] Micòl è un'aggiunta tutta mia» (Pier Francesco Listri, *Carte svelate*, in «Il Resto del Carlino», 12 dicembre 1990).

²⁴ *Ibidem*. A dispetto delle citazioni, frequenti in queste pagine, siamo ovviamente ben consapevoli del diverso valore delle interviste, anche a partire dagli anni ai quali risalgono. Le interviste per altro andrebbero sempre distinte tra quelle pubblicate sui giornali – che dunque non sono state sottoposte a rilettura o a correzione d'autore – e quelle date a singoli studiosi e poi edite in sedi di un qualche rilievo scientifico, per le quali si può presumere l'esistenza di una quanto meno tacita approvazione alla stampa.

²⁵ L'articolo, non firmato, uscito su «Il giornale d'Italia» del 30 gennaio 1957 (*Vasta necropoli etrusca esplorata a Cerveteri*), forniva notizie sui rilievi fotografici aerei, sui sondaggi elettrici e fotografici, soffermandosi soprattutto su dati tecnici; quello invece di Fabrizio Sarazani, *Nuove testimonianze di una civiltà sepolta* (apparso su «Il Messaggero di Roma» del 31 gennaio 1957), dopo notizie sulle tecniche di rilevazione – la macchina fotografica calata «nel segreto cuore del sepolcro», per evitare di danneggiarlo durante l'apertura – con tono quasi narrativo si soffermava sul significato domestico che la tomba aveva per gli antichi etruschi, chiudendosi con un paragrafo dedicato alla *Signora del luogo*, la Principessa Ruspoli, da giovane considerata «la più splendida fanciulla dell'aristocrazia romana», dagli «occhi belli come quelli di un angiolino». Difficile non pensare a un qualche possibile rapporto tra la giovane e bellissima Principessa e la raffinata Micòl, a tutti gli effetti 'signora del luogo' (ovvero del giardino destinato a diventare custode di memorie sepolte).

tizia di nuovi e rilevantissimi scavi effettuati quell'anno a Cerveteri. Sono delle date che ci conducono facilmente, e in modo convincente, all'aprile del 1957 sul quale di apre, almeno a partire da un certo momento della redazione (come correzione di un iniziale '58; e la vicenda così si complica di nuovo) il prologo di una storia che per forza di inveramento e di infine trovata necessità (da collocare comunque tra il '57 e il '58) non ha più niente da spartire con i racconti della giovinezza: neppure con quelli che una mostra recente²⁶ di nuovo ascrive nell'orbita del *Giardino* per consonanza di temi (il caso di un racconto degli ultimi anni Trenta, *Caduta dell'amicizia*²⁷; ma chissà quanti se ne potrebbero o se ne potranno ancora aggiungere), visto che preferiamo non mettere in campo le rispondenze di atmosfera²⁸, che innescano, come si può ben capire, legami di opinabile verificabilità.

D'altronde, le poche pagine che si sono finora viste del romanzo, e gli appunti fino ad oggi conosciuti²⁹ (nell'attesa di poter consultare tutti i testi preparatori), sono comunque successivi al '57, se il titolo di *Giardino dei Finzi-Contini* appare a sostituire un cassato *La casa sotto l'erba* con il quale le pagine proemiali (in una stesura che ha un attacco appena leggermente diverso, il nome di Giovannina in luogo di Giannina) erano apparse sul «Punto» il 31 maggio 1958 (ma di quella versione del «Punto» ad essere significativa era soprattutto la citazione di tre versi di una 'sepolcrale' di Saba: *Tre vie di Trieste*, poi scomparsa nella redazione definitiva³⁰). A fissare dunque una data e un testo importanti, visto che veniva chiarita (per l'autore, prima ancora che per il suo pubblico) l'improvvisa agnizione che unisce Cerveteri alla riflessione sulla morte e alla pronuncia, legata ad un tragico epilogo, della parola *ebreo*. Il titolo di *La casa sotto l'erba*, del '58, suggeriva già una *magna domus* morandianamente occultata nel verde, immobile e lontana, sepolta e affidata alla morte: insomma il 31 maggio 1958 mostrava già, non troppo diverso da come sarebbe apparso infine nella versione einaudiana, lo splendido prologo al *Giardino*. Un prologo che deve essere stato in grado di dare la forza, l'impulso per costruirvi intorno (lentamente, con continui ripensamenti, anche di struttura³¹) tutta la narrazione, comunque e in un qualsivoglia momento avviata, ad un tratto unificata e contenuta da un incipit e da un epilogo.

²⁶ *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Annarita Zazzaroni, Bologna, Pendragon, 2016.

²⁷ Ma il racconto è edito ormai, insieme ad altri scritti giovanili, in G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)* cit.

²⁸ Parimenti evocate nel catalogo della mostra *Giorgio Bassani: Officina bolognese* cit., pp. 77-78.

²⁹ Quelle riprodotte ivi, a p. 79, assieme ad un appunto del marzo 1961 (ivi, p. 78).

³⁰ E sarà interessante vedere come e se, oltre al dattiloscritto citato da Parussa, altri testimoni potranno darne conto.

³¹ Anche la conoscenza degli epistolari di quegli anni potrà probabilmente rivelare molto sulla genesi di questa come delle altre opere.

Poco conta a questo punto che lo scrittore si fosse in parte o meno ispirato ad una storia vera quale quella di Silvio Magrini, presidente della Comunità ebraica ferrarese dal 1930, e di alcuni membri della sua famiglia scomparsi con lui nei campi di sterminio. E che il giardino, così come è descritto nel romanzo, non si trovi né sia possibile trovarlo a Ferrara, a dispetto di ogni diversa dichiarazione. Visto che nasce, alla pari dei personaggi (delle figure femminili), dalla combinazione di una serie di luoghi/volti cari all'autore: gli spazi verdi ferraresi, il parco di Ninfa, l'orto botanico di Roma; il padre, le donne amate, giovinette appena intraviste, conoscenti ed amici.

Partendo dall'intreccio di reale e immaginario (delicatissima miscela, costitutiva della 'poesia' bassanianamente intesa, che si fonda e persiste soltanto con il giusto dosaggio), conta solo che personaggi e situazioni di immaginaria realtà e di reale finzione si accampino sullo sfondo di un'immane – dolorosamente, scandalosamente vera – tragedia storica. Come insegnava l'amato Racine³² «il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragedie». E non c'è alcun dubbio che di una tragedia Bassani si apprestasse a parlare. Se, come ancora vuole il grande poeta nella prefazione alla *Bérénice*, la «principale règle est de plaire et de toucher», il libro proprio alla commozione avrebbe puntato. Il prologo lo rende manifesto, mostrando anche cosa sia intervenuto a fare del racconto di un amore giovanile (al quale lo scrittore già pensava mentre stava lavorando agli *Occhiali d'oro*, e sul quale si addannerà sicuramente a partire dal '58, quando ancora favoleggiava³³ una qualche continuazione del primo romanzo), una tappa di un cammino testimoniale che non avrebbe dismesso più.

2. *Il presente del passato*

Il ricordo ha bisogno di tracce, di oggetti ai quali legare la possibilità, per l'assenza, di farsi presente. Uno dei modi possibili di questa attuazione passa attraverso la scrittura e il divenire immagine del ricordo. Il passato come referente ultimo della memoria si pone allora all'inizio e alla fine di un nuovo *ordo amoris* che, all'insegna dell'anteriorità, prende forma. Guidata dal desiderio, che ha mantenute vive le coordinate esterne, l'*intermittence* memoriale cerca di darsi sostanza e inverarsi nella storia raccontata, che le è assieme codicillo e sviluppo. Racchiusa com'è, la pittura/quadro di un mondo, nella propria prima, interna immagine figurativa. Come insomma se, nel caso specifico dei *Finzi-Contini*, l'intero romanzo fosse già racchiuso nell'unità minima costituita dalle poche pa-

³² Bastano in proposito le testimonianze degli allievi all'Accademia d'Arte drammatica di Roma (cfr. Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010).

³³ Lo attesta una lettera a Lanfranco Caretti, di cui in più di una occasione è stata comunicata l'esistenza.

gine del prologo. Che mostra tutti (o quasi tutti) i personaggi che contano (assieme all'io e a Giannina, per certi versi personificazione dell'anima), ponendoli su una sfocata ribalta alla quale solo l'ingresso del narratore potrà restituire vita (ma poi togliendola con il suo allontanamento, visto che non solo il romanzo, ma la storia conoscibile dei suoi eroi, si chiude su quanto il 'suo' cuore non sa).

Se, come avrebbe ricordato Bassani, ciascun racconto ha la sua struttura, quella dei *Finzi-Contini*, di tipo conico, passa soprattutto dal prologo e dall'epilogo, saldandoli nella forma clessidra poi cara all'ultima poesia, mentre – per segnali emergenti – punta all'immobilità, alla forma semisferica dei montarozzi-bunker che dominano il paesaggio circostante, a dispetto di tutto. Dovrà riconoscerli nell'ambigua duplicità diacronica che attua il ricongiungimento dei tempi nella voce narrante, l'io psicopompo (narratore-adolescente-bambino) che accetta di calarsi nel sepolcro per ritrovare le voci di un tempo affidandole alla fissità rimbaudiana che parlava dell'eternità come di una luminosa tangenza di sole e di mare. La luce accecante domina nella domenica del '57 su cui si apre il racconto, a favorire per contrasto, con il silenzio, col vento, l'altra, speculare eternità del buio. L'io narrante (con Giannina) passerà dall'una all'altra (ribaltandole poi nel racconto, con gli incipit dei capitoli che si pongono ogni volta sapientemente a ideale continuazione) mentre l'immenso cimitero di Cerveteri, i dintorni di Roma, tutto l'alto Lazio (ma potremmo continuare ricordando l'Italia gelata delle poesie resistenziali di Gatto; a stendere su un intero paese una neve metaforica come quella, di nuovo genialmente inesatta³⁴, della bassaniana giornata della fucilazione ai piedi del castello). Morti i morti, e morti in un certo senso anche i vivi, oggetto di uno sguardo estraniato che li colloca tutti (in una sorta di mobile caleidoscopio) al di là del vetro, dove con l'intoccabilità c'è anche l'unica possibile sopravvivenza. L'oggi, bello, vivace, da una parte (sul cui vagheggiamento, e *contrario*, si chiude il *Giardino*), e dall'altra il buio o luminoso lago ghiacciato (sto – come si sarà capito, usando liberamente Mallarmé) dove già sono stati soffocati tentativi di fuga, di speranza. Lasciando solo «un cygne d'autrefois» (che è assieme lo scrittore e il suo oggetto, come già, proprio all'interno del *Giardino*, il centrale testo di Emily Dickinson suggeriva³⁵) a ricordare una «blanche agonie» che si ripete, ad ogni lettura, istoriandosi sulle pareti strette di una camera bassa dove un giorno un poeta ha immaginato di discendere per cantare «la région où vivre / Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui»: «Un cygne d'autrefois se suvient que c'est lui /Magnifique mais qui sans espoir se délivre»...

³⁴ Ma per un'ipotesi sulle ragioni e il senso dell'alterazione cfr. *La storia, il testo e l'effet de réel*, in questo libro.

³⁵ Cfr. «*Upon the window pane*» o *della rifrazione dell'immagine femminile*, in questo libro.



Via Cisterna del Follo 1 (1992 – foto di Anna Dolfi).

'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 scontoso 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 ironi-

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

camente e parodicamente memori delle *Nuove stanze* di Eugenio Montale²). 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 maniera bassaniana, 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 con 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 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 model-

² Il testo si trova in Giorgio Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 1914, pp. 279-283.

³ *Preludio*, in *Storie di poveri amanti* (O).

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 dei 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*.

lo – 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 60 –, 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'impetoso 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 60-70 (che, accanto all'indifferenza di una nascente società globalizzata, avrebbe registrato un'impenata 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 a 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 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 concluso, riconducendo il lettore, anche tramite le riscritture, là dove viveva 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 della stanza di Edgardo, dove solo all'autore sarebbe stato concesso di entrare, anche se senza far sentire alcun colpo. Ne sarebbe comun-

⁶ *Laggiù, in fondo al corridoio* (su cui si veda il nostro *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro).

⁷ Un riferimento (anche se senza rimandi alla fonte) ai testimoni che si fanno sgozzare nell'*Intervista inedita a Giorgio Bassani* del 1966, pubblicata in *Poscritto a Giorgio Bassani* cit., p. 619.

que 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 passato⁸) 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 scrittore⁹), si potrebbe inferire che a corrispondergli, sull'altro versante, debba/possa esserci un ripiegamento dell'io che per affermazione e difesa inverte l'abituale 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 aeree 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'*ahimè* ed il *quasi* che, presentandosi di nuovo in posizione capovolta, accompagnano le due età della vita. Come se 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 un parte gli «anni d'oro», la gioventù, le «sublimi» cose, il credere, e il poco coraggio; dall'altra l'essere «adesso», la

⁸ Penso in particolare a un pezzo giornalistico di grande *envergure* 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?» (in *Di là dal cuore*, O, p. 1151).

⁹ Si veda, per una lettura 'malinconica' dell'opera bassaniana, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

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

vecchiaia, l'incredulità¹¹, 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 resta¹³, 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 «miserio / Edgardo»¹⁵, deuteragonista padrone della scena ormai, giacché il primo 'attore' vi si è annullato, identificandovi?

Ma ai margini di questa aggressiva modalità comunicativa che potremmo definire di confine per certa sua liminarità di genere (che sembra prendere il sopravvento una volta abbandonata la scrittura narrativa¹⁶) 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 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,

¹¹ «Negli anni d'oro della mia / gioventù / a quante sublimi aeree 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*).

¹² *Gli ex fascistoni di Ferrara*, ivi.

¹³ *A un professore di filosofia*, ivi.

¹⁴ *Invettiva*, ivi.

¹⁵ *Anche tu*, ivi.

¹⁶ Non sono casuali, proprio a quest'altezza, gli elogi bassaniani per il genere satirico e la diffusa presenza di classici anche meno scontati: non solo Dante, Machiavelli dunque, ma Leopardi (cfr., *Intervista inedita*, in *Poscritto a Giorgio Bassani* cit., pp. 615-616).

¹⁷ *Mi chiedi perché mai e quando* (in *Epitaffio*).

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 men'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 come sembra avvenire in *Promenade des Anglais*, quando un segno di saluto si muta stranamente in duraturo possesso («a dirmi ciao arriverci 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 inerte 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 inerte / zitte / come me come ormai la mia / vita»²³). Lontane ormai anche queste lettere

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.

chiuse, che ne evocano altre non scritte, da quelle inviate dallo scrittore prima del luglio 1943 – da una prigioniera – 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 l'ipotesi che il *journal* equivalga ad una sorta di lettera autodiretta); quanto lontane dal dialogo con la natura, col «Mosé 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 e 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 *ingravescente 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 «fitte 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

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

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

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

²⁷ Il riferimento è alla splendida intervista di Giorgio Bassani (cfr. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

Verità (dinanzi a una Micòl che le impersona entrambe) il giovane non sa scegliere (mentre disquisisce di fedeltà traduttorica – 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 abîme*, 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* (assieme 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 alla «inaudita primavera»³¹ anche quando squarciata da soprassalti di ironico sarcasmo (conto 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 «che presto sarà / sera anche qui e dopo un lento / attimo notte»³³.

Eppure il racconto continua; l'arte, *ut pictura*, aiuta ancora a leggere il reale, si sostituisce a quello, restituisce l'ultima improvvisa «dolcezza suprema»³⁴ 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»), dopo la quale, come recita *La capanna dell'ortolano*, «non c'è proprio più niente né da vedere 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»³⁵).

²⁸ Cfr. «*Upon the window pane*» o della rifrazione dell'immagine femminile, in questo libro.

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» (*In risposta VII*, O, p. 1348).

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

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

³² *Orly*, ivi.

³³ *Quartiere salario*, ivi.

³⁴ *Ut pictura*, ivi.

³⁵ *La porta Rosa*, in *Epitaffio* (O).

Se vedeste una pallottola colpire un uccello
– ed esso vi dicesse di non essere stato colpito –
potreste piangere per la sua cortesia,
ma dubitereste per la sua parola.

Emily Dickinson¹

1. «*The Fathoms they abide*»²

Cosa può spingere uno scrittore a tornare indietro nel tempo, non solo sulle tracce della memoria storica o di quella affettiva, ma lungo quanto lo riporta a scelte lontane legate a un percorso culturale e alle sue ragioni e/o intuizioni? La domanda ci intriga, perché consente non solo di confrontarci con le predilezioni poetiche di Bassani, ma di leggerle in una chiave singolarmente rivelatrice. Conducendo a ed oltre il romanzo che più di altri, e per primo, ha dichiarato espressamente le ragioni della propria necessità e che non a caso, proprio per questo e non solo, avrebbe finito per porsi al centro dell'intera opera narrativa³. Sicuramente in ogni caso al centro di quella circonferenza ideale che dalle mura di Ferrara avrebbe condotto l'io narrante – mai così simile all'autore – verso l'interno⁴, ben oltre il muro di cinta di un giardino, facen-

¹ Da una lettera, probabilmente vicina al 1861, a un corrispondente non identificato, nella traduzione proposta da Massimo Bacigalupo nella sua antologia Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, «Oscar Grandi classici», 1995, p. 31.

² L'allusione alle profondità, a pochissimi note e visibili, chiude una lirica (la 732) delle *Poesie* di Emily Dickinson.

³ *Il romanzo di Ferrara*, di cui costituisce il terzo *volet*. E ne era consapevole lo stesso autore; si pensi a una dichiarazione come «*Il giardino dei Finzi-Contini* è proprio il cuore del mio poema romanzesco, che è *Il romanzo di Ferrara*» (Stelio Cro, *Intervista a Giorgio Bassani*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2016, p. 134).

⁴ Per uno studio della distanza tra autore e personaggi, carica di un importante significato strutturale, cfr. la prima parte (*Il diaframma speculare della distanza*) di Giorgio Bassani. *Una scrittura della malinconia*.

dolo avvicinare e spingendolo a varcare sia pure inutilmente la porta d'accesso alla cameretta di Micòl.

Mi riferisco al manipolo di traduzioni fatte dal giovanissimo Bassani negli anni della sua collaborazione al «Corriere Padano» che non sarebbero state recuperate nella sezione *Traducendo* delle poesie⁵. Benché precoci, mostrano elezioni precise e singolarmente precorritrici dei tempi: nel corso del 1937, tra marzo e giugno, ci imbattiamo infatti in Valéry, in Eliot. Nel Valéry mortuario e sognante della *Filatrice*, che «spenta» inclina il viso «al blu della vetrata», e in un Eliot stranamente valeriano, che parla del vento che si leva ad un tratto sopra uno «specchio d'acqua che s'annera», «reame immemore» di morte⁶. Ma, delle liriche valeriane scelte da un Bassani appena ventunenne, la più interessante è sicuramente *L'ultimo bosco*, non solo perché i «fiori scuri» e vagamente mortiferi ci spingono perfino a ricordare il giardino velenoso di Hawthorne e il suo *Rappaccini's Daughter*⁷ (autorizzando una qualche significativa contiguità con la tematica degli *Occhiali d'oro*), ma perché esiste (per via di erbe cimiteriali) una strana consonanza tra questa lirica (e la sua traduzione, alquanto libera⁸) e un testo di Emily Dickinson che è oggetto, nel quarto capitolo della terza parte del *Giardino*, di uno scambio di lettere tra Micòl e il suo giovane innamorato. Nell'*Ultimo bosco* il silenzio, i pensieri puri, un sentimento vietato (il sonetto era dedicato a Gide, e Valéry ne avrebbe parlato come di una «quelconque suggestion de l'Amitié»⁹: il titolo originale non a caso era *Le bois amical*) conducono, in una metaforica morte, «sul muschio»; un muschio che, fuor di metafora, è anche l'approdo finale di *I died for Beauty*, una lirica la cui traduzio-

⁵ Datata 1959, e posta a chiudere la sezione *In rima* con testi di Toulet, Char, Stevenson.

⁶ *Due poesie di Paul Valéry: L'ultimo bosco & La filatrice*, in «Corriere Padano», 28 marzo 1937; [T. S. Eliot], *Alle quattro su il vento si levò*, in «Corriere Padano», 22 giugno 1937 (poi raccolte in *Vent'anni di cultura ferrarese 1925-1945. II: Antologia del «Corriere padano». Cinque interviste - La ricerca della libertà*, a cura di Anna Folli, Bologna, Patron, 1979, pp. 74-76). Ma di Valéry Bassani avrebbe anche tradotto *Alate danzatrici* (in «Corriere Padano», 2 novembre 1937).

⁷ Sul quale cfr. *I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*, in questo libro.

⁸ «Avevamo pensieri puri / d'accanto, lungo i sentieri; / ci tenevamo per le mani / senza dire... tra i fiori oscuri. // Camminare come due amanti / soli nella notte dei prati; / spartire te, frutto d'incanti / o luna degli smemorati. // Poi siamo morti sul muschio / soli soli nel dolce bosco / tra le grandi mormoranti; // e ci siamo ritrovati nei pianti / fratello mio di silenzio, / là in alto, nell'immensa luce» («Nous avons pensé des choses pures / Côte à côte, le long des chemins, / Nous nous sommes tenus par les mains / Sans dire... parmi les fleurs obscures; // Nous marchions comme des fiancés / Seuls, dans la nuit verte des prairies; / Nous partageons ce fruit de féeries / La lune, amicale aux insensés // Et puis, nous sommes morts sur la mousse, / Très loin, tout seuls, parmi l'ombre douce / De ce bois intime et murmurant; // Et là-haut, dans la lumière immense, / Nous nous sommes trouvés en pleurant / O mon cher compagnon de silence!»).

⁹ Raccontando anche che la lettura del testo aveva turbato e commosso «un jeune homme de Béziers» esempio «d'attachement et d'affection pour un de mes camarades» (Paul Valéry, *Œuvres*. I. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1980, p. 1550).

ne, assieme alla ripresa dell'eliotiano *The wind sprang up at four o'clock* appena citato, sarebbe apparsa per la prima volta a firma di Bassani nel 1949 sull'antologia dei *Poeti americani (1662-1945)*, curata da Gabriele Baldini per il torinese De Silva. La lettura e la traduzione del sonetto dovettero essere state immediate, se si pensa che una delle prime copie delle *Poesie* della Dickinson figura, nell'edizione Denti 1949 curata da Marta Bini, nella biblioteca Bassani (con il numero 114 su una tiratura di oltre 2.500 copie), e attesta tentativi di traduzione fatti a matita¹⁰. Insomma, le scelte traduttorie di Bassani tra il '37 e il '49 - su un *corpus* ridottissimo di testi ed autori (su altri grandi poeti, soltanto letti, da Baudelaire a Mallarmé, anche per le ricadute importanti sul *Giardino*, già mi è occorso di soffermarmi altrove) - mostrano bene come nel silenzio e nella morte risiedesse l'inconfondibile cifra della loro elezione.

All'aprile del '57 (l'anno, sia detto per inciso, delle traduzioni da René Char per «Paragone/Letteratura»), alla trascrizione - nel '58 - del ricordo di una domenica di primavera tutta giocata tra l'«azzurro abbagliante del Tirreno» e la discesa in una tomba della necropoli etrusca, mancava ancora quasi un decennio (poi ampiamente superato, se si mette in gioco, come termine *ante quem* la data di pubblicazione del libro), eppure - ce lo prova la ripresa dentro il romanzo di quella traduzione lontana - la storia di Micòl e dei suoi rapporti con l'io scrivente¹¹ era già stata raccontata per interposta persona (per interposta voce autoriale), così come, ben oltre un singolo libro (il terzo del *Romanzo di Ferrara*), era già stato raccontato il destino di colui che aveva ed avrebbe continuato ad assumere su di sé il compito di conservare la memoria dei morti. «Estranged from Beauty - none can be - / For Beauty is Infinity», così ancora Emily Dickinson¹². Oltre la bionda e bellissima Micòl, la bellezza - per dirla liberamente con la poetessa americana che, fedelmente seguita dal suo terranova, aveva passato la vita nell'isolamento di una casa con giardino della Nuova Inghilterra - era dunque prerogativa di tutti, di tutti quelli che hanno o hanno avuto un'identità, un nome¹³.

Sapientemente collocato al centro, anche se con una qualche *nonchalance*, visto che a lungo è sfuggito, salvo rare eccezioni, all'attenzione della critica¹⁴,

¹⁰ Cfr. per questo la preziosa schedatura di Michaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e Associati, 2004.

¹¹ Per usare un'espressione, una declinazione cara a Bassani, che parlava di *io scrivente*, di *io vivente*.

¹² Cfr. il testo 1474 delle *Poesie*.

¹³ «And power to be finite ceased / Before Identity was leased» (ivi).

¹⁴ Su *J died for beauty* (anche se in modo diverso da quello da noi qui proposto) si sofferma Martin Rueff, facendone il punto di partenza, la chiave di volta della sua lettura della poesia bassaniana. Insiste in particolare sull'importanza del significato dantesco di un titolo/libro come *Te lucis ante* («il poeta presta la propria voce a un'anima il cui canto lo strappa a se stesso. Il riferimento a Dante indica la decisione di volgersi ai morti per lasciar loro la parola. La poetica di *Te lucis ante* sarà polifonica: essa è completamente votata al dialogo tra i morti evocato nella poesia di Emily Dickinson, *alle voci interiori*») mentre - in modo meno convincente - 'attribuisce' il secondo libro di poesie giovanili a Micòl, ispirata dalla «donna terribile» (Martin Rueff, «*Alas*

il testo di *J died for Beauty* non è dunque solo una *mise en abîme* del romanzo¹⁵, ma una *mise en abîme* dell'intera operazione narrativa e poetica bassaniana¹⁶. Morti per la bellezza (innocenti, e geneticamente belli) tutti i personaggi («persone vive»; sì da imporre il rispetto e l'obbedienza secondo le ferree regole di un prioritario patto di lealtà e verità dal quale Bassani non si sentirà mai di derogare¹⁷); morto per la Verità l'autore. Separato da loro, destinato (mannianamente) a non poterli raggiungere, perché votato a un compito diverso, non facile da accettare né da praticare, che si manifesta con lentezza in modo esplicito alla coscienza, mentre cova da sempre nel sub-cosciente. Non stupisce che a quel compito il protagonista del *Giardino* (che ci presenta per la prima volta un io narrante inadeguato dinanzi alle istanze della maturità¹⁸; ben diverso insomma dal giovane ebreo degli *Occhiali d'oro*) tenti di resistere, prolungando oltre il lecito l'adolescenza, ritardando la presa di coscienza del reale, confinandosi tra le mura del «vert paradis des amours enfantines», anche se la lirica della Dickinson gli aveva già detto che il solo legame possibile tra lui e Micòl (più tardi tra lo scrittore e il mondo) non avrebbe potuto essere che quello della testimonianza. Che avrebbe preteso la distanza e la morte anche per lui, consentendo però alla fine l'unione di Verità e Bellezza. Ma in tempi non compatibili per la logica della vita, stante la discrasia temporale, segnata dalla morte, che affida al Vero, cioè alla scrittura, alla Poesia, *post factum*, la parola ultima («Mori per la Bellezza; e da poco ero / discesa nell'avello, / che, caduto per Vero, uno fu messo / nell'attiguo sacello»¹⁹). Destinata anche la Poesia poi, naturalmente, parimenti al silenzio («parlavamo, finché il muschio raggiunti / ebbe i nomi, le bocche»), ma a un silenzio sufficiente a garantire una fraternità latamente intesa, che fa di colui che scrive un 'congiunto' di quelli che ha amato a dispetto della distanza storica (per dirla con le parole di Giannina), della conoscenza, della consanguineità.

poor Emily». Bassani poeta, 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, [pp. 387-426], p. 415), il terzo ad Ermanno Finzi-Contini.

¹⁵ Come già mi è accaduto di notare in *'Per lettera'. Una forma dialogica della scrittura*, in questo libro.

¹⁶ «I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the Tomb / When One who died for Truth, was lain / In an adjoining Room – // He questioned softly “Why I failed”? / “For Beauty,” I replied – / “And I – for Truth – Themself are one – / We Brethren, are”, He said – // And so, as Kinsmen, met a Night – / We talked between the Rooms – / Until the Moss had reached our lips – / And covered up – our names –».

¹⁷ Neppure quando questo avrebbe comportato disconoscere ed attaccare la sceneggiatura e il montaggio del film di Vittorio De Sica sul *Giardino dei Finzi-Contini* (ma per questo cfr. *Un film quasi impossibile (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà)*, in questo libro).

¹⁸ Diverso il caso di *Dietro la porta*, romanzo per altro assai meno chiaramente autobiografico (nonostante che lo fosse, nelle dichiarate intenzioni dell'autore, di più), nel quale tutti i protagonisti sono ancora in un momento d'avvio del loro percorso di formazione.

¹⁹ *Il giardino dei Finzi-Contini* (O, pp. 449-451).

2. Tra ironia e pietas

Così come per il lavoro di lunga gestazione²⁰ e di successiva riscrittura al quale è stata sottoposta la narrativa, anche gli interventi bassaniani sulla poesia sono forti, soprattutto dal punto di vista strutturale, specie a considerare i primi libri e il passaggio dei testi dall'uno all'altro²¹: smontate le prime tre raccolte – *Storie dei poveri amanti e altri versi*, del '45 e '46; *Te lucis ante* del '47; *Un'altra libertà* del '51 – per farne una nuova: *L'alba ai vetri* del '63, poi di nuovo smontata per la costruzione, potremmo dire restitutiva, di *In rima e senza* e delle *Opere complete*. *L'alba ai vetri* del '63 (alla quale Bassani sembrava affidare, a quell'altezza, la sua storia, interrotta, di poeta) aveva infatti quasi dimezzato la prima raccolta, conservando abbastanza fedelmente la seconda e inglobando con mutamenti la terza. Sarà dunque in difesa delle sue origini e della loro capacità generatrice di temi e motivi (lo suggeriva per altro anche la bandella dell'auto-antologia) che interverrà, con un'operazione analoga a quella sottesa alla creazione del *Romanzo di Ferrara*²², l'autore con il suo indice definitivo²³. Eppure anche quel libro poi completamente soppresso che raccoglieva le poesie dal '42 al '50 non è privo di importanza, per il tentativo (a partire dal titolo, *L'alba ai vetri*, che delineava un'attitudine) di mostrare la direzionalità dello sguardo e di porla ad accomunare (nonostante le differenze inevitabili legate alla cronologia) la selezione dalle prime opere poetiche. Ricondotte, come avrebbe avuto occasione di dichiarare l'autore tra il '52 e il '56 in alcune pagine di spiegazione/commento pubblicate poi nel '63 come *Proscritto* all'edizione einaudiana (ma ci accorgiamo che la cronologia ci riporta stranamente vicino allo stesso nucleo di anni nei quali sarebbe maturata la stesura del *Giardino*), ad un «l'impulso a scrivere versi» venuto, già nella primavera del '42 (valga rimarcare l'incidenza della primavera), «più che dalla vita e dalla realtà, dall'arte, dalla cultura». Come se insomma lo scrittore nato esplicitamente anche come personaggio dal *Prologo* e dall'*Epilogo* del *Giardino* avesse bisogno di mostrare le proprie radici, di ricondurle alle letture ottocentesche, alla conoscenza della lirica degli amici emiliani,

²⁰ Il caso ben noto dei racconti delle *Cinque storie ferraresi* e delle *Storie ferraresi*.

²¹ Né va dimenticato che un manipolo di liriche, soprattutto giovanili, non erano state recuperate dall'autore al momento della prima sistemazione poetica.

²² Tra i pochissimi che se ne sono accorti, va segnalato Martin Rueff, con il suo acuto (e sicuramente nuovo) «*Alas poor Emily*». *Bassani poeta*, già precedentemente citato.

²³ Ma uno studio puntuale della costituzione e degli spostamenti dei/tra i primi libri di poesia (ove si eccettuino le veloci note poste in chiusura al «Meridiano» delle *Opere*) è ancora tutto da fare: urgerebbe *ad hoc* un'edizione critica delle poesie complete che recuperasse il materiale disperso (comprese le traduzioni) e studiasse la genesi dei singoli libri, comprese le ragioni dei passaggi dei testi dall'uno all'altro, dando notizia almeno delle varianti più significative. Per una riflessione invece sulla componente dantesca presente fino dalle prime titolazioni della poesia bassaniana cfr. Anna Dolfi, *Sotto il segno di Dante. Testi e paratesti della terza generazione*, in *Le ragioni della «Commedia» tra passato e futuro*. Atti del convegno dell'Accademia Nazionale dei Lincei (in corso di stampa).

dei compagni ferraresi²⁴, all'eco del più lontano ermetismo fiorentino²⁵. Nato poeta, insomma, prima che narratore; con il gusto guidato da maestri, lontani e vicini (Croce, Longhi), ai quali (soprattutto all'ultimo) doveva la passione per l'arte figurativa che l'aveva portato, già in anni precocissimi, a fissare il reale circoscrivendolo in inquadrature (dalla memoria dei quadri al tracciato delle finestre, alla ricerca delle soglie, potremmo dire), velandolo, come nelle «antiche pitture». L'ossessione geometrica (di cui ci dirà, per la genesi dei racconti, uno degli ultimi testi dell'*Odore del fieno*, che pure aveva avuto una storia assai complessa, e mutamenti ripetuti, non solo nel titolo) sostituita, insomma, nella poesia, da un'altra ossessione, nutrita di gradazioni tonali. 'Musica' invece di 'matematica', si potrebbe essere tentati di dire, se dietro ad entrambe non ci fosse un comune, costitutivo nucleo numerico e l'abitudine di sovrapporre al reale qualcosa d'altro, comunque mediato dalla cultura figurativa²⁶. Che avrebbe contribuito a confermare l'impressione (ormai chiara nel *Giardino*) di inafferrabilità e di perdita: la lontananza insomma perfino del vicino. Perduta la realtà ancora prima di essere afferrata, calata in una sua mortuaria e struggente bellezza non troppo dissimile da quella (ormai anaffettiva) che condurrà alla fine lo sguardo di Edgardo a varcare, e non solo con l'immaginazione, la lastra di vetro che lo separa dalla morte.

A colpire, nelle liriche degli anni 40 selezionate per la scelta, dovevano essere le ore del tramonto, scandite dai ritmi lenti del doppio settenario, dell'alessandrino («Questa è l'ora che vanno per vaste erbe infinite»); mentre, come avverrà con i quadri dell'amico Berardi (che Bassani conoscerà, e di cui scriverà tanti anni dopo) si presentava un mondo immobile, da natura morta, dove niente avrebbe potuto ormai accadere²⁷. Distante l'io scrivente da un paesaggio ricondotto a forza (anche di deliberata alterazione cromatica: l'uso di «occhiali affumicati» che Bassani confessa di avere utilizzato per spegnere la luce violenta del giorno²⁸) ai colori smorzati e caldi di Morandi, al suo scavo «dentro e attraverso la forma [...]», una forma che stratifica «le ricordanze tonali» (come avreb-

²⁴ Tra i quali anche Antonio Rinaldi (al cui proposito – anche per l'amicizia con Bassani – si veda adesso il bel libro di una mia allieva, Francesca Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2014).

²⁵ Ma su tutto questo ho già avuto modo di intervenire ampiamente in capitoli specifici, nella sezione dedicata alla *Comunicazione sommersa*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Per una lettura complessiva della poesia, cfr., oltre a specifici puntuali interventi su singoli testi, *Per lettera: una forma dialogica della scrittura*, in questo libro.

²⁶ Cfr. *Sulla geometria costruttiva e Rinchiusi nella luce*, in questo libro.

²⁷ Cfr. «Non succede niente, in realtà, giacché niente può più succedere al mondo, mai più. Ma è per l'appunto questo niente; questo niente congeniale, fraterno e consolatorio, il vero soggetto del quadro» (G. Bassani, *Per Niccolò Berardi*, in *Di là dal cuore*, O, [pp. 1288-1295], p. 1294).

²⁸ Li avrebbe citati Bassani nel già menzionato *Poscritto*.

be scritto Longhi²⁹), in modo che a contare fosse soprattutto quanto stava fuori dell'io, investito – una volta allontanato il soggetto – tramite la forma, «dal sentimento»³⁰. Troveremo allora paesaggi restituiti da una sorta di «interiorità spogliata» (per usare ancora un'espressione longhiana), da quel misto di nettezza e sfumato tipico dei ricordi. L'uso dell'indicativo come forma verbale deputata a confermare l'impressione di una temporale duratività: tutto presente e perduto, visto da lontano, negli esterni come negli interni, illuminati dalle candele, nelle case, nelle stanze quadrate, nelle tombe, «lungo le muraglie gelate»³¹. Con soprassalti di rimorso, con consapevolezza della contraddittorietà dell'impegno, tra ironia e *pietas*, su uno sfondo che potrebbe anche sembrare strano che sia ripetutamente dantesco (a partire dal ricorso all'*incipit* di un inno liturgico, sia pure, appunto, mediato dall'VIII del *Purgatorio*), se non si ricordassero le letture *da una prigione*, nutrite soprattutto di Dante e Manzoni. Autori capaci di uno sdegno che «sa perdonare»³² e di uno sguardo attento alle vibrazioni di un mondo che si allontana. Uno sguardo che pare condensare in sé la diacronia temporale: come avviene a chi è capace di morire e solo per questo riesce a tornare miracolosamente «di qua»³³. Per parlare oggettivamente (o quasi) di quello che è stato, come accadrà nelle due raccolte (*Epitaffio*, *In gran segreto*), che in forma quasi narrativa, in cadenze da prosa ritmica, con sapiente alternanza di misure lunghissime e di brevi sintagmi improvvisamente isolati, segnano il mondo del *Senza*.

Lo scrittore guarda alle cose ormai da lontano, «quasi vecchio quasi / completamente incredulo», indotto a trasferire il soprannaturale nel terreno (*Ormai lo so*) e a spingere in sé ogni residua speranza (*Da quando*). Se il presente appare come una grottesca caricatura del passato (*Gli ex fascistoni di Ferrara*), non può che provocare irritazione, invettive, inaccettabilità. Nasceranno allora versi del malumore nei confronti del potere, della corruzione, della stupidità, della volgarità, della dimenticanza, dei «giorni, le ore, i minuti»³⁴ della vita dimidiata che resta da vivere³⁵. L'aggressività verso gli altri copre non solo il vuoto di una realtà delusiva, ma «la fatica», la «noia»³⁶ di esistere, visto che a contare

²⁹ Roberto Longhi, [*Morandi al «Fiore»*], in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1974, pp. 1097-1098 (il testo di Longhi era apparso nel '45, poi nel '55 e nel '66. Sull'importanza del grande Maestro cfr. *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro).

³⁰ Il termine, puoi usato da Bassani per i suoi personaggi, era dunque, come ho già avuto modo di notare, longhiano (ivi).

³¹ Si pensi ad una lirica come *I giocatori* (in *L'alba ai vetri 1942-'50* cit.).

³² Diversamente da Verga (cfr. *Verga e il cinema*, in O, p. 1036).

³³ Quanto a Dante si veda il settimo movimento di *In risposta VII* (O, p. 1344).

³⁴ Cfr. *A un professore di filosofia (Epitaffio)*.

³⁵ Per una lettura dell'ultima poesia seguendo la direzionalità della voce e il progressivo mutamento dell'aggressività in pianto, cfr. il nostro *Per lettera. Una forma dialogica della scrittura* (in questo libro).

³⁶ *A Franco Fortini* (ivi).

non è che quello che manca³⁷. Perfino quello che è mancato alla scrittura, che, anche se ha portato alla notorietà, non è riuscita a dire che «indirettamente, / per vie traverse» l'inquietudine dell'io, il disperato vagheggiamento della *trepida, cangiante, instabile* «luce di fuori». Uguale, l'io protagonista di *Epitaffio*, non solo al «misero / Edgardo»³⁸, ma a tutti quelli che, per dipingere il cielo, al chiuso «per mesi e mesi magari per / anni»³⁹, hanno perduto l'occasione di vederlo davvero, il cielo, finendo per spostare la vita nell'invenzione o nel ricordo. Nel ricordo dell'oggi – di un oggi che, vissuto davvero, potrebbe condurre assieme all'ebrezza e alle lacrime («aver voglia di schianto dopo anni infiniti / di ridere ridere e insieme del suo perfetto / contrario»⁴⁰) – e nell'invenzione dell'ieri. Laddove niente ha senso se non riconduce al bambino «vivo e sepolto in me»⁴¹, a quell'io fanciullo che ancora deve rapportarsi con le figure genitoriali, con i sentimenti e l'immaginario di un remoto *intérieur*. Come se la pacificazione con se stessi si potesse trovarla soltanto con l'abolizione del tempo intercorso, con l'identificazione, alle origini, con la propria storia. Raccontare l'io di un tempo per placare quello presente, facendogli ritrovare anche il senso e il luogo di una vocazione artistica.

Non è un caso che nella sistemazione delle liriche di *Epitaffio*, soltanto dopo *Roll Royce* e *Lettera* (due testi capitali, dove l'io si confronta non solo con la morte ma con la riemergenza dei volti familiari), *Le leggi razziali* unica come un tempo prosa e poesia parlando (infine in versi) del grande albero piantato nel '39 nel giardino di via Cisterna del Follo. La magnolia, già evocata in «pressoché tutti / i [...] libri», diviene una concreta metafora della libertà e della solitudine dell'arte. Capace, a partire da «impervie pareti», di ergersi «decisa» verso l'alto, di slanciarsi, dritta «come una spada» oltre le mura degli orti cittadini. Per guardare giù, dentro, ma dall'alto, con un'operazione di distanziamento analoga a quella che aveva guidato lo sguardo e la tecnica narrativa al tempo delle prime *Storie*. Solo che all'epoca era stato necessario introdurre l'io, varcare le mura, diminuire le distanze⁴²; mentre ormai, dopo la morte di Edgardo e l'impossibilità della scrittura narrativa, solo in altra forma tutto può essere di nuovo possibile, ma a partire, appunto, dall'altra parte. Muovendo da un io ormai lontano da tutto quanto lo aveva tenuto legato al suo *petit monde*, pronto a spingere lo sguardo fuori, verso «l'infinito / spazio verde»⁴³. Pronto, nonostante il timore («adesso incerta lo so lo /

³⁷ *Nudo* (ivi).

³⁸ *Anche tu* (ivi).

³⁹ *L'ho già detto* (ivi).

⁴⁰ *Mi chiedi perché mai e quando* (ivi).

⁴¹ *Al telefono* (ivi).

⁴² Cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in Giorgio Bassani. *Una scrittura della malinconia*.

⁴³ *Le leggi razziali* (*Epitaffio*).

vedo»⁴⁴) a lasciare il passato, a dimenticarsi, a dire «addio», spingendosi verso una periferia ignota⁴⁵.

Per salvare il verso, che è quanto salva quelli che si sono amati, bisogna partire, andare lontano: non stupirà allora che gli spostamenti siano soprattutto in macchina, che quanto è lasciato lo si veda alle proprie spalle, nello specchietto retrovisore, che la realtà sconosciuta a cui si va incontro sia circoscritta dal vetro del parabrise. D'altronde bisogna cercare e accettare di «essere dimenticati»⁴⁶ (nonostante soprassalti di nostalgia, ripetute richieste di aiuto formulate con pudore, a voce bassa, in gran segreto) per rileggere le «storie di famiglia»⁴⁷, per stendere su ogni storia umana, in particolare su ogni storia ebraica, la cadenza ferma e pietosa di un italiano *spoon river*. Solo così, di lontano (lontano dalle *petites-ses da danse macabre* di una borghesia irresponsabile perfino dinanzi alla propria morte), lo scrittore potrà riuscire a tornare di nuovo⁴⁸, a guardare da fuori, «di tra le sbarre»⁴⁹, perfino l'amato Tennis club, a trovarsi ancora a parlare del niente che resta, del tempo che fugge, e anche del proprio essere, a dispetto di tutto, vivo. Nato di nuovo, tornato indietro di ventimila giorni (quelli, approssimativi che, all'altezza della *Porta Rosa*, lo separano dalla nascita reale) per riproporsi come 'fanciullo divino' («eccola ancora là la mia / gioventù»⁵⁰); immortale, «esclusivo padrone e signore», Re di una città, di una civiltà, di un mondo morti riportati alla luce per forza di poesia⁵¹, grazie a un «dolcissimo» poeta pronto ad inseguire e a vagheggiare figure sconosciute inseguendone il nome, la forma.

Volevo che l'ineffabile potesse diventare / eterno / dar voce all'inesprimibile far sì / che l'inesistente o / quasi finalmente / esistesse [...] persino tu⁵²

Come è sempre bravo il cuore nini come non sbaglia mai stamattina / in Detroit di ferro [...] lui m'è sfuggito a un tratto a sinistra dentro un vicolo / laterale [...] e di laggiù / proprio di laggiù dal fondo d'una qualsiasi / povera penombra senza nome alfine ce l'ha pur fatta / a ritrovarti⁵³

E questo a dispetto del fatto che l'impresa è difficile, che spesso «non c'è proprio più niente né da vedere né da udire né da sentire niente / d'altro»⁵⁴, visto che è il cuore a condurre, perfino «di là dal cuore».

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Alla periferia* (ivi).

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Cfr. *Storia di famiglia* (ivi).

⁴⁸ Cfr. *Davvero cari non saprei dirvelo* (ivi).

⁴⁹ *Tennis club* (ivi).

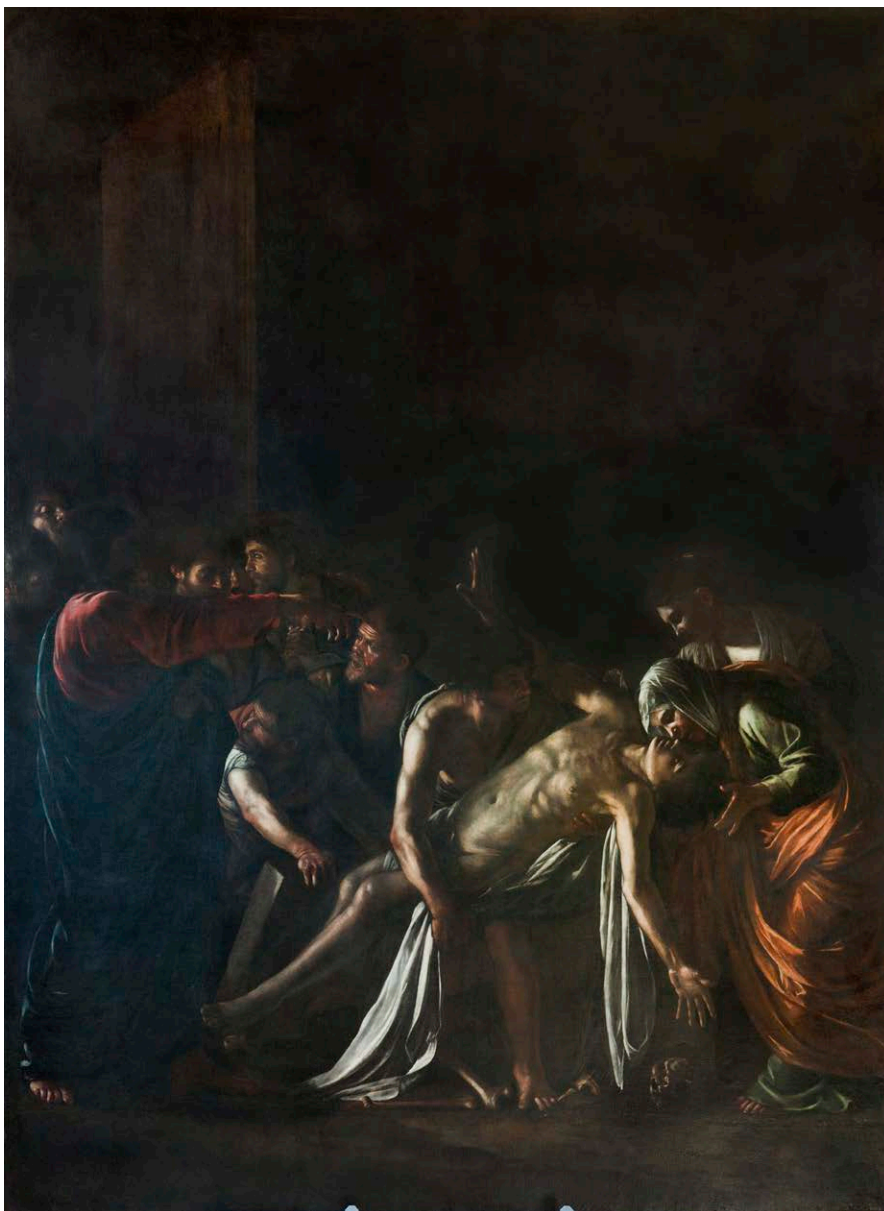
⁵⁰ *Parafrasando Engels* (ivi).

⁵¹ Cfr. *La porta Rosa* (ivi).

⁵² *Allo stesso* (in *In gran segreto*).

⁵³ *Per lettera* (ivi).

⁵⁴ *La capanna dell'ortolano* (ivi).



Caravaggio, *La resurrezione di Lazzaro*, 1609 (olio su tela (380x275 cm, Museo Regionale di Messina).

Per concessione della Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Polo Regionale di Messina per i Siti Culturali – Museo interdisciplinare di Messina (sono vietate ulteriori riproduzioni con qualsiasi mezzo, tecnica o procedimento).

GLI OGGETTI E LE SINOPIE DEL RICORDO:
INTRECCI DI 'MISE IN ABÎME'

1. *Come/cosa guardare*

Quando non resta più niente, rimangono le cose. Monocrome e inutili, come quelle mostrate come correlativo dell'orrore dal Resnais di *Nuit e brouillard*. Cose che prendono il loro significato dallo spazio che le contiene e dall'iterazione, che però ne segna la perdita di relazione con l'io. Avremo allora oggetti da catalogare che servono alla memoria storica più che al ricordo, che ha bisogno invece di un'immagine completa, presente o passata (quello che Ricoeur chiamerebbe un *réel antérieur*¹), per attivarsi e persistere. Più che muoversi nell'orizzontalità, che fornisce documenti, gli oggetti del ricordo affiorano dunque dal profondo, riemergono alla luce, a nutrire un lutto che, anche quando si manifesta tardivamente, prende corpo in figure. Destinate ad essere relapse, quanto a corpo generatore, al pari di Euridice, a dispetto del canto; sì che se ne parlerà con un'intermittente alternanza di presenza e di assenza, seguendo tracce di cui si trovano e rinnovano i segni lungo un accidentato cammino.

Tutto all'insegna della ripetizione e della perdita, ben presenti a Bassani anche all'altezza delle composizioni poetiche *in rima*, se il *Preludio* che apre l'ultima versione delle *Storie dei poveri amanti* è tutto giocato sul prefisso *ri* (*ricordi, ritarda, rimordi*), a mescolare ricordo e rimorso mentre è questione della trasformazione in canto del grido². Anche se l'*Ars poetica* della raccolta immediatamente successiva (*Te lucis ante*) ritornava al grido anche come prova-risultato dell'impossibilità della parola³. Attestato di quel silenzio necessario (tra l'imperativo di Adorno, e il suo contrario⁴) che può rompersi solo con l'emergenza del prelin-

¹ Cfr. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 54.

² «Lascia che nel profilo / che ti chiude io colga / la cifra che risolve / in un canto il mio grido» (*Preludio* [SPA], O, p. 1357; dove per SPA si intende *Storie dei poveri amanti*).

³ «E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole. Nessuna mai parola» (*Ars poetica* [TLA, per *Te lucis ante*], O, p. 1396).

⁴ Su cui ricca la riflessione anche recente. Tra le ultime testimonianze si vedano quelle ricavabili dagli interventi al convegno dedicato agli *Intellettuali/scrivitori ebrei e il dovere della te-*

guistico, visto che le parole (pur con esiti divergenti: la fatica in un caso, il grido nell'altro) diventano ad un tratto inadeguate, per Celan come per Geo Jozs.

2. *Gli oggetti dimenticati*

I primi oggetti dimenticati in *Epitaffio* sono le lettere (*Da quando*⁵), che a raggiera cadono chiuse ai piedi dell'io, «zitte», come la vita che non parla più, non comunica, tutta già nella morte, come era avvenuto ad Edgardo Limentani. Accanto a loro la brace, residuo ultimo di un fuoco lasciato spengere intenzionalmente⁶, mentre colui che scrive, «simile a certi pittori di soffitti»⁷, singolarmente sensibile all'arte e alle sue raffigurazioni⁸, affresca al chiuso, lontano dalla luce (pur disperatamente agognata⁹) quella stanza istoriata, a dispetto dei soggetti e del tempo così simile a quella in cui era disceso una volta¹⁰ in compagnia di Giannina. «Vivo e sepolto»¹¹ in sé, condannato a tornare indietro nel tempo, a non farlo passare (pieno di pietà allora per quell'altro se stesso, paradossale vecchio/bambino¹², che a dispetto di tutto vive con il corpo nel tempo, magari con «un cappottino mezza stagione color / cammello»¹³), l'io poeta non potrà che tentare percorsi *à rebours*, cercare, perfino oltre la morte («Subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre»¹⁴), con la guida di un Caronte/*chauffeur*, gli spazi di una città, i suoi abitanti, le strade, i negozi, gli oggetti che contrassegnano una classe sociale (le «lobbie bige», la «mazza / dal pomo d'argento»...), mentre il vetro/tempo¹⁵ fissa su un irrevocabile addio una madre ritornata capronianamente fanciulla. Perduta però di nuovo, e non solo alla vita, ma anche alla momentanea creazione fantastica, già che anche su quel piano si produce il vuoto, mentre nell'oggi si assiste ad un'intenzionale degradazione oggettuale, visto che il poeta sradicato, legato agli altri solo da lontano, ed in modo incerto (trami-

stimonianza. Per Giorgio Bassani, «di là dal cuore», organizzato da Anna Dolfi a Firenze dal 7 al 9 novembre 2016 (i cui atti sono in pubblicazione, a cura di Anna Dolfi, presso la Firenze University Press).

⁵ *Da quando* (E [per *Epitaffio*], O, p. 1416).

⁶ *No non aggiungerò* (E, p. 1425).

⁷ Per una riflessione in proposito cfr. «*Ut pictura*». Bassani e l'immagine dipinta, in questo libro.

⁸ Cfr. *Dai giornali* (E, p. 1429), una lirica dedicata a stigmatizzare i furti d'arte.

⁹ Cfr. *Mi chiedi perché mai e quando* (E, p. 1427).

¹⁰ Nel Prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*.

¹¹ *Al telefono* (E, p. 1430).

¹² *Ibidem*.

¹³ *Attenti!* ([IGS, per *In gran segreto*], O, p. 1473).

¹⁴ *Rolls Royce* (E, p. 1430).

¹⁵ La realtà fissata sempre attraverso lo schermo separante dei vetri di una macchina/tempo, che si allontana rapidamente in direzione sconosciuta.

te telefoni disturbati, con lui sempre all'«altra / estremità del / filo»¹⁶), sembra vivere ormai in camere d'albergo, in «*miseri stambugî*», con «*larve di doccia*», «*grami lavandinî*», «*povere*» mosche, «*vuote salle à manger*»¹⁷, ridotto a sognare persino verniciati villini tricamere o misere «*tane minimo-borghesi*» con proprietari con occhiali «a metà naso», canottiera, pantaloni corti, «*calzini bigi*», «*sandali / di plastica*»¹⁸. Randagio¹⁹ frequentatore di «*danse macabre*»²⁰, sempre lungo i binari dei treni (così come all'inizio, quando attraversava tra Ferrara e Bologna spazi morandiani), a fissare da finestrini immobili una realtà inevitabilmente sfuggente, guardando poi, da un nuovo mezzo di locomozione inclusivo, se stesso e gli altri dagli specchietti retrovisori²¹ o dal parabrise. Sprangato e distante tutto quanto lo circonda, anche il tennis club chiuso di cui non si percepiscono che «*invisibili irrigatori a pioggia*»²², mentre nelle stanze rimangono «*filî bianchi di refe*» a creare per terra sagome di oggetti, quelli davvero visibili e inesistenti insieme, pronti ad essere spazzati via dalla scopa²³ alla prima occasione, con i loro «*minimi ghirigori*». Tutto destinato a perdersi nella realtà come nelle sue rifrazioni («*Di me e di te cos'altro rimarrà / negli occhi di chi ci avrà visti? / Un'immagine così / un flash e / basta / insomma niente*»²⁴), una volta che si è perduta – dislocata: irraggiungibile punto di partenza e d'arrivo – l'ultima, metaforica dimora, della «*mia / gioventù*»²⁵.

Oggetti allora, gli uomini e le cose, di improvvise illuminazioni, di un flash che immediatamente si spegne. Al pari della scrittura, ormai indecifrabile o quasi, che evoca una mitica Marg che appare ad un tratto allo sguardo nel passaggio veloce dell'auto e poi è subito perduta, come l'ignoto (o notissimo) poeta, smarritosi con lei (o meglio con quanto ne resta: neppure una traccia, soltanto un frammento di nome su un muro scalcinato) in un «anonimo quartierino» che sta ormai in una qualunque delle periferie urbane, di Roma o d'America²⁶. Non ci sono alternative, una volta intrapreso il cammino che, oltre la parola narrativa, ormai conclusa, porta nella terra desolata di un mondo disumanizzato, iper-moderno, fatto di forme geometriche (il grande parallelepipedo dello Shattuck Hotel²⁷, i tralicci dell'alta tensione²⁸, il raccordo anulare) che

¹⁶ *Di ritorno da Bucarest* (E, p. 1455).

¹⁷ *Lettera* (E, pp. 1435-1436).

¹⁸ *Villino tricamere* (E, p. 1449).

¹⁹ *Dalla Sicilia* (E, p. 1448).

²⁰ *Danse macabre* (E, p. 1449).

²¹ Si veda, tra gli altri, *Bocca Trabaria* (E, p. 1451).

²² *Tennis club* (E, p. 1452).

²³ *Odradek* (E, p. 1453).

²⁴ *Passo veloce come il vento* (E, p. 1453).

²⁵ *Parafrasando Engels* (E, p. 1468).

²⁶ *Marg* (E, p. 1467).

²⁷ *In gran segreto* (IGS, O, p. 1502).

²⁸ *Parla il depresso* (IGS, p. 1504).

stanno fuori ad atterrire (generando l'inclusione di nomi tecnici nel linguaggio), così diverse da quelli degli anni delle storie, che avevano guidato, con la grande pittura, entro suggestioni longhiane, le strutture del racconto²⁹. Quando c'erano storie da raccontare e soggetti per la poesia; mentre nell'oggi un contenuto vale l'altro («Da oggi in poi le mie poesie voglio farle / giuro / sulla prima cosa che mi verrà in / mente»³⁰), e a salvarsi, lontano, non è che il rosso (sanguigno, insanguinato) dei papaveri, «le ginestre / in esilio»³¹, il cromatismo di un mondo scomparso, portato via (improvvisamente offerto e perduto), mentre «passa s'allontana scappare» nel nulla, lungo le linee dell'orizzonte, un «trenino» che assomiglia a un giocattolo in miniatura *d'antan*: «un accelerato di quelli prima dell'ultima guerra sul grigio»³².

3. *Lo spazio e le cose*

Anche gli oggetti, quando contano e si riesce davvero a rubricarli, vengono da lontano e al passato riportano. Non è un caso che la *Passeggiata prima di cena* si apra su una collezione di vecchie cartoline ancora rintracciabili «in certe bottegucce di Ferrara». Oggetti desueti³³, ma con una loro precisa funzionalità. *Prises de vue* sulle quali si è depositata la durata (è significativo che si sottolinei che sono «spesso ingiallite»³⁴); ma che fanno sopravvivere la città, visto che aiutano a raccontarne la storia. Ferrara, per merito di quelle lontane inquadrature, si trova a vivere – come sarebbe piaciuto a Leopardi – di una sorta di doppia vista, una doppia vista di cui – compreso l'effetto *déclencheur* – è depositario l'autore. Alla Ferrara dell'io che scrive e che vive, dunque, se ne sovrappone un'altra, parimenti inclusiva, anche se sfuocata, che ha bisogno di uno sforzo descrittivo per ritornare leggibile. Solo da questa duplicità potrà nascere il racconto, se è vero che la cartolina (come dire l'immagine istituzionalizzata del luogo) nasce da una fotografia, ovvero da uno sguardo agente che un tempo ha scelto non solo un'angolatura escludendone altre, ma un *punctum* suscettibile a distanza di suscitare emozione. D'altronde (come ricorda l'esergo manzoniano ormai collocato *in limine* all'intero *Romanzo di Ferrara*), è il cuore lo strumen-

²⁹ Cfr. *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro.

³⁰ *Brindisi per l'anno nuovo* (IGS, p. 1511).

³¹ *Da ballare* (IGS, p. 1513).

³² *La capanna dell'ortolano* (IGS, pp. 1506-1507).

³³ Per una nostra riflessione sulla variata consistenza degli oggetti così come appaiono nella narrativa di uno scrittore del secondo Novecento (diversi da quelli di cui parla Francesco Orlando in un famoso libro: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, di cui una nuova edizione riveduta e ampliata nel 2015, a cura di Luciano Pellegrini. Introduzione di Piero Boitani) cfr. A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010.

³⁴ *La passeggiata prima di cena* (O, p. 55).

to che guida l'operazione della decifrazione e della scrittura³⁵, fin dai primi racconti in terza persona dove un autore un po' distante, quasi fuori le mura³⁶, si addentrava nell'interpretazione dei fatti, spingendosi oltre, eppure fermandosi ai limiti dell'inconoscibile. «Ma che sa il cuore?»

È un dato di fatto che, non «appena uno tenta di indagare, socchiudendo magari le palpebre, l'esiguo spazio centrale della cartolina» (che funge da documento di archivio, e da testimonianza) tutto si fa confuso, «cose e persone non vi hanno più rilievo, disciolte come risultano in una sorta di pulviscolo luminoso»³⁷. Insomma del passato resta la topografia, l'architettura; nessuna traccia del resto. Non c'è traccia, certo, della «ragazza di circa vent'anni» che non è «riuscita a tramandare fino a noi riguardanti odierni la benché minima testimonianza visiva della sua presenza, della sua esistenza»³⁸. Neppure insomma la possibilità dell'*io fui*, a meno che a regalarglielo non intervenga uno spazio alternativo, narrativo, che ricostruisce architettonicamente il luogo del movimento, e con quello il tempo, le figure.

Se, come direbbe il Fernand Braudel de la *Méditerranée* citato da Ricoeur³⁹, «l'espace [...] ralentit la durée», si potrà interpretare come un tentativo di intervenire sul tempo, di agire di conseguenza sulla *presenza* e sull'*esistenza* che gli umani non riescono a «tramandare», il tenace, irredimibile insistere bassaniano sul suo universo *dentro le mura*. Geometrie (cerchi concentrici, solidi ruotanti..., all'interno come all'esterno⁴⁰) a partire da eventi fondatori della storia individuale o collettiva (dunque in quest'ultimo caso il 1938 delle leggi razziali posto come termine *a quo*, ad aprire e/o a riattivare la ferita⁴¹), per ritrovare figure assieme a personaggi che, non si scordi, assomigliano all'autore, sono «forme» del suo «sentimento», declinazioni dell'*io*. Personaggi/persone che devono, per provare la loro esistenza, anche pregressa, essere o essere stati visti da qualcuno: l'occhio del fotografo o quello di uno spettatore qualunque (come il giovane operaio che traffica sull'impalcatura mentre fissa la lapide con i nomi dei morti in via Mazzini), o quello dello scrittore, che fa emergere fantasmi da «profondità sottomarine»⁴² riportandoli almeno per un po' alla ribalta.

³⁵ Anche con il continuo ricorso all'oltranza (su cui cfr. *Scrivere 'di là dal cuore'*, in questo libro).

³⁶ Per una nostra proposta di lettura dell'intero *Romanzo di Ferrara* sulla base della distanza dell'autore dai personaggi e dei personaggi dal loro oggetto del desiderio cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in Giorgio Bassani. *Una scrittura della malinconia*.

³⁷ *La passeggiata prima di cena* cit., p. 56.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* cit., p. 189.

⁴⁰ Geometrie oggettive nella città e nelle strutture narrative, che le ripropongono con le dislocazioni in alto e basso, dentro e fuori (cfr. al proposito il già citato *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro).

⁴¹ Si veda in proposito la bella introduzione (*La ferita indicibile*) di Roberto Cotroneo al «Meridiano» delle *Opere*.

⁴² *Una lapide in via Mazzini* (O, p. 89).

4. *Quattro esempi tra 'essere' e tempo*⁴³

Niente come gli interni dà notizia di chi vi ha abitato. Anche perché gli oggetti trovano nello spazio ristretto della dimora una loro armonia. Non più pezzi sciolti, stabiliscono relazioni tra loro e con lo sconosciuto proprietario di un tempo, di cui salvano in qualche modo l'impronta.

Gli oggetti del primo Bassani stanno in gran parte nell'immobilità ottocentesca di un *interieur* borghese emblematicamente rappresentato nel quadro di Cavaglieri (sovrapposta di *Dentro le mura*) già commentato in modo esaustivo da Roberto Cotroneo⁴⁴. In queste pagine – anche per mostrare come procede il percorso bassaniano – mi limiterò ad individuare altri quattro esempi, prelevati da *Una notte del '43*, dal *Giardino dei Finzi-Contini*, dall'*Airone*. Ogni volta si tratterà di un interno di una diversa tipologia, collocato in alto (così nell'ultimo racconto delle *Cinque storie ferraresi*), in basso (nel *Prologo* del *Giardino*), in posizione complanare/dislocata (la biblioteca Comunale di via delle Scienze o quella dell'Archiginnasio, al cui divieto sopperisce quella del Prof. Ermanno, che si trova *più su*; la camera di Micòl) o frontale (l'*Airone*), e che presenta caratteristiche distinte di accoglienza o rifiuto. A partire proprio dalla stanza di Pino Barilari, che al pari delle figure della *Passeggiata prima di cena* è affabulata, immaginata, creata dal movimento di una macchina da presa e da una voce (dello scrittore/della comunità) che con la sola fantasia penetra «dentro l'appartamento che sovrasta»⁴⁵.

Se nel caso del racconto di Elia Corcos l'effetto zoom procedeva dall'alto in basso (a seguire la figura di Gemma Brondi e la sua storia), qui la direzione è invertita; è dalla strada che gli artefici della strage e i normali passanti si proiettano verso l'alto, per mettere a fuoco la sagoma del farmacista ammalato e ricostruire un interno «dove nessun ferrarese [...] aveva mai messo piede una sola volta». Solo nel racconto, nell'affabulare cittadino (*immaginavano, immaginando, a forza di pensarci, immaginavano, vedevano*), quell'interno sconosciuto si precisa, si popola di oggetti, ipotetici e reali, quasi all'insegna di una paradossale, complessiva preterizione. Cornici dorate, il panno verde del tavolo, un lettuccio di ferro, una piccola scrivania...: ancora il mondo di Cavaglieri di cui si diceva, ma ibridato e virato in minore, acceso da colori «di lana scozzese a quadri ros-

⁴³ Per una riflessione sugli oggetti e le tecniche bassaniane di raffigurazione complementare a quella proposta in queste pagine cfr. il già citato «*Ut pictura*». *Bassani e l'immagine dipinta* (in questo libro).

⁴⁴ Ma si veda anche Gianni Venturi, *Le tecniche del vedere nell'opera di 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, pp. 477-498.

⁴⁵ *Una notte del '43* (O, p. 196).

si e blu»⁴⁶. Perfino i libri⁴⁷ nella scansia a vetri sono individuati uno per uno da un occhio che segue con la tecnica cinematografica dell'avvicinamento per soffermarsi su «Salgari, Verne, Ponson du Terrail, Dumas, Mayne Reid, Fenimore Cooper», il *Gordon Pym* di E. A. Poe, un bell'esempio, anche quest'ultimo (non a caso il farmacista ne tiene la copertina capovolta, per esorcizzare il fantasma inquietante della balena) di pratica del contrario, già che poco avrà da spartire, il pauroso Barilari, lettore di romanzi di avventure ove a dominare è il coraggio, con gli eroi di quella letteratura. A meno che quei libri non servano proprio anche a questo, a mostrare il clamoroso scollamento tra passioni e pratica di vita che è la regola dell'ipocrisia borghese, complice e vittima (alla pari del farmacista paralitico) del fascismo.

Nella cameretta di Micòl, *verboten* per antonomasia, ripetutamente vietata, eppure descritta nei minimi particolari da lontano, in una conversazione telefonica, i libri saranno ben altri, oltre ai francesi, agli inglesi (tra cui certo la fondamentale Emily Dickinson⁴⁸), Puškin, Gogol', Tolstoj, Dostoevskij, Čechov, quanto basta a delineare una giovinezza colta, moderna, e già votata alla morte. D'altronde Tolstoj è l'autore di quell'*Ivan Il'ič* che deve avere avuto un ruolo nell'ideazione dell'*Airone*, e Puškin e Čechov rappresentano un mondo velleitario e sconfitto prima ancora della propria fine. Una fine di cui è emblema, quanto a Micòl, la vetrinetta dei lattimi disposti in tre grandi scaffali di mogano scuro. A quei vetri opalescenti (di area certo veneziana, se nella città lagunare si reca spesso Micòl) è difficile affidare un cuore capace di voli (si ricordi, dal baudelairiano *Moesta et errabunda*: «Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il»), anche se l'«innocent paradis, plein de plaisirs fufifs» più volte evocato da Micòl era stato animato, ed è ancora guidato, dalla sua «voix argentine». Il fatto è che Micòl, che pure ama la vita, 'sa' che non ci sarà futuro per lei; allora tanto vale vivere in mezzo a oggetti raffinati e mortuari, che alla pari delle ampolle votive dello shakespeariano *Antonio e Cleopatra* sono lì per essere colmate dalle lacrime di un grande cordoglio. «Vasi accoglian le lacrime votive...», aveva scritto Foscolo: neppure queste, ovviamente, ci sarebbero state per quelli che, «deportati tutti in Germania nell'autunno del '43», non avrebbero «trovato una sepoltura qualsiasi».

Dunque, allora, tanto vale restare in un interno chiuso, prefigurazione di quella tomba antica, vuota, del cimitero di Ferrara, dove non si potrà stare (su cui si apre il primo capitolo dei *Finzi-Contini*); restare in una 'camera' domestica, in uno spazio delimitato, ove gli oggetti possano raccontare comunque una qualche storia nella trasparenza del silenzio. Niente assomiglia di più

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ma sui libri di Bassani che si intrecciano con gli oggetti, cfr. *I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*, in questo libro.

⁴⁸ Su cui mi è capitato di ritornare più volte per sottolineare l'importanza della lirica *J died for Beauty*.

alla cameretta di Micòl (luminosità a parte) della bassa sala sotterranea che conserva, *per speculum et in enigmatè*, gli oggetti domestici cari alla famiglia Matuta. Il vagabondare di una domenica di primavera, non appena si profila (magari sulla scorta di Saba prima⁴⁹, di Prati poi⁵⁰) un ampio cimitero suburbano, non poteva condurre che lì: dove è possibile parlare di etruschi e di ebrei indifferentemente, riservando ad entrambi l'‘affetto’. All'insegna del ‘voler bene’ pronunciato da una bambina che altri non è che l'anima fanciulla dell'autore⁵¹ risvegliata (e per sempre) alle ragioni del cuore, comincia allora il vero viaggio, quello dal quale non si può tornare, se non si vuole perdere Euridice ancora una volta.

Separato da tutto – come prima dentro una macchina, lungo la strada sterzata, dai passanti ‘ariani’ che con la loro allegria e giovinezza avevano suggerito la distanza tra libertà e cattività, bellezza e diversità... – il novello Orfeo inizia la discesa, mentre la «straordinaria tenerezza» che ha mosso i suoi passi schiva i letti vuoti, che non possono parlare, per soffermarsi sugli oggetti. Quelli, veri, che dovevano essere posti ai piedi delle sepolture, e quelli dipinti, istoriati sulle pareti. Su loro si trasla l'aggettivazione affettiva, se «zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce, perfino cani da caccia e volatili di palude», raffigurati in stucchi policromi, tornano ad essere per chi li guarda i «*cari, fidati* oggetti della vita». Carichi del pathos della distanza di chi, affidando a loro il mantenimento della forma, sapeva che sarebbero rimasti oltre il quotidiano, e della consapevolezza – parimenti ricca di pathos – di chi ne immagina ora l'uso di un tempo, congiungendoli a quanto era stato animato, e che solo per questo è destinatario di ‘affetto’⁵².

Se i cittadini di Ferrara e lo stesso narratore avevano, nelle *Storie ferraresi*, descritto sulla base del non visto, qui l'immaginazione parte da qualcosa che si vede, che è stato un tempo usato e toccato, si muove insomma da traslate sinopie. Per altro la vita che si tenta di immaginare riconduce e si muove comunque intorno al cimitero:

E intanto, deposta volentieri ogni residua velleità di filologico scrupolo, io venivo tentando di figurarmi concretamente ciò che potesse significare per i tardi etruschi di Cerveteri [...] la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano⁵³

⁴⁹ All'altezza di un'anticipazione del *Giardino* offerta, con il titolo *La casa sotto l'erba*, su «Il Punto» del 31 maggio 1958.

⁵⁰ La cui *Ermengarda* è ricordata al narratore dal prof. Ermanno, nel *Giardino dei Finzi-Contini*.

⁵¹ Cfr. «*Upon the window pane*» o *della rifrazione dell'immagine femminile*, in questo libro.

⁵² Si veda, da questo punto di vista, la clamorosa confessione contenuta in *Di là dal cuore* (nella raccolta omonima, O, p. 1274).

⁵³ *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 320.

al luogo della seconda casa, «angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato», garante dell'unica possibile eternità. Nel «cuore» delle tombe antiche⁵⁴ e di un'intera necropoli, di nuovo animata da una doppia vista, potremmo dire che si risvegliano il timore, il rispetto, e, con una sorta di gioco di parole, l'imprescindibilità del manzoniano 'cuore'.

È chiaro che di null'altro avrebbe poi potuto parlare l'autore, che nient'altro avrebbero potuto vivere i suoi personaggi. Il vagabondare di Edgardo Limentani, in compagnia degli oggetti che la famiglia Matuta aveva istoriati (cani, armi da caccia, anche se veri, 'vivi'), non poteva condurre che a ritrovare un luogo dove tutto fosse ormai lontano dalla vita, fatto solo per ricordarla. Attratto e respinto da tanti parallelepipedi luminosi che paiono contenere uomini e cose in un'immobilità da vivi/morti (le case degli altri e quella del cugino Ulderico, immaginata da lontano; il locale di Bellagamba e la camera d'albergo dove tutto è «scrostato» – vecchio, come il suo corpo e le sue parti, ormai grigie, estranee, ridotte – già morto com'è – ad oggetto inutile; la «camera bassa, rettangolare, di media grandezza» con «oggetti appesi, tegami e casseruole di rame», e otto giocatori immobili⁵⁵; la sala da pranzo con la famiglia bloccata in una sospensione alla Buñuel; perfino la stanza ove la madre è chiusa in un bozzolo di luce⁵⁶), Edgardo sceglie lo spazio che pare promettere una conservazione di vita, quello nel quale fucili «da caccia, cartucce gravide di munizioni, canne da pesca, reti, specchietti per le allodole, richiami da valle, stivaloni di gomma, roba di lana, di fustagno, di velluto, nonché, si capisce, animali imbalsamati [...] oggetti disposti in un disordine soltanto apparente»⁵⁷ sono ormai intoccabili, protetti dalla corruzione, e anche dalla dispersione, dal rischio della perdita di una «sepoltura qualsiasi». Insomma il cimitero come luogo della protezione ultima, la bottega dell'impagliatore di Codigoro come il luogo in cui entrare (passando il vetro), per non uscirne più. Continuando poi, in *epitaffio*, a dire di Edgardo e di tanti come lui, compreso l'altro se stesso, in un sommesso, segreto *spoon river*. Trasformato l'autore, da «re / di chi mi ha amato»⁵⁸ – come aveva sillabato una poesia giovanile – in Re di quanti ha scelto di non dimenticare, cercandone i segni (oggetti compresi), nonostante le tentazioni e gli oggetti del mondo («Quando mi rimproveri di non occuparmi nei miei libri / che di Ferrara e del territorio immediatamente limitrofo»...)»⁵⁹.

⁵⁴ «Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle tombe» (ivi, p. 321).

⁵⁵ *L'airone* (O, p. 826).

⁵⁶ A proposito della luce che circonda le figure parentali nella narrativa bassaniana cfr. *Rinchiusi nella luce* (in questo libro).

⁵⁷ *L'airone* (O, pp. 833-834).

⁵⁸ *Canzone* (TLA, p. 1397).

⁵⁹ *La porta Rosa* (E, p. 1457).



Cerveteri. Tomba dei rilievi.

MODELLI, MODI E TRACCE DELLA SCRITTURA

DUE SCRITTORI, LA FORMA BREVE E L'AZZURRO

1. Dessì, Bassani e un inizio ferrarese

Tutti ricordano la citazione mallarmeana, inserita nel *Giardino dei Finzi-Contini* a caratterizzare il personaggio di Micòl, che legava la capricciosa e impavida lucidità di chi sarebbe stato tragicamente destinato a morire a un oggi miracolosamente ancora vivo ed intatto (eppure impotente a liberare dal futuro di una bianca e ghiacciata agonia), o a un passato capace di costituire comunque un rifugio e una mentale, pietosa, protezione dinanzi al destino:

[...] a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo aborrriva, ad esso preferendo di gran lunga «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il pio passato».

Pochi sanno però che un azzurro parimenti mallarmeano aveva concluso un racconto pubblicato qualche decennio prima su un numero di un giornale ferrarese del quale Bassani era stato negli anni Trenta (a partire per l'esattezza dal 1935, quando non era neppure ventenne) un *habitué*: il «Corriere Padano»¹. A sigillare infatti il pezzo di un altro scrittore esordiente, sia pure più anziano di lui, ci sarebbe stato il verso incipitario di una lirica dedicata a *L'azur*: «De l'éternel azur la sereine ironie / Accable [...]. Le poète impuissant qui maudit son génie». Era questione, in quella lirica del grande poeta francese, di un tormento tutto intellettuale dinanzi al quale la placida bellezza della natura si poneva come ironico controcanto. E come uno sguardo persecutorio in grado di rivelare il vuoto di un'anima, le caratteristiche, si potrebbe dire – ove si ricostruisca il testo completo –, di un cuore arido («Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde / Avec l'intensité d'un remords atterrant, / Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde / Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?»), che non poteva che in-

¹ Ma per una bibliografia completa e accuratissima degli scritti di Bassani si veda la *Bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, a cura di Portia Prebys, Ferrara, Edisai, 2010.

vocare la nebbia, l'autunno, i cupi cieli baudelairiani sintonici con il proprio «cher Ennui». Con una noia nata certo dal tramonto di ideali dolorosi, crudeli, e dalla devastazione indotta alla quale non si rassegnava l'improvviso, stupefacente riesplodere dell'azzurro («Le Ciel est mort [...] / En vain! l'Azur triomphe [...] / *Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!*»).

Da un lato, dunque, il pacato «vierge», «vivace» e «bel aujourd'hui» di Micòl, dall'altro «L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!»², a dirci qualcosa, tramite una citazione – che Bassani per altro avrebbe ripreso in uno scritto diaristico-politico del '45³ –, delle somiglianze di formazione, della raffinata cultura europea, di alcune letture comuni a due intellettuali, ma anche della loro diversità, di temperamento e di poetica. Non è un caso che per Bassani mi sia capitato di parlare (all'interno di una lettura globale dell'opera, e di alcuni testi fondamentali: l'*Airone*, le poesie di *Senza*) di una «scrittura della malinconia», tracciando il percorso di un 'poeta' (nell'accezione crociana e bassaniana del termine) psicopompo, che si addentra nel mondo dei morti per restituire voce e memoria a quanti ne sono stati a forza privati⁴; e che nel caso di Dessì abbia evocato piuttosto la tramatura sottile di un «roman philosophique» in grado di muovere le strutture del pensiero, le pieghe del sentimento⁵, ma in un riscatto poi sempre accor-

² L'azzurro sarebbe stato il colore della copertina dell'edizione dell'*Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* corredata dai disegni di Renato Guttuso. Ma non voglio naturalmente sottolineare troppo la coincidenza. È difficile infatti stabilire, salvo la presenza di precise testimonianze, il ruolo degli autori nella scelta delle copertine dei loro libri. Quanto a Dessì, sappiamo da una nota di diario del 27 settembre 1973 che sarebbe stato lui a scegliere la copertina per l'edizione Mondadori dell'*Introduzione alla vita* (in effetti molto suggestiva): «La copertina avrebbe potuto essere bellissima con l'immagine da me fornita di Boldini. Ma i grafici di Mondadori hanno voluto aggiungere, inquadrare [...]. L'immagine è: *La passeggiata nel bosco*, che si trova nel museo di Capodimonte». Le indicazioni d'autore, almeno a quell'altezza, dovevano dunque contare. Lo conferma un'ulteriore nota del diario, in data 1 febbraio 1974, nella quale si legge: «Telefona De Maria da Milano a proposito della ristampa del *Disertore* (ha qualche idea per la copertina? Desidero correggere le bozze? Certo, desidero correggere le bozze. Non ho nessuna idea per la copertina, preso così di sorpresa» (come sappiamo, poi, sulla copertina dell'«Oscar» del *Disertore*, sarebbe stato riprodotto un quadro, *Cavalieri*, dipinto dallo stesso autore). Quanto ai libri giovanili, almeno fino all'altezza di *Michele Boschino* (prima edizione, naturalmente: la lettera a cui si fa riferimento è del 1941), Dessì si consultava spesso e/o chiedeva l'intervento dell'amico pittore Renzo Lupo (ma a questo proposito si vedano i dati che emergono dalle *Lettere a Renzo Lupo 1935-1972*, pubblicate a cura di Chiara Andrei, in *Una giornata per Giuseppe Dessì*, Atti di seminario (Firenze, 11 novembre 2003), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 203-247).

³ Lo sappiamo adesso, grazie alla pubblicazione di un breve pezzo bassaniano a lungo rimasto inedito (Giorgio Bassani, *L'8 settembre a Firenze*, in *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 279-283), che si apre con la rievocazione di un tramonto sull'Arno al quale vengono con una qualche ironia accostati i versi mallarmeani («De l'éternel azur la sereine ironie», mormorava L. Senonché l'azzurro, d'una trasparenza e d'uno splendore eccezionali, cedeva, dalla parte dove il sole era scomparso [...]: ivi, p. 280). Il testo è stato recentemente riproposto in un bel numero, a cura di Mirco Bianchi, dei «Quaderni del Circolo Rosselli», 2004, 4, dedicato a *Quello straordinario 1944 nel racconto dei protagonisti*.

⁴ Cfr. il nostro *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

⁵ Cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*,

dato, a dispetto di tutto, in nome di una continuità che resiste: e che in qualche modo si contrappone alla morte di Elisa in *San Silvano*⁶; alla morte e alla guerra nei *Passeri*; alla morte di Angelo nell'*explicit* di *Paese d'ombre*; mentre lo scintillio delle stelle sovrasta i notturni della conoscenza e della passione nell'*Introduzione alla vita*⁷ e nella postuma *Scelta*⁸.

Era di Dessí infatti – come ormai si sarà capito – il racconto a cui alludevo: *Inverno*, apparso sul «Corriere Padano» il 9 febbraio 1937. Tramite di quella collaborazione era stato proprio Giorgio Bassani, che, ancora prima di averlo incontrato di persona, aveva conosciuto Dessí e i suoi scritti giovanili grazie alla mediazione di un maestro caro ad entrambi, Claudio Varese. Che, arrivato a Ferrara nel gennaio del '36 per insegnare nelle scuole superiori, vi aveva conosciuto Bassani, e subito ne aveva parlato all'amico della nativa Sardegna, delle vacanze a Villacidro e degli studi pisani, per dirgli soprattutto (in data 26 settembre 1936) che il «giovane ricco-borghese ferrarese ebreo studente di lettere scrittore di novelle» si era «acceso del [s]uo *Ritorno a San Silvano*: e dopo averlo letto [era] piombato di nuovo a casa a richiederme»⁹. Ancora qualche mese dopo, il 3 dicembre del 1936, in un'altra lettera, Varese avrebbe attestato il perdurare dell'entusiasmo di Bassani per *San Silvano*¹⁰. Insomma tra gli amici che avevano amato *Inverno* (il racconto è esplicitamente citato¹¹) e la solitudine di cui quel testo parlava, per una numerosa serie di motivi anche contingenti di cui diremo in seguito, non poteva mancare quel Giorgio Bassani che in una lettera del 1 febbraio 1937 Varese avrebbe ancora inserito nel gruppo con il quale – scriveva a Dessí – «non si fa che parlare di te»¹². Né il fascino e l'interesse per la prosa di quello scrittore, con la conseguente influenza, si sarebbero poi arrestate (si veda una lettera di Varese del 3 settembre 1937¹³), perdurando alme-

Roma, Bulzoni, 2004 [n. e. di *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessí*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1987].

⁶ Ma per una nostra lettura di quel romanzo sia consentito il rinvio non solo a *La parola e il tempo* cit., ma anche alle introduzioni a *San Silvano* per gli «Oscar» Mondadori (1981, pp. 5-18) e per le edizioni Ilisso (Nuoro, 2003, pp. 7-35), e alla *Post-face* all'edizione francese del romanzo (Paris, Verdier, 1988, pp. 173-183).

⁷ Cfr. al proposito A. Dolfi, *Un'introduzione per l'«Introduzione alla vita»*, in G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 7-31.

⁸ G. Dessí, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (con una ampliata nota al testo, Nuoro, Ilisso, 2009).

⁹ Giuseppe Dessí-Claudio Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002, p. 143.

¹⁰ «Bassani (quell'ebreo italiano studente poeta di Ferrara) nel dirompere del suo entusiasmo per *San Silvano* lo fece leggere [...]» (ivi, p. 148).

¹¹ Cfr., ivi, la lettera di Varese a Giuseppe Dessí dell'11 febbraio 1937.

¹² «[...] qui con Bassani e anche col piccolo Pinna che se ti ricordi ti ha sempre voluto bene, non si fa che parlare di te. A me come a tutti è piaciuto moltissimo *Inverno*» (ivi, p. 153).

¹³ «Giorgio, calunniato come sempre capita agli ebrei, mi ha scritto come al solito affettuosamente e mi ha mandato una nuova novella, alla Proust-Dessí: “come quasi che sogna, e sognando sognava di sognare”; sogni, gesti al rallentatore, personaggi che sono morti eppur vivono ancora:

no fino a quel 1939 che avrebbe visto l'uscita (coronata per altro da un visibile successo) del primo libro di racconti e del primo romanzo di Dessì: *La sposa in città e San Silvano*.

Mentre insomma Bassani appena ventenne era ancora alla ricerca di un suo stile (infine, in una lettera del 2 agosto 1937, il severo e generoso Varese avvallerà con un giudizio positivo *Concerto*¹⁴), Dessì poteva permettersi il gioco leggermente allucinato di una solitudine che spiccava (come già in qualche prosa del giovane ferrarese che lo osservava con attenzione, pubblicata sul «Corriere Padano») in presenza di spazi liminari¹⁵: finestre, perimetri di inquadratura (sappiamo poi quanto cari al Bassani maturo¹⁶). A parlare, in *Inverno*, era un io narrante silenzioso, che intrecciava un muto dialogo con una figura femminile (Luciana) a cui non si poteva 'dire' «De l'éternel Azur la sereine ironie», perché ci sono cose che si possono rivelare soltanto a se stessi e che perdono significato se si palesano.

Inverno, dunque. D'altronde era stato proprio con *Inverno* (per ringraziare dell'invio del racconto, che avrebbe pubblicato subito, e delle poesie, destinate ad un inoltro editoriale più lento) che Bassani aveva scritto, per quanto possiamo sapere, la sua prima lettera a Dessì¹⁷:

Varese: nostro comune amico, mi ha parlato molto di Lei. Sono ancora io in possesso del Suo *Ritorno a San Silvano* e credo non lo restituirò più a Claudio, tanto mi piace. Ho sempre pensato con rimpianto a Proust in Italia, e m'è dolce ritrovarlo ai piedi dell'Arcuentu. / Vorrei con molto piacere pubblicare qualche altra Sua prosa oltre *Inverno*. È possibile [...]?¹⁸

insomma, celie a parte, è una cosa buona» (ivi, p. 160).

¹⁴ «T'ha mandato Bassani *Caduta dell'amicizia*? Mi pare abbastanza buona. Ti manderò *Concerto* di lui, ch'è più che un tentativo ed è felice in molti punti» (ivi, p. 157).

¹⁵ Il caso appunto di *Inverno*.

¹⁶ A partire dalle prime 'storie ferraresi'. Ma per una lettura in questa chiave della struttura complessiva del *Romanzo di Ferrara* cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

¹⁷ Tutte le lettere a Dessì conservate presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto G. P. Vieusseux sono state schedate, con registi di contenuto, da Francesca Nencioni (*A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009; ma alcune discrepanze poi appaiono, rispetto al materiale effettivamente presente in Archivio, a causa di qualche ritrovamento successivo, il che spiega perché le signature alle quali faremo riferimento – verificate direttamente alla fonte – non sempre coincidano con quelle indicate in quel libro). A Francesca Nencioni si deve anche – mentre dovrebbe essere prossima l'edizione del carteggio Bassani-Dessì («*Meditare, studiare, scrivere*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di Francesca Nencioni, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore) – un primo tracciato dell'amicizia tra i due scrittori attraverso le lettere (*Tempi, spazi e caratteri di un'amicizia letteraria: l'incontro Bassani-Dessì*, in *Ritorno al «Giardino*». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze – 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 225-239).

¹⁸ GD.15.1.33.1. La lettera in questione, dattiloscritta (con firma e indirizzo autografi) vergata su carta intestata della pagina letteraria del «Corriere Padano», è stata opportunamente datata dalla schedatrice del Fondo tra la fine del '36 e l'inizio del '37.

Il 23 maggio del '37, prendendo lo spunto da un pezzo, *Sardegna alla riscossa*, che gli era parso «magnifico», sarebbe tornato a parlare di *San Silvano* (in realtà in abbozzo; sappiamo che la genesi del romanzo di Dessì era cominciata dal '34, e che numerose erano state le prove e le stesure sottoposte al giudizio degli amici¹⁹) e dello sfondo che, nei testi del suo interlocutore - a cui già si rivolgeva con il tu -, non poteva che essere la Sardegna. Non solo perché Proust (lo prova la lettera precedente appena citata) gli era già parso nascere all'ombra dell'Arcuentu (ma al proposito vale notare la straordinaria precocità dell'intuizione critica di Bassani, che anticipa in dimensione privata la felice formula di «Proust sardo» usata da Gianfranco Contini per salutare l'uscita di *San Silvano*²⁰), non solo perché «nessuno come te, neanche forse la Deledda, ha sentito *tanto* la Sardegna»²¹, ma perché la narrativa e la saggistica di Dessì si erano rivelate subito al più giovane autore come un mezzo straordinario di conoscenza di una regione sconosciuta, sì che la scrittura mostrava di assolvere il suo dovere di verità sostanziale (sappiamo quanto poi caro alla poetica bassaniana, alla stessa esistenza della sua 'arte'):

Il fatto è che, da che conosco *San Silvano* e quest'ultimo articolo [si trattava di un pezzo apparso sull'«Orto», dal titolo *Sardegna alla riscossa*] in Sardegna mi par d'esserci stato per molti anni (lettera del 23 maggio 1937)²².

Il 31 agosto 1937 (questa la data del timbro sulla cartolina postale), dopo averlo ringraziato per le lodi a *Concerto*, infine inviato (e a cui alludeva come alla sua cosa forse non più «bella», ma certo più amata), di nuovo gli parlava di Elisa («Io sento che in questa solitudine la tua Elisa ti si fa sempre più dolcemente ambigua nel cuore»; «Di tanto in tanto *San Silvano* mi ritorna alla memoria come una grande musica»²³), sì che non ci stupisce che in quello che doveva essere uno dei suoi primi veri racconti (non a caso inserito nel primo libro, pubblicato sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi, *Una città di pianura*) ci fosse un triangolo affettivo in cui a due figure maschili (il narratore e Claudio,

¹⁹ Ma per qualche notizia sull'elaborazione dei primi libri di Dessì (*San Silvano*, e *La sposa in città*), sia consentito il rinvio alle nostre introduzioni alle ristampe Ilisso.

²⁰ Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 (poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180).

²¹ GD.15.1.33.2.

²² Ivi.

²³ GD.15.1.33.3 (i corsivi per indicare i titoli sono discrezionalmente nostri). Ma lo stesso Bassani, in un pezzo di *In risposta (V)* raccolto in *Di là dal cuore*, avrebbe avuto occasione di ricordare (sia pur con qualche imprecisione nelle date) quanto *Concerto* fosse stato influenzato dalla conoscenza della prosa di Dessì: «Non si potrebbe intendere un racconto come *Un concerto* [...] senza tener conto della presenza a Ferrara, a cominciare dal tardo '35, di Claudio Varese e di Giuseppe Dessì, due giovani letterati, sardi entrambi [...]. *Un concerto* deriva da *San Silvano*, il libro per lui fondamentale che Dessì veniva scrivendo in quegli anni e che lui stesso soleva leggermi si può dire ogni giorno, pagina dopo pagina» (G. Bassani, *Di là dal cuore*, O, p. 1319).

amici, quasi fratelli) se ne accostava una femminile (Elena), cara ad entrambi. Certo in *Un concerto l'intérieur* è borghese (alla Cavaglieri, per intenderci velocemente), e i ruoli tra i personaggi sono meno limpidi (già che Claudio è marito di Elena), ma a guidare il racconto (come Dessì insegnava) sono i pensieri del protagonista (era accaduto in *Inverno*, e accadrà, era accaduto con *San Silvano*), legato a Claudio da un misto di ammirazione e severità, affetto e distanza (a ripetere il rapporto di Pino nei confronti di Giulio nel primo romanzo di Dessì). Soprattutto a colpire è la presenza, in questa giovanile prosa di Bassani, di termini mediati, tramite *San Silvano*, dal *De affectibus* dell'*Ethica* di Spinoza («a questo punto m'invase la gioia», «perfetta tristezza», «la stessa gioia», «gioia»²⁴), e di una vena gnomica che induce il personaggio a definire, fissando le modalità di ogni interno accadere («la vita che fino allora avevo avuto, così come quella che mi resterebbe da vivere, m'apparivano svelate come nella figura di un lucido nastro di cui scorgevo con estrema chiarezza principio e termine»²⁵). Tempi segreti, sofferenza per il distacco, sovrapposizione temporale (passato-presente), tonalità dominanti a spalmare sulle cose una patina comune, perfino l'inserimento di forme dubitative («pareva distratto»²⁶), si mescolano in *Concerto* con la percezione delle stagioni, delle ore del giorno, dei silenzi e dei dialoghi muti a farne un testo nel quale è evidente, assieme al talento di un narratore in erba, l'incidenza di un ipotesto che doveva averlo ossessionato a lungo se Bassani ne avrebbe serbato ricordo perfino in un altro scritto non a caso intitolato *Elisa*.

«Mi dice Claudio che le tempie ti si scalfiscono d'argento: non sarà forse l'Elisa di *San Silvano* a darti tanta pena? Lo spero ardentemente per te. *Io voglio assolutamente* che tu venga a Ferrara [...] e che mi racconti e mi legga ancora di lei». Così Bassani in una lettera a Dessì del 28 settembre 1937, nell'annunciare «un racconto di circa trentacinque pagine intitolato, in onore a te, *Elisa*»²⁷. A basarsi sulla lunghezza (a dispetto della mancata ripresa del nome) verrebbe quasi fatto di pensare a *Concerto*, più che a un racconto breve, *Caduta dell'amicizia*, pubblicato sul «Corriere Padano» il 3 luglio 1937²⁸, dove in effetti appare il nome della mitica Elisa, e una storia di morte e di messaggi per lettera che richiama il dessiano *San Silvano*.

Insomma, quanto vogliamo suggerire è che dalle prose di Dessì, in particolare da quella, Bassani avesse appreso ad abbandonare certa secchezza giovanile (quella che aveva contrassegnato le prime pubblicazioni del '35/'36, basate spesso

²⁴ Giacomo Marchi, *Concerto*, in *Una città di pianura*, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C, 1940 (ma, così come già alla nota precedente, per facilitarne la reperibilità, citiamo da O, p. 1533).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 1534.

²⁷ GD.15.1.33.4.

²⁸ Sullo stesso numero sul quale sarebbe apparsa una recensione a un libro bello e fondativo della poesia del Novecento come *Un'allegoria* di Giorgio Caproni.

su dialoghi e frasi brevissime, non più lunghe di una riga), e che sulla pensosità dell'autore di *San Silvano* (di un *San Silvano ante-litteram*) avesse iniziato a costruire anche la sua (già in un pezzo del 22 marzo 1936, *I mendicanti*, il discorso si forma; ma si veda anche *I pazzi*, pubblicata il 16 giugno, il *Corvo*, dell'11 agosto dello stesso anno), soprattutto fino a *Caduta dell'amicizia*, fino a *Concerto*.

Di *Concerto* già un po' abbiamo detto. Quanto a *Caduta dell'amicizia*, al centro vi si trova un personaggio/io narrante che, alla pari del Pino di Dessì vive nel passato (che è il solo luogo privo di dubbi), crescendo in sé una morte quasi rilkiana (sappiamo dell'importante influenza del *Malte Laurids Brigge* sul Dessì di quegli anni²⁹). Accanto allo Stefano di Bassani (una specie di Giulio – il nome del fratello di *San Silvano* –, un Giulio dagli zigomi alti), Elisa; e accenni ad «attimi di perfezione assoluta, di alta e diletta solitudine, di piena gioia», nella creazione di una solidarietà giovanile che non può non far pensare ancora a certi passaggi del primo romanzo di Dessì («compresi in un lampo che il pensiero di Elisa era in lui ormai legato indissolubilmente a me»³⁰), perfino nella consonanza di certi *incipit* («perciò a quei tempi mi sorprendevo...»³¹). Ma c'è nel personaggio di Bassani una sorta di congelamento mortuario (non privo di suggestione, e di indubbi sviluppi) per una figura che in Dessì è mobile e in definitiva piena di vita (si veda, in *Caduta dell'amicizia*: «Camminavo con la testa volta al cammino percorso. E m'era dolce immaginare questa mia 'figura' ideale, disegnata dal buio velo delle palpebre come un funebre bassorilievo: avevo gli occhi lacrimosi e fissi, di vetro»³²). L'io narrante del racconto è richiamato a casa tramite il medesimo espediente dessiano, ma questa volta è colui che ha inviato la lettera che deve morire, anche se, parimenti, la morte di Stefano è cresciuta nella tristezza del distacco, nella giustezza dell'intuizione («il pensiero preciso della morte di Stefano mi folgorò nel sogno come una rivelazione improvvisa»³³). Insomma, come in *San Silvano* (come in *Concerto*, dove il triangolo tende però al quadrilatero) anche in *Caduta dell'amicizia* abbiamo un trio al centro del quale sta un personaggio del quale solo la morte conta, e troviamo sentimenti contrastanti: invidia, astio, sensi di colpa, ma anche abbandono alla lettura e alla bellezza del paesaggio:

Era la tranquillità dei nostri colloqui pacati di ogni tramonto e d'ogni sera, tra i libri della sua camera da letto a ricci di ferro e dal pavimento di legno; delle passeggiate silenziose senza stanchezza, compiuto e oltre ogni possibilità di noia e

²⁹ Cfr. in particolare A. Dolfi, *La provocazione della sensibilità rilkiana* (in *L'immagine e la metafora del sentimento*), in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* cit.

³⁰ *Caduta dell'amicizia*, apparsa sul «Corriere Padano» del 3 luglio 1937 (e la citazione, così come le successive dal «Corriere Padano», è dall'ampia antologia del giornale curata da Anna Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del «Corriere Padano»*, Bologna, Patron, 1979, II, p. 54).

³¹ *Ibidem.*

³² *Ivi*, p. 55.

³³ *Ibidem.*

di scrupolo [...] gesti calmi e appena sufficienti [...] occhi acuti, pieni di oscuri e involontari significati³⁴.

L'Elisa del racconto ha perfino l'accento sardo, mentre Stefano è ironico, e sono aperte le finestre su un'agonia che ha la sua ragione essenzialmente nella fine dell'infanzia, si potrebbe dire, con Dessì, su un metaforico San Silvano sparito:

Lungo il viale amico dei tigli, dopo pochi passi, mi colsero le prime gocce di pioggia, e un gran vento entrò sibilando negli alberi. Io non sapevo che cosa quel vento mi ricordasse, ma poi mi accorsi, dopo una trepida inchiesta, che era gelido e profumato di neve. Presto sopra tutte le cose sarebbe caduta la neve³⁵.

E vagamente compresi che insieme a quella pioggia e a quel vento era caduta una catena di epoche lontane, dolci, perdute. E che con la partenza di Stefano, tutto era partito: e così il mio amore per Elisa, così i miei vent'anni. / Avrei voluto [...] sapevo nel sonno con certezza che Stefano era morto³⁶.

Dopo ognuno dei due intellettuali avrebbe preso la propria strada³⁷. Per Dessì sarebbe iniziato il tempo lungo di una ricerca che doveva portarlo ad acuire la vista nei confronti della realtà esterna, mentre Bassani con sempre maggiore chiarezza, allontanandosi dalle tentazioni del tempo che avrebbero sfiorato l'amico, si sarebbe mosso sulla linea suggestiva di un modo nuovo di restituire un reale che conta solo per la sua fedeltà all'assenza. Eppure una serie di occasioni li avrebbero portati a incontrarsi di nuovo, magari perfino con una qualche alternanza di ruoli, tramite il ricorrere di tre nomi eterogenei (nello spazio, nel tempo, nei rapporti): quello di un poeta/narratore dell'Ottocento sul quale ambedue avevano fatto una tesina/tesi di laurea, quello di un *maître-camarade* che a ambedue aveva insegnato molto, quello di uno straordinario pittore figurativo/informale che nel marzo del 1955 si era ucciso ad Antibes.

2. Per finire, Ferrara

Ma cominciamo dall'occorrenza più delicata, e con un montaggio a *suspence*. Scrivendo al padre, il generale Francesco Dessì Fulgheri, in una data indicata

³⁴ Ivi, p. 56.

³⁵ Per l'importanza della neve nell'opera di Bassani basti il ricordo dello spostamento a dicembre dei fatti avvenuti e narrati in *La lunga notte del '43* (racconto del quale mi piace ricordare una ristampa isolata da Einaudi, nel 1960, con una copertina che riproduceva significativamente la *Guerre* di Picasso), e il *Frammento 42* (ove a dominare è la neve), pubblicato in «Palatina» 20, nell'ottobre-dicembre 1961.

³⁶ *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del «Corriere Padano»* cit., p. 57.

³⁷ Ma per l'importanza di quei primi anni ferraresi comuni ai due scrittori, si veda anche (in direzione e con taglio completamente diverso e complementare a queste pagine) A. Dolfi, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, pp. 183-203.

dallo schedatore del Fondo come collocabile tra il 21 settembre e il 17 ottobre del 1939 (GD.14.2.204) – in ogni caso ipotizziamo estendibile con sicurezza almeno al 1941³⁸ –, Dessì gli chiede di spedirgli al più presto, assieme alla sua tesina di terzo anno³⁹, quella del suo amico Giorgio Bassani, evidentemente con-

³⁸ Nella lettera (il testo è dattiloscritto, e senza nessuna indicazione di data. A titolo prudenziale, allargando le maglie indicate dal catalogatore, se ne può proporre una collocazione quanto meno tra il '39 e il '41: sicuro è, in ogni caso, che debba essere successiva almeno di un anno rispetto all'altra lettera, contrassegnata soltanto da un 24 novembre), oltre alla notizia bassaniana che qui ci interessa, si parla di una ripresa del lavoro, della fine degli esami (svolti credibilmente in qualità di professore/commissario, visto che Dessì aveva ormai da tempo conseguito la laurea e insegnava), della conclusione di un lungo racconto che avrebbe potuto anche essere pubblicato a puntate sul «Tempo», della spedizione di un giornale (il «Tempo») contenente il racconto le *Aquile*, e del contestuale invio della «Stampa». Su questi dati si può puntare (oltre che su quello specifico, bassaniano, che qui ci interessa) per tentare, appunto, una datazione. Quanto alle *Aquile*, sappiamo che il racconto apparve nella raccolta dessiana dei *Racconti vecchi e nuovi* (Roma, Einaudi, 1945), ma con una data in calce che rinvia al 1941 come all'anno conclusivo di composizione. Poco probabile dunque che il testo (prima del '45) potesse essere stato pubblicato sulla stampa periodica molto dopo il già citato 1941, soprattutto se si tiene presente (nell'intento di fare interagire tra loro i dati ricavabili dalla lettera) che è del '41 inoltrato la nomina di Dessì a Provveditore agli Studi, con il conseguente allontanamento da Ferrara (nella lettera si parla di un incontro a casa Varese, che a Ferrara viveva), e il mutamento dei suoi impegni e obblighi didattici (inclusa la fine degli esami *à jamais*). Possibile dunque la data del '41 quale termine *ante quem* (del tempo d'altronde doveva pure essere passato perché una tesina, inizialmente conservata a Villacidro dentro una cassa, dopo essere stata inviata sul continente, avesse trovato il tempo di ritornare in Sardegna, per giunta in compagnia di un suo 'doppio', per essere collocata in un altro luogo – per esattezza lo scaffale nero della camera); quanto a documenti che confermino nel '39 la data *post quem*, potremmo fare riferimento al passo di una lettera di Renzo Lupo, che nel settembre 1939 scriveva a Dessì di aver letto due suoi racconti, *Insonnia* e *Le aquile* (cfr., nel *Fondo Dessì*, GD.14.6.30). Alla «Stampa» per altro Dessì collaborava regolarmente dal '37 (spesso anche con cadenza mensile; e la collaborazione sarebbe durata fino al '42: si veda in proposito una lettera a Emanuelli del 6 aprile 1955, pubblicata da Francesca Nencioni, in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite* cit., pp. 412-413; per altro *Insonnia* uscì proprio su «La Stampa», il 10 settembre 1939); al «Tempo» di Roma (a credere sempre alla stessa lettera a Emanuelli) avrebbe invece iniziato a collaborare a partire dalla fine della guerra (le testimonianze più basse che abbiamo rimandano ai primi anni della fondazione: il '48-'49). Ma una rivista, «Tempo», settimanale di politica, informazione, letteratura e arte, era stata fondata a Milano da Arnoldo Mondadori nell'estate del '39; potrebbe dunque essere plausibile, negli ultimi mesi del '39, la menzione congiunta, in una lettera al padre, delle due testate. Un buco di un anno, dall'agosto del '39 al luglio del '40 esiste per altro nella corrispondenza Dessì/Varese, che non può quindi soccorrerci quanto ad un'eventuale datazione nel '39 del documento che qui tanto ci intriga. Per altro l'ancora incompleta pubblicazione degli epistolari (anche se abbiamo ormai, grazie all'enorme mole di lavoro dedicata all'autore da un nutrito gruppo di miei allievi, i registi di contenuto di tutte le corrispondenze e l'edizione delle più importanti, assieme a quella di molti racconti e scritti inediti o dispersi recentemente riuniti da Alberto Baldi e Francesca Bartolini; nonché, ad opera di Nicola Turi, un libro che fa il punto sulle conoscenze bibliografiche a tutt'oggi: *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera con una bibliografia completa degli scritti di e su l'autore*, Firenze, Firenze University press, 2014), l'assenza di notizie sulle *Aquile* costringe ancora ad un piccolo margine di imprecisione.

³⁹ Che era stata sul Tommaseo (*L'arte di Niccolò Tommaseo / ovvero / i preludi di una nuova forma poetica*), presentata come «saggio di letteratura italiana» nell'a.a. 1933-'34 alla Regia Università di Pisa (consegnata, a stare al timbro apposto dalla segreteria sulla copia conservata nel

servate insieme nella casa di Villacidro⁴⁰. In una lettera, ovviamente precedente, sicuramente vergata un 24 novembre (giacché la lettera dattiloscritta riporta in testa un «Ferrara, 24 nov.»), ma erroneamente datata 1939 (GD.14.2.209), già che è sicuramente da attribuire al 1938⁴¹, sempre scrivendo al padre, racconterà che Bassani sta preparando una tesi di laurea su Tommaseo⁴² e che avrebbe bisogno di consultare la sua tesina e l'articolo su *La mitologia cristiana e il motivo cosmico panteistico di N. Tommaseo*⁴³.

Fondo Dessì alla segnatura GD.8.12.4, il 6 giugno 1934). Sulla copia depositata in Archivio si nota, sulla pagina che reca le intestazioni di rito, da un lato la scritta manoscritta: «Si ammette / A. Momigliano», dall'altra i nomi dei componenti la commissione: Momigliano, Biadene, Amoretti. Dessì avrebbe avuto occasione di ricordare questo suo lavoro quasi alla fine della vita in un'annotazione contenuta in un diario del 1974: in data 9 dicembre '74 infatti lo scrittore fa riferimento alla rilettura di «alcuni brani della [su]a tesina di terz'anno sul Tommaseo in cerca di 3 o 4 pagine da mandare a "Il Giorno"».

⁴⁰ Si veda, alla segnatura G.D. 14.2.204 del *Fondo Dessì* (le attribuzioni cronologiche che hanno determinato l'ordinamento del materiale nel *Fondo* - sia pur assoggettabili a una necessaria revisione ogni volta che ci si trovi a studiare un argomento specifico - sono preziose, e deducibili - oltre che da una diretta visione dei testi - dallo schedario, corredato da regesti di contenuto, offerto nel volume *Le corrispondenze familiari nell'Archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, Firenze, Firenze University Press, 2003) quanto scritto al padre da Ferrara: «Caro Babbo, ti scrivo da casa di Varese, che ti saluta molto insieme con la moglie, per pregarti di spedirmi al più presto la mia tesina di terzo anno e quella del mio amico Giorgio Bassani. Troverai i due fascicoli nello scaffale nero della mia camera, nel piano più vicino a terra, se nessuno li ha rimossi».

⁴¹ Anche solo combinando alcuni riferimenti interni alla lettera con altri messaggi inviati dal generale Francesco Dessì Fulgheri al figlio. Infatti dalla lettera del 24 novembre di Dessì al padre che ci proponiamo di datare si evince che Franco, fratello di Giuseppe (Franco, ricordiamolo, si era laureato a Pisa nel novembre del '38), aveva trovato lavoro e alloggio (in via Cittadella 27A: a Ferrara - credibilmente abitata da Franco nel '38 - esiste una via della Cittadella, e per altro la lettera al padre, scritta da Ferrara, conferma come proprio in quella città, già abitata dal figlio maggiore, potesse avere trovato alloggio il più piccolo), e che i due giovani avrebbero tentato insieme un concorso. Ora, in data 12 ottobre 1938 (GD.14.1.353) il padre aveva invitato i figli a partecipare ai concorsi, il 24 ottobre dello stesso anno, scrivendo al figlio maggiore, gli aveva parlato di Franco che aveva trovato un impiego (GD.14.1.354), e a Castelmasa (dunque in una località che, come risulta dalla lettera del 24 novembre, lo avrebbe costretto a viaggiare), mentre il 6 dicembre 1938 avrebbe scritto a Giuseppe a proposito di documenti necessari ai due figli per partecipare al concorso. Insomma tutti i dati - oltre quello, ben inteso, della data della discussione della tesi di Bassani, sulla quale però si incrociano divergenti testimonianze (e questo spiega la nostra attenzione a ogni singolo documento che consenta di avvicinarsi alla verità) - rendono sicura una datazione della lettera 'sul' Tommaseo al 24 novembre 1938.

⁴² «Caro Babbo, / Il mio amico Giorgio Bassani, che sta preparando un lavoro sul Tommaseo, come tesi di laurea, ha espresso il desiderio di consultare il mio lavoro, la tesina cioè, e quelle pagine pubblicate in un piccolo opuscolo intitolato: *La mitologia cristiana e il motivo cosmico panteistico di N. Tommaseo*. Sia la tesina che l'opuscolo stampato si trovano in quella cassa che sta nell'andito di fronte all'armadio delle scarpe. La chiave della cassa potrai trovarla, credo, nel cassetto del tavolino. Ti prego di spedirmi per espresso sia l'opuscolo che la tesina, al mio indirizzo, naturalmente [...]».

⁴³ Il 24 luglio del 1934 sul numero 3 della «Via dell'impero» era uscito un breve articolo dal titolo *La mitologia cristiana e il motivo cosmico-panteistico nella poesia di N. Tommaseo* (ivi, pp. 6-10). Nello stesso anno era uscito a Pisa, con lo stesso titolo, per le edizioni «Via dell'Impero»

Dessí, come si sa, nonostante un percorso irregolare e il ritardo negli studi, si era laureato a Pisa nel 1936 (discutendo con Luigi Russo una tesi su *La storia nell'arte di Alessandro Manzoni*, ma aveva fatto – come si accennava – nel corso dei suoi studi universitari una tesina sul Tommaseo), ed era arrivato a Ferrara nell'ottobre del '37 per insegnare alle scuole superiori. Il soggiorno in città gli era stato fin dall'inizio allietato (lo aveva scritto al padre il 18 ottobre 1937: GD.14.2.137) dal ricostituirsi di una parte del gruppetto pisano (Varese, Pinna...) e dall'aggiungersi, ai due vecchi amici, di uno studente ferrarese «molto intelligente», laureando in Lettere: Giorgio Bassani. Il clima era di grande familiarità, e di aiuto reciproco (in quella stessa lettera del '37 Dessí parlava del fratello Franco che, avendo una tesi su Tasso, avrebbe potuto contare sull'aiuto di Varese, che di Tasso era e sarebbe stato grande studioso), dunque non è azzardato pensare⁴⁴ che nel '38-'39, in un momento molto particolare della storia italiana, con le difficoltà ed esclusioni indotte dalle leggi razziali, che dovevano spingere alcuni studenti ad affrettare la conclusione degli studi⁴⁵, Dessí abbia

(Arti grafiche Cav. E. Pacini), quale 'estratto' del numero 3 della rivista, un saggio di Dessí assai più ampio (per complessive pp. 26).

⁴⁴ Quanto qui ci preme segnalare (al di là di datazioni confermate o di 'prestiti' oggettivi più o meno marcati, rinviando magari ad altra sede il compito di uno studio specifico) è l'incontrovertibile e clamorosa storia di una convergenza.

⁴⁵ I documenti vessatori nei confronti dei cittadini italiani di origine ebraica, dopo i *manifesti della razza* pubblicati nel luglio e nell'agosto del '38, si succedono con frequenza a partire dal 5 settembre del 1938, con punte proprio nel novembre dello stesso anno: è del 15 novembre infatti il R.D.L. sull'*Integrazione e coordinamento in testo unico delle norme già emanate per la difesa della razza nella Scuola Italiana* e del 17 novembre i *Provvedimenti per la razza italiana*. In particolare va ricordato che, anche se il R.D.L. 1779 del 15 novembre 1938, all'articolo 10, in deroga al precedente articolo 3, precisava che potevano «essere ammessi in via transitoria a proseguire gli studi universitari studenti di razza ebraica già iscritti nei passati anni accademici a Università o Istituti superiori del Regno», l'articolo 11 immediatamente seguente precisava che per «l'anno accademico 1938-39 la decorrenza dei trasferimenti e delle nuove nomine dei professori universitari» avrebbe potuto essere «protratta al 1 gennaio 1939-XVII» e che le «modificazioni agli statuti delle Università e degli Istituti d'istruzione superiore» sarebbero entrate in vigore «per l'anno accademico 1938-39, anche se disposte con Regi decreti di data posteriore al 29 ottobre 1938-XVII». Dunque, anche se il R.D.L. 1054 del 29 giugno 1939 avrebbe continuato a precisare che gli studenti universitari «ammessi in via transitoria a proseguire gli studi universitari o superiori in virtù dell'Art. 10 del Regio decreto-legge 17 Novembre 1938-XVII, n. 1728» avrebbero potuto «ottenere la iscrizione negli elenchi aggiunti o negli elenchi speciali», la data del novembre 1938 come momento di massimo allarme (a motivare la richiesta di soccorso o l'offerta di Dessí), e quella del gennaio '39 e dei mesi successivi (fino orientativamente ad una data antecedente il 29 giugno 1939, quando subentreranno ulteriori disposizioni di legge), come possibile data di sicurezza per una conclusione degli studi, appaiono più che plausibili. Insomma, anche attenendoci solo ai dati emersi dal *Fondo Dessí*, appare ragionevole datare la discussione della tesi di Bassani tra la primavera e l'incipiente estate del '39. Visto oltre tutto che, a partire da quel 24 novembre '38, un po' di tempo doveva pure essere intercorso perché alla richiesta di Dessí al padre seguisse l'invio dell'elaborato sul Tommaseo, si effettuasse il suo passaggio all'amico, con conseguente utilizzazione e successiva discussione, una volta terminati gli esami (che dal fascicolo dello studente Bassani risultano essere ancora in corso nel febbraio del '39). L'indicazione dell'a.a. '38-'39 apposta sulla tesi bassaniana induce per altro a delimitare ancora di più il periodo, spostando il tutto alla prima sessione utile

svolto, grazie al cattolico Tommaseo⁴⁶, un ruolo (analogo a quello di Varese), nei confronti del più giovane amico che avrebbe discusso con Carlo Calcaterra,

dell'anno, ovvero proprio a quella del giugno del '39. Non è un caso che l'indicazione del giugno del '39 si trovi registrata su un documento dell'Università di Bologna, redatto otto anni dopo sotto l'intestazione di Repubblica Italiana: si tratta del diploma di laurea, conservato col n. 4286 nell'Archivio storico dell'Università di Bologna, rilasciato il 27 ottobre 1947 da un rettore e controfirmato da un preside e da un direttore amministrativo del dopo-guerra, che attesta che Giorgio Bassani, terminati gli studi, aveva sostenuto l'esame generale il 25 giugno 1939 (il documento – i cui dati ci sono stati confermati dall'Archivio storico dell'Università di Bologna – è riprodotto nel n. 51 dei Quaderni del Liceo Classico «L. Ariosto»: *Giorgio Bassani: gli anni della formazione e l'esordio poetico (1934-1945)*. Laboratorio di ricerca didattica e culturale a cura di Rita Castaldi e Antonietta Molinari, Ferrara, Liceo Classico «L. Ariosto», 2005, p. 17). Ma, a stare al documento in questione, come se quell'esame non avesse generato risultato alcuno fino alla metà degli anni 40 (per i ben noti motivi politici, magari in assenza di una richiesta di attestazione da parte dell'interessato; richiesta che arriverà invece nel '47, da parte del Ministero dell'Interno, dove Bassani risultava impiegato), se il documento testualmente dice: «n. 4286 / Repubblica italiana / In nome della Legge / Noi professore Edoardo Volterra / Rettore della Università di Bologna / veduti gli attestati degli studi compiuti dal Signor / Bassani Giorgio / figlio di Angelo Enrico, nato a Bologna il 4 marzo 1916: / veduto il risultato dell'esame generale superato in questa Università il 25 giugno 1939 / gli conferiamo la laurea di DOTTORE in LETTERE / Il presente diploma viene rilasciato a tutti gli effetti di legge. / Dato a Bologna il 27 ottobre 1947» ; anche se il fascicolo personale dello scrittore (trascritto nel già citato quaderno *Giorgio Bassani: gli anni della formazione [...]*, nel documentato e prezioso saggio di Rita Castaldi dedicato a *Gli studi universitari*) elenca, accanto ai voti, alla data del 25 giugno '39, la notizia del superato esame di laurea (con centodieci e lode). Inesatta è allora la notizia di una laurea conseguita nel marzo del 1939 che è segnalata nella *Cronology of the life of Giorgio Bassani* compilata da Paola Bassani e da Micaela Rinaldi in occasione del catalogo di una mostra americana (*Giorgio Bassani. The garden of books [...]*, De Luca Editori d'arte, 2009). Inesatte anche alcune testimonianze di amici e coetanei (giustificabili in ogni caso vista l'induzione di un titolo conseguito per chi è visto e conosciuto nel ruolo di insegnante). Da un articolo di Paolo Ravenna, *Bassani, insegnante negli anni Trenta* (in *Bassani e Ferrara: le intermitenze del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo, 1995), sappiamo infatti di un Giorgio Bassani che sarebbe stato già laureato alla fine del 1938 («Ho conosciuto Giorgio Bassani, giovane laureato, circa mezzo secolo fa, alla fine del 1938», ivi, [pp. 91-99], p. 91). Una notizia analoga si trovava in una precedente testimonianza di Paolo Ravenna, *Una scuola nel ghetto*, in *Annali del Liceo-ginnasio «Ariosto»*, Ferrara, 1974 (trascrizione di una testimonianza rilasciata per il programma *Giorgio Bassani: Il Romanzo di Ferrara* andato in onda nella rubrica televisiva «Settimo giorno» del 14 febbraio 1974. Devo la conoscenza di quest'ultimo testo alla cortese segnalazione di Portia Prebys).

⁴⁶ Nella biblioteca Bassani conservata alla Fondazione Bassani di Codigoro, oltre ad un'edizione tarda di *Fede e bellezza* (pubblicata nel 1963 da Adelphi a cura di Aldo Borlenghi), di Tommaseo figurano soltanto l'edizione del *Nuovo dizionario de' sinonimi* e i sei volumi del *Dizionario della lingua italiana*. L'una e l'altra opera edite in date 'antiche': Firenze, Celli, 1836 nel primo caso (ma con una firma di possesso bassaniana che rinvia al '54: «Di proprietà / Salomone Minerbi / Cesare Minerbi / studente / di terza classe liceale / 1872 / e di Giorgio Bassani, loro / nipote e bisnipote per parte / di madre / 1954»); Torino, Utet, 1929 nel secondo. A queste si aggiunga un'edizione dei canti popolari toscani corsi illirici greci raccolti e illustrati dal Tommaseo (edizione non completa, giacché sono presenti solo tre dei quattro volumi che costituivano l'edizione veneziana del 1842). Dunque, a stare a quel fondo librario, mancano all'appello della collezione privata i testi (sia dell'autore che della critica) che comunque Bassani studente aveva/ avrebbe potuto reperire nella biblioteca della sua università. Ma per informazioni su quanto conservato presso la Fondazione Bassani e per particolari relativi si veda l'accurata descrizione fornita da Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e Associati, 2004.

su Tommaseo appunto, qualche tempo dopo, nel corso dell'a.a. 1938-'39⁴⁷, la sua tesi nella Regia Università di Bologna. Perfino a una rapida verifica sui testi, nonostante una qualche diversità nella mole, la tangenza dei due elaborati appare flagrante: interi passi prelevati dal testo e dalle note, identiche citazioni⁴⁸, e poi lo stesso impianto, la stessa discussione della bibliografia, nonostante un lavoro di amplificazione ed europeizzazione effettuato da Bassani nei confronti delle 58 pagine che costituivano il saggio dell'amico⁴⁹.

Dopo, nonostante una probabile pausa⁵⁰, i rapporti tra i due sarebbero continuati affettuosi, cordiali (lo provano le lettere di Bassani a Dessí che, stando ai documenti disponibili, attestano una ripresa del colloquio nel '43, nel '44⁵¹, in un momento certo più propizio alla libertà epistolare, vista la complessiva situazione del paese), nonostante la nomina di Dessí a Provveditore agli Studi per chiara fama in una data scomoda come il '41, e ad opera di un Ministro dell'Educazione Nazionale (già fondatore di «Primato») come Giuseppe Bottai (che nel '38 era stato tra i firmatari del manifesto sulla razza e che in seguito ne aveva fatto applicare i provvedimenti⁵²), nonostante la distanza di Dessí dal con-

⁴⁷ Nella copia della tesi di Bassani conservata nel *Fondo Dessí* (173 pp. dattiloscritte dal titolo *L'arte di Niccolò Tommaseo*) non figura nessun altro riferimento cronologico oltre all'indicazione dell'a.a.

⁴⁸ Qualche annotazione a margine della copia Bassani (difficilmente databile e ascrivibile a mano certa) pare rinviare a una qualche collazione tra i due esemplari, chissà se avvenuta in seguito a quella lettera al padre nella quale si chiede l'invio congiunto dei due elaborati.

⁴⁹ I titoli dei capitoli della tesina di Dessí erano: *Giudizi critici sul Tommaseo dal De Sanctis al De Lollis; La mitologia cristiana e il motivo cosmico-panteistico; La rappresentazione favolosa della storia; La sensualità del Tommaseo; Il contenuto che si crea dalla parola*; quelli della tesi di Bassani: *Di alcuni fondamentali incontri della critica col Tommaseo artista; Di un motivo cosmico-panteistico proprio alla poesia del Tommaseo; Di un manzonismo inteso come motivo poetico; La rappresentazione favolosa della storia; La sensualità come motivo poetico; La prosa del Tommaseo. Il Tommaseo romanziere* (e la stessa coincidenza o analogia dei titoli indica dove più forti sono i prestiti, mostrando anche nei capitoli manzoniani la parte di più ampia innovazione bassaniana rispetto al testo base di Dessí).

⁵⁰ L'ultimo documento epistolare che precede il '43 è una cartolina, inviata da Cesenatico, e databile dal timbro postale al 2 agosto 1938, con la quale Bassani sollecitava una risposta dall'amico (GD. 15.1.33.5).

⁵¹ Che segnano, quanto ai materiali presenti nel *Fondo Dessí*, al 13 febbraio 1943 la ripresa dello scambio epistolare, dopo qualche anno di documentazione carente.

⁵² Per un quadro della situazione a Ferrara al momento dell'entrata in vigore delle leggi razziali si veda la testimonianza di Paolo Ravenna, *Le persecuzioni e i giovani: la scuola ebraica di via Vignatagliata*, in *Le leggi razziali del 1938. Ricordare perché non accada mai più!* Atti del convegno di Ferrara – 20 novembre 1988, Ferrara, Spazio Libri Editori, 1988. A Paolo Ravenna si deve l'aver rintracciato un telegramma di Bottai dell'11 giugno 1939 che conferma che, anche se gli esami erano ancora possibili (nonostante l'espulsione dalle scuole, a partire dal 1938, e lo spostamento conseguente dei giovani ginnasiali/liceali dell'«Ariosto» alla scuola ebraica di via Vignatagliata dove Bassani insegnava – a stare alla testimonianza di Ravenna – come 'professore' appena laureato), dovevano essere condotti in netta separazione dagli altri: «Dispongo che nelle sessioni di esami sia osservata netta separazione studenti razza ariana da studenti razza ebraica et sia data precedenza gruppo et studenti ariani negli esami orali. Bottai – Ministro Educazione

tinente e l'esilio/lavoro sardo, che gli aveva impedito e impediva rapporti più stretti col Partito d'Azione, di cui gli parla da Napoli, il 21 luglio del '44⁵³ (o in una affettuosissima lettera impegnata del 1 settembre dello stesso anno⁵⁴), un Bassani che durante l'inverno aveva già patito fame e Gestapo.

Tornati alla normalità del dopo-guerra si sarebbero scritti per libri, racconti, notizie. Bassani non avrebbe mancato di sottolineare certe uscite felici, o di raccomandarsi per la salute dell'amico, assumendo poi gradualmente col tempo il ruolo di guida e protettore che all'inizio era stato idealmente dell'altro:

[...] *l'Isola dell'Angelo* è l'isola di Maria, che è appunto un angelo, cioè senza peccato. Nel nuovo titolo è conservata, è assunta dentro un'immagine, l'idea del rimorso. Ho riletto il racconto e mi è sembrato assai più bello di quanto non mi fosse sembrato la prima volta – e sai che mi piacque! Io credo che sia una delle cose più belle in senso assoluto che hai mai fatto, e nuova nella nostra letteratura. In realtà tu sei riuscito a dire cose, a immaginare personaggi che nessuno avrebbe mai osato [...]. Dal tuo racconto ho capito che l'era della borghesia, e perciò la polemica romantica contro la borghesia, forse comincia ad essere tutta scontata. Da qualche segno mi accorgo che in Italia sta sorgendo con lentezza, con fatica, un popolo nuovo: uno di questi segni è il tuo racconto, che parla di gente diversa da me e fors'anche da te. Scusa queste impressioni, queste idee, che butto giù in fretta, senza ordine. Ma esse sono il riflesso di certi pensieri a cui il tuo racconto è venuto a dare una specie di strano assenso⁵⁵.

Chi ti cura, cosa dicono i medici? Alla tua età, con la tua costituzione, mi par quasi impossibile che il tuo male non debba essere leggero. Spero che i tuoi medici abbiano tenuto conto del fatto che hanno sotto le mani un poeta, e che il cuore dei poeti è sottoposto in modo particolare ai capricci del sistema nervoso. Se il nonno potesse venire al tuo capezzale, quasi quasi te lo manderei d'imperio...⁵⁶

Mediatore, Bassani, della conoscenza di Dessì con Elena Croce o con la Principessa Caetani (su «Botteghe oscure» sarebbe uscito infatti, nel 1949, *Isola dell'Angelo*), come poi dei contatti con Feltrinelli (*Il disertore* sarebbe uscito nella «Biblioteca di letteratura» diretta proprio da Bassani) o con Mondadori, o della conoscenza di un nuovo amico, Niccolò Gallo, che si sarebbe aggiunto – con funzioni di consigliere e di guida – all'antico Claudio Varese. Gli avrebbe parlato di un romanzo/racconto (*La passeggiata prima di cena*) in una fitta cartoli-

Nazionale». Per notizie sulla scuola ebraica a Ferrara cfr. anche *Una scuola media a Ferrara 1940-1945*, a cura di Anna Maria Quarzi, Ferrara, Corbo Editore, 1996.

⁵³ GD.15.1.33.7.

⁵⁴ GD.15.1.33.8.

⁵⁵ GD.15.1.33.14 (cartolina postale datata 24 marzo 1949).

⁵⁶ GD.15.1.33.16 (lettera su carta intestata di «Botteghe Oscure», datata 3 giugno 1950).

na postale del 13 dicembre 1950 che (dopo tante altre attente soltanto all'amico, prodighe di consigli, di incoraggiamenti, di adesione), rivela uno scrittore di razza già nato, più che la nascita di uno scrittore:

Ti scrivo da Napoli [...] mi trovo molto bene, qui. Nessuno mi conosce, nessuno mi cerca: ho tutto il tempo per meditare, studiare e scrivere. Il pomeriggio lo passo prevalentemente nella biblioteca di Casa Croce, dove leggo l'ottocento (Silvio Pellico). Sono andato avanti col racconto-romanzo di cui ti lessi l'anno scorso 3 capitoli. È terribilmente difficile: vorrei che riuscisse una cosa leggera e robusta allo stesso tempo; tutto dovrebbe avere la levità e la dolcezza d'un sogno, e al tempo stesso il rigore di un ragionamento. «*Un sogno* – al solito – compiuto al cospetto della ragione». Il fatto è che la realtà, l'oggetto, vorrei renderlo *tutto*, non rifiutare nulla: ma come si fa a comprendere la vita, rinunciando ad assumere un 'punto di vista'? A scegliere?⁵⁷

Quanto a Dessì, nella storia della 'vita di un uomo' (per riprendere un titolo ungarrettiano) alla quale si sarebbe conformata la sua opera, c'era stato anche il progetto di includervi il gruppetto sardo-ferrarese di amici, se la memoria non lo avesse spinto più lontano, alla Sardegna della legge delle chiudende, del disboscamento e delle devastazioni provocate dalla veloce industrializzazione e dalla guerra. A una pagina di diario, assieme a una bella definizione («Bassani tempo fa, a Roma, a questo proposito, mi diceva che la vita è musicale, offre i temi e se li riprende»⁵⁸), sarebbe rimasta affidata (ed era il '66) la testimonianza di una tentazione, di un sogno:

[...] sempre grandissima la tentazione di includere Ferrara e il caso Bassani nel romanzo, ma a ben pensarci mi pare che l'arco autobiografico non arriverà tanto lontano, e non avrebbe senso anticiparlo. Inoltre non so se ho il diritto di parlare di cose tanto delicate e personali che riguardano un gruppo di amici come Giorgio, Pinna e Varese, oltreché, poi, in un secondo momento, Binni, Raggianti e Arcangeli. È forse meglio che tutto sprofondi nell'oblio.

Una microstoria di quel periodo, sotto forma narrativa, l'aveva fatta invece, e fin dall'inizio, Bassani, descrivendo sé, i due fratelli Dessì, Pinna e Varese in *Omaggio* (il racconto che apriva *Una città di pianura*). Intrecciando soprattutto il Giulio Ramo a cui era stato dedicato *San Silvano* (e Giulio Ramo era un *nom de plume* per alludere a Claudio Varese) con un personaggio didimeo nel quale lo stesso Varese si sarebbe riconosciuto se il 21 gennaio 1962, commentando una ristampa di *San Silvano* che si sarebbe fatta da Feltrinelli grazie proprio a Bassani, scriveva a Dessì: «Naturalmente conserverai e conserve-

⁵⁷ GD. 15. 1. 33. 21.

⁵⁸ Del '52, annotata dall'«esilio» di Teramo.

rete la dedica a Giulio Ramo, mitico Didimo Chierico di un Ortis forse troppo poco Ortis»⁵⁹.

Quanto a De Staël, già che è a lui che alludevo, un *Nu couché bleu* del grande pittore russo-francese è sulla copertina del *Giardino dei Finzi-Contini*. Poi Bassani, proseguendo la sua discesa agli inferi sarebbe passato a Bacon o al vuoto finale (per assenza di Bacon) sul *Romanzo di Ferrara*. Dessì invece – forse rovesciando l'*incipit*, accettando forse, tramite la casa editrice, più o meno convinto, una possibile suggestione dell'amico – avrebbe avuto, dopo l'iniziale proposta di un suo disegno⁶⁰, un De Staël sulla copertina di *Paese d'ombre* (dopo avere male sopportato in altri casi naturalistiche inserzioni⁶¹). Si trattava del particola-

⁵⁹ G. Dessì-C. Varese, *Lettere cit.*, p. 409.

⁶⁰ Si veda in una nota del diario, all'altezza del 23 gennaio: «Il fotografo Savio, per conto della Mondadori, viene a fotografare il mio disegno in bianco e nero che forse sarà scelto per la copertina di *Paese d'ombre*», ma si veda ancora, qualche giorno dopo, in data 25 gennaio 1972: «Visita di Vittorio Sereni, venuto a casa con Luisa. Parliamo soprattutto di *Paese d'ombre*, che la Mondadori come s'era già detto, intende presentare al Premio Strega. Io potrei dire di no, ma metterei in grave imbarazzo Sereni. Lui già mi disse che, perché la Casa editrice si impegni bisogna che io acconsenta a presentarmi ai premi. Mi propone come presentatori Giovanni Macchia e Angelo Romanò; e io accetto. / Per la copertina del libro, dice che andrebbe bene il mio disegno in bianco e nero che è in sala sopra l'ancora di Ausonio [Tanda]. Mi telefonerà a questo proposito la Signora Andreola Vettori (già Pizzetti), per accordarci su l'invio di un fotografo che dovrà riprodurre il disegno». Sul cambiamento intervenuto *in itinere* ancora una nota di Dessì, da una pagina di diario del 22 febbraio '72: «Mondadori mi manda due prove di copertina ricavata da due quadri di un pittore francese. Sono pesanti, cupe, non mi piacciono. Propongo invece la riproduzione di due quadri di Maria Lai, che mi sembrano molto decorativi e adatti. Ora aspetto la risposta dei grafici, che, come si sa, sono gelosissimi delle loro prerogative. In origine avevo proposto un mio disegno, che è stato giudicato molto bello ma inadatto perché in bianco e nero».

⁶¹ Anche se, forse per un particolarissimo pre-realismo alla francese (benché si trattasse di un'opera giovanile, ancora tutta nella tradizione italiana), non gli sarebbe dispiaciuto il De Nittis posto proprio sulla copertina della nuova edizione «Oscar» di *Paese d'ombre*. A Varese, che il 2 settembre 1975 gli scriveva: «Ho visto *Paese d'ombre*; ma non l'ho avuto: ma quella copertina del De Nittis l'hai scelta tu?», avrebbe risposto il 14 settembre dello stesso anno: «La copertina con le riproduzioni del De Nittis non l'ho scelta io, ma non mi dispiace. Rifiutato il Van Gogh per *Michele Boschino* hanno pescato una faccia di contadino barbuto che sa molto di neorealismo e non mi piace affatto» (ivi, pp. 469-470). Ma a riprova della non indifferenza di Dessì per le copertine si vedano anche alcune note del diario, che in parte coinvolgono anche Bassani, rispettivamente dell'11 settembre 1954 («Tratto con N. la stampa del libro. Scegliamo assieme caratteri, copertina, formato. Strano contegno di Bassani») e dell'estate '57, che nell'ultimo caso arrivano ad entrare addirittura in un sogno («Grande portone scuro, che dà accesso immediatamente allo studio. Altro salone contiguo. Senso di disagio, di estremo imbarazzo. Angoscia. C'è Giorgio B. Io porto un mio manoscritto con una copertina azzurra; è una commedia, o un dramma, appena finito, e che ritengo ben riuscito, mentre gli altri non lo curano. Si occupano di qualcosa che non mi riguarda»). Ma si vedano soprattutto anche altre testimonianze, che risalgono all'8 giugno del 1962 («Da diversi giorni è uscito *San Silvano* con la copertina che Feltrinelli ha imposto con sciocca e presuntuosa ostinazione. Il libro non mi è stato mandato dall'editore, e ho dovuto comprarlo») e al 3 aprile del 1974: «D'Avack mi telefona preannunciandomi una telefonata del fotografo Sorci, che dovrà fotografare una mia tempera per la ristampa del *Disertore*. D'Avack vuole indietro per De Maria l'orribile copertina di prova che mi hanno mandato e che io ho rifiutato».

re di un quadro, significativamente menzionato senza titolo⁶², che veniva da una collezione privata di Parigi, per un romanzo che parlava non solo di indimenticabili personaggi sullo sfondo di una Sardegna attaccata dal disboscamento e dalla nascente industrializzazione, ma di una storia che non poteva non essere cara a un Bassani sempre più impegnato nelle battaglie civili di «Italia nostra».

Non c'è insomma bisogno di fare ricorso a qualche lettera o alla testimonianza di amici comuni (Varese *in primis*) per sapere che Bassani sostenne allo «Strega» e contribuì alla vittoria dell'ultimo libro compiuto da un amico che, là dove lui aveva trovato la ragione di una vocazione (si pensi all'importanza della testimonianza, allo «scrivo perché ci se ne ricordi...»⁶³), aveva fatto, proprio del suo impegno ridotto negli anni 30-40, la fonte di un duraturo rimorso⁶⁴. Da colmare almeno con la scrittura. Magari con quella dei *Passeri*, che avrebbe parlato (caso unico nella narrativa di Dessì) degli anni della seconda guerra mondiale, e della necessità di un qualche sacrificio, di un impegno visibile. Non è forse un caso che la dedica manoscritta apposta alla copia dell'edizione Nistri Lischi dei *Passeri* del 1955 inviata a Giorgio Bassani⁶⁵ riportasse, assieme a una rinnovata dichiarazione di affetto, la citazione di un adagio che, tra affermazione e negazione, aveva strutturato il primo capitolo di *Una notte del '43*, il racconto stampato da Bassani nel marzo 1955 su «Botteghe oscure» (di cui nel *Fondo Dessì* si conservano le bozze con correzioni autografe: segno di un intenzionale, amichevole invio⁶⁶), prima di essere raccolto nel '56 nelle *Cinque storie ferrare-*

⁶² Se si tratta, come presumiamo, di un olio del 1954 dal nome (ovviamente *déplacé*) di *Agrigente*.

⁶³ Per questo, oltre alle testimonianze d'autore raccolte in *Di là dal cuore*, cfr. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, e la bellissima intervista bassaniana, *Meritare il tempo*, contenuta in quel libro.

⁶⁴ Cfr., tra le altre, una lettera ad Anna Dolfi del 19 novembre 1973: «Giacomo [...] avrebbe dovuto abbandonare il dolce rifugio di Olaspi, il padre e la matrigna per andare ad arruolarsi nelle brigate internazionali e morire in Spagna [...]. Giacomo è quello che io avrei voluto essere e non sono stato, una specie di mio ideale alter ego» (la lettera è riprodotta nell'introduzione/ nota al testo della *Scelta*, il romanzo incompiuto, pubblicato postumo – a cura di Anna Dolfi, nel 1978, anno successivo alla morte dell'autore –, per spiegare la storia di un desiderio mai narrato compiutamente che avrebbe dovuto essere affidato proprio a quelle ultime pagine). Ma per una storia del rapporto tra Dessì e la Spagna si veda adesso anche *Casals, Alberti e la Spagna*, in questo libro.

⁶⁵ Conservata alla Fondazione Bassani di Codigoro e esposta in una mostra ferrarese del 2010 dedicata ai libri di Giorgio Bassani (ma in quanto tale già schedata da M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani* cit.).

⁶⁶ Cfr. GD.13.3 (Varie). *Una notte del '43*, con una numerazione manoscritta in alto a destra da 111 a 151 e segni in blu che costituiscono una seconda numerazione in pieno testo sulle pagine sciolte (da 410 a 449) a indicare la collocazione per la stampa sul numero 15 di «Botteghe Oscure» del gennaio-giugno 1955, dove in effetti quel racconto di Bassani occupa pagine con quella numerazione, riportava - è il caso di ricordarlo - prima della citazione da Čechov, una dedica a Roberto Longhi. Sulle bozze poche, ma significative, correzioni d'autore, che alla p. 112 [in blu 411] sostituivano un «Nondimeno» con un «Con ciò»; alla p. 125 [in blu 424] «griglie» con «fessure», e di nuovo alla p. 131 [430] «griglie delle persiane» con «persiane accostate», norma-

si. Un sintagma che parlava di una voce 'invisibile' che può farsi udibile alla coscienza, e che riconduce al ricordo dell'orrore quanto tutti vogliono dimenticare.

Che la dedica, in ricordo di quelle pagine che aveva in casa, fosse poi siglata, per caso o volontà, un 25 luglio, può finire allora per non apparire un dato del tutto casuale:

«Eppur talvolta, sebbene molto di rado qualcosa accade». *Una notte del '43*.
Con affetto, a Giorgio

Beppe

Roma 25 luglio 1955.

lizzando poi, a fine pagina, «pover'uomo» in «poveruomo». Alla p. 140 [439] un «naturalmente» era sostituito da «com'era da prevedere», mentre alle pp. 118 [417], 127 [426], 136 [435], 143 [442] figurano solo rettifiche di evidenti refusi.

I LIBRI, GLI AUTORI.
CITAZIONI PALESI E NASCOSTE NELLE PIEGHE DEL ROMANZO

Mais il faut se hâter, chaque heure nous
est chère...

Jean Racine, *La Thébàide*

[...] les plus désespérés sont les chants les
plus beaux.

Alfred de Musset, *Nuit de mai*

1. *Ai margini della biblioteca*

Sulla copertina di un libro che offre la schedatura (preziosa, anche se geneticamente parziale) di una delle biblioteche di Giorgio Bassani¹, si vede l'autore, pensoso, di profilo, dinanzi agli scaffali di una libreria. Ma il volume che ha tra le mani non ci conduce – con la forza di un'immagine che rinvia ad una raggiunta maturità – nel mondo delle letture e/o delle passioni letterarie, ma rimanda (anche se è da mettere in conto la casualità della foto prescelta; eppure niente avviene mai del tutto per caso) di nuovo all'autore e alla sua opera. Dalla copertina in *abîme*, sia pure di minuscolo formato², si possono infatti ricostruire il nome e titolo di una raccolta di poesia (*L'alba ai vetri*); come dire che la biblioteca (qual-sivoglia biblioteca) ci riporta ad un libro, senza dircene più di quanto chi l'ha scritto abbia voluto dichiarare³, modulando metri, ritmi, tematiche, atmosfere.

¹ Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e associati, 2004. Già che un'altra, quanto meno complementare (e numericamente più ampia), è da poco custodita dal Centro di Studi bassaniani creato da Portia Prebys a casa Minerbi, a Ferrara. Sappiamo per altro che le biblioteche degli scrittori sono allo stesso tempo più ristrette e più ampie dei libri che le compongono, e che talvolta sono presenti anche per motivi accidentali (invio degli autori o editori, dono...).

² Ingrandita poi (con didascalia che la colloca nel 1964 di *Dietro la porta*) nel corpo del libro.

³ *Ad usum* di lettori attenti. Ma sul rapporto tra l'opera e la funzione autore sia consentito il rinvio a Anna Dolfi, *L'écrivain par lui-même*, in *La letteratura della letteratura*. Atti del convegno MOD di Sassari-Alghero del 12-15 giugno 2013 (da anni ormai in corso di stampa).

E dunque anche dai libri posseduti da Bassani (specie quando si creda, specie in alcuni casi – Bassani tra questi – ad un uso oculato dell'intertestualità) in definitiva non riusciremo a ricavare molto più di quanto si diceva, ove non ci si soffermi a notare (oltre a quelli dell'autore, con relative traduzioni) alcune significative presenze: dei classici (a partire da Dante, amatissimo; e da un *Nuovo Testamento* in un'edizione SEI del 1931), del teatro (Goldoni, Alfieri, ma soprattutto i travagliati ed usati⁴ Shakespeare⁵, Racine, i tragici greci, nonché raccolte antologiche del teatro di tutti i paesi, necessarie oltre tutto per il lavoro all'Accademia d'Arte drammatica⁶), della storia dell'arte (con relativi cataloghi), della filosofia (Pascal, acquistato o letto a Firenze, nel luglio del '39), rimarcando le dediche che consentono di confermare amicizie (quelle di area emiliana con Gaetano Arcangeli, Attilio Bertolucci...), di ipotizzare fitte frequentazioni (il caso di Anna Banti, presente fino dagli anni segnati dalla collaborazione con «Paragone»), di svelare legami (quello, ad esempio, impreveduto con Alfonso Gatto, o con Rosario Assunto, o con un critico intransigente e difficile come Cesare Cases), di ricordare, oltre alla precocità degli avvicinamenti (Buzzati), al di là di inevitabili presenze (Pirandello, Gadda, Moravia, Pavese, Lalla Romano, Petroni, Primo Levi, Calvino...), di forti sodalizi (Carlo Levi, Soldati, Pasolini...), di letture sicure (Saba, Eliot, Char; James, Gide...), maestri riconosciuti della narrativa (Cervantes, Goethe, i russi al completo, Stendhal, Flaubert – attestato, quest'ultimo, da appunti e firme di possesso fin dal 1940, e su edizioni francesi –, e poi naturalmente Proust⁷, Mann, Kafka...), della critica (De Sanctis, Croce, Russo, Momigliano) e del pensiero politico (Gramsci). Il tutto intrecciato all'inevitabile ricaduta di un prezioso e intelligente lavoro editoriale (la direzione dei «Narratori» di Feltrinelli: si spiega allora, ad esempio, nella biblioteca, la presenza massiccia, tra le altre, di uno scrittore defilato come il vicentino Antonio Barolini), all'attività di recensore parco ed attento, e su molteplici fonti⁸ (varrà ricordare il *Maestro di Setticlavio* di Boito o i saggi francesi di Mario

⁴ A riprova il cattivo stato di conservazione, le sottolineature o annotazioni, di contro a volumi presenti nella biblioteca anche in più esemplari, ma intonsi.

⁵ Con letture attestate già negli anni 40; e con una partecipazione che potrebbe essere provata anche da una singolare dedica apposta al volume delle *Storie inglesi: la tragedia di re Riccardo II* tradotto da Gabriele Baldini: «All'amico Giorgio B. / con tutto l'affetto / e la stima / del suo / William Shakespeare / Roma, 2 sett. '53» (significativa per altro la copiosa presenza di edizioni delle tragedie storico-politiche shakespeariane).

⁶ Ma per questo cfr. Giulio Vannucci, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁷ In particolare studiato il proustismo di Bassani, anche se prevalentemente all'interno della 'moda' proustiana che ha percorso la narrativa italiana tra primo e secondo Novecento (per un quadro generale del problema cfr., anche per i rimandi bibliografici, *Non dimenticarsi di Proust. Le declinazioni di un nome nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014). Su Bassani in particolare si veda invece Ida Campeggiani, *Proust nell'opera di Bassani*, in «Chroniques italiennes web» 23, 2012, 2, pp. 1- 29.

⁸ Nel campo soprattutto nel quale avrebbe continuato a sentirsi il magistero longhiano.

Bonfantini, che sarebbero poi approdati sulle pagine delle *Parole preparate*⁹), elementi tutti che consentono di ricostruire, anche tramite doni trasversali (l'*Età dell'ansia* di Auden offerta da un Antonio Rinaldi traduttore¹⁰) il grafico di una generazione (con la presenza dunque di Giuseppe Dessì¹¹, di Arrigo Benedetti, di Augusto Frassinetti, della Morante, di Manlio Cancogni, della Ginzburg, di Carlo Cassola) all'interno di una società letteraria prevalentemente romana (significativo allora il dono di «vecchi libri» da parte di un'affettuosa – e preoccupata di sé – Sibilla Aleramo).

Dunque, si diceva, non troppo (che già non si sapesse o non si fosse intuito) si può ricavare, a meno che non si inseguano le firme di possesso o le sottolineature e le annotazioni a matita, sicuramente più significative della sola proprietà del libro, che attestano tentativi di traduzione dalle *Poésies* di Rimbaud su un testo edito dal Mercure de France nel '38; da *Alcools* di Apollinaire nel '39 (comprato o letto a Bologna, il 2 febbraio del '40); dalle *Poesie* della Dickinson (che sarà amatissima da Micòl) nel '49, e che potrebbero indurre a forzare certe presenze: penso ad esempio a quella della *Resa dei conti* di Samuel Bellow in un'edizione Einaudi del '60, che parla di un'esperienza di scacco che potremmo collocare – temi e tempi narrativi alla mano – tra *Dietro la porta* e l'*Airone*, soprattutto se si ricordano (così ancora in *L'uomo in bilico*, del '66, presente nella biblioteca) i tormentati personaggi dell'autore americano tra sfondi yddish e *spleen*. O – per rimanere agli anni Sessanta – potrebbero indurre ad evocare *La porta stretta* di Gide per quel che si può sentire, con inevitabile turbamento, mentre si è occultati «dans le retrait du mur».

Eppure, a conti fatti, nel catalogo a nostra disposizione, si finiscono per cercare, più delle novità, le conferme: quella di Hawthorne ad esempio, presente con *La casa dalle sette torri* (in una edizione del '45), con la raccolta dei romanzi (del '59), ma soprattutto con *Le allegorie del cuore* e con *La lettera scarlatta*, libri di cui Bassani non si sarebbe scordato mai¹². Già, Hawthorne, un au-

⁹ Questo il titolo della prima raccolta di saggi, destinata poi a chiamarsi *Di là dal cuore*.

¹⁰ Ma per un quadro della cultura emiliana, e anche per le amicizie giovanili di Bassani, ivi compresa quella con Rinaldi, cfr. adesso Francesca Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, Firenze, FUP, 2015 (in due volumi: I – *Letteratura, arte e politica*; II – *Storia, schedatura e regesto di un fondo inedito*).

¹¹ Per l'influenza, più volte attestata da Bassani, dell'incidenza delle prime prove dell'amico-scrittore sardo sui suoi scritti giovanili, e per la storia della loro amicizia, cfr. A. Dolfi, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, pp. 183-203; *Casals, Alberti e la Spagna e Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in questo libro.

¹² Varrà ricordare ancora una volta, assieme ai grandi e riconosciuti maestri, il posto speciale assegnato da Bassani a Hawthorne: «Ho cominciato a leggere Proust intorno al '36. Ho cominciato a leggere Joyce intorno alla stessa epoca, non il Joyce dell'*Ulisse*, ma il Joyce dei *Dubliners* e di *Dedalus*. Poi naturalmente [...] ho scoperto Manzoni [...]. Io non posso prescindere né dall'esperienza di Mann né dall'esperienza di Gide né da quella di Proust, né da quella di Joyce, né da quella di James. E anche gli scrittori americani tra gli anni trenta e quaranta, sebbene io li abbia letti in modo diverso da come li leggevano molti scrittori più anziani di me e già molto più ma-

tore che, come lui, non era riuscito a dimenticare il proprio passato. O quella di Hölderlin, che avrebbe trasferito su *Empedocle* la sua follia, facendone un personaggio capace di sognare per sé una sorta di riscatto divino (distinto eppure stranamente parallelo rispetto al destino 'regale' riservato all'io poeta nella bassaniana *Porta rosa* di *Epitaffio*¹³), dopo un suicidio scelto per poter attingere alla vita¹⁴. Senza scordare naturalmente le edizioni consunte di Madame de la Fayette, della *Princesse de Cleves*...

Ma, quasi senza accorgercene – come si può ben vedere –, il percorso ci ha portato da un oggettivo muoversi tra gli scaffali di una biblioteca privata, fino alle soglie delle confessioni e delle dichiarazioni di poetica, là dove si trovano (certo da verificare, confrontare, discutere ogni volta, alla pari dei titoli dispiegati dall'inventario) i nomi di Manzoni, Tolstoj, Proust, che, fino dai tempi dell'impegno giovanile, politico, di *Da una prigionia*, spiccano accanto a quelli di Dante, Boccaccio, Verga, Nievo, «Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Melville, Hawthorne, Defoe, Gogol', Puškin, Gončarov [...], Dostoevskij, Flaubert»¹⁵; assieme ai *vin-ti* sui quali ritornano le precoci riflessioni su Manzoni e su Porta¹⁶, sì che ci paiono più che legittimi i dubbi su una utilizzazione 'forte' di quella che oggi chiameremmo intertestualità, a cui pare alludere (prima che ne venisse coniato il termine) Bassani riflettendo su *Addio alle armi*: un libro che gli pareva «di tanta importanza» da indurlo a chiedersene «astuzie» e «intenzioni», «non importa se [...] inconsapevoli»¹⁷, ben sapendo che sarebbe stato inutile presumere di poter arrivare ad una risposta certa. Scriveva infatti significativamente, tra ritrosia ed azzardo:

[...] da dove avrà preso, Hemingway, il doppio viaggio del suo tenente Henry a Milano? Dai *Promessi sposi*? / Chi lo sa [...]. Un amico di adolescenza soleva spesso mettermi in guardia contro gli accostamenti suggestivi, non autorizzati dalla prospettiva storica. Hemingway e Manzoni: il paragone, lo so bene, non regge che su un piano di paradosso. Ciò nondimeno [...]»¹⁸.

turi di me, come, per esempio, Vittorini e Pavese. Io da Hemingway o da Faulkner, risalivo molto volentieri agli scrittori dell'Ottocento americano, come Hawthorne che è stato – ed è tutt'ora – uno dei maestri a cui torno continuamente e che non posso leggere senza provare un'emozione fortissima. *I racconti*, *Le allegorie del cuore* di Hawthorne e soprattutto *La lettera scarlatta*, sono dei testi fondamentali per la mia esperienza» (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).

¹³ Si ricordi: «È là [...] che io sono giovane e bello e puro / là l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re».

¹⁴ Da cui non si differenzia troppo la scelta bassaniana di vivere, come autore, dalla parte della morte (ma a questo proposito cfr. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*).

¹⁵ Nell'elenco delle letture consigliate alla sorella Jenny (Giorgio Bassani, *Da una prigionia*, in *Di là dal cuore* [d'ora in poi DLC], in O, p. 958).

¹⁶ *Manzoni e Porta* (DLC, p. 1002).

¹⁷ *I bastioni di Milano* (DLC, p. 1019).

¹⁸ Ivi, pp. 1019-1021.

2. Con la letteratura, oltre la letteratura

In una manciata di severe recensioni a Quarantotti Gambini, Giani Stuparich, Cesare Pavese, Natalia Ginzburg (non a caso riunite insieme in un bilancio complessivo di un'epoca di difficili cambiamenti), Bassani metteva sotto accusa, a dispetto di abili e riconosciuti congegni narrativi¹⁹, la scarsa credibilità delle situazioni e dei personaggi dei loro ultimi libri, rimproverando all'*Onda dell'incrociatore* di ricordare troppo da vicino Richard Hughes, *Hight in Giamaica*; al Pablo del *Compagno* di far pensare a un «improbabile travestimento torinese di Jean Gabin e di Gary Cooper»²⁰; a *È stato così* della Ginzburg di non far mai dimenticare – anche a livello di timbro, di tono – i modelli («Sartre in prima linea, e poi i russi dell'Ottocento, soprattutto Čechov»²¹), collocando così il suo «romanzetto»²² nel campo della «maniera»²³ piuttosto che in quello, per lui ineludibile, della 'poesia' (come ovvio, crocianamente intesa). Non può dunque stupirci se (nella teoria, ancor prima che nella pratica) Bassani rifuggiva, relativamente a quanto lo riguardava, non solo dall'accoglimento, ma dall'interesse per un qualsivoglia 'manierismo'. E non solo perché la materia dei suoi romanzi e racconti, basata su una vissuta e sofferta storicità, inscritta nel bisogno della testimonianza, era inquietantemente vera, sì da richiedere una tecnica che ne facesse risaltare la verità (fondando così la scrittura su un patto narrativo di verisimiglianza stabilito con se stesso prima ancora che con il lettore), ma perché il confronto con i presunti modelli sembrava passare per lui, più che dalle regole (in definitiva post-moderne) dell'intertestualità, da quello che potremmo chiamare un dialogismo alla Bachtin nutrito di memoria larga, spaziata, più che di citazioni. Insomma una sorta di polifonia collocata intorno all'opera ma come senza toccarla, sì da configurarsi piuttosto come – una camera di risonanza, una rete di suggestioni che attivano, più che singoli intertesti, una condivisa idea della poesia (sarà ad esempio il caso di Stevenson, evocato in *In risposta I*), o la scelta, per giunta necessitata, di una tipologia di genere (il romanzo saggistico, letterario, alla Manzoni²⁴, alla Musil²⁵, o alla Proust, per dirla velocemente).

¹⁹ Raccolte in *Neorealisti italiani* (DLC, pp. 1054-1059).

²⁰ Ivi, p. 1057.

²¹ Ivi, p. 1059.

²² *Ibidem*.

²³ Manierismo che Anna Banti in *Artemisia* era stata felicemente in grado di evitare («[...] è facile riconoscere come l'autenticità dell'ispirazione abbia avuto pienamente ragione della freddezza di ogni manierismo, di ogni secentismo strutturale»: *Artemisia*, DLC, p. 1062).

²⁴ Ma per l'importanza di Manzoni si veda anche il suggestivo G. Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2007. Per documenti inediti sul trattamento di Bassani cfr. *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, a cura di Salvatore Silvano Nigro e Silvia Moretti, Palermo, Sellerio, 2014.

²⁵ *In risposta I* (DLC, p. 1170).

[...] l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità²⁶

avrebbe replicato a chi lo invitava a scegliere «tra la via di Svevo e quella di Gadda o della Banti, tra quella di Moravia e quella di Soldati»²⁷. D'altronde anche quando pensava ai classici moderni che avevano/avrebbero contato per lui (Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce, Mann²⁸: giovi ricordarli ancora), non era tanto per definirli²⁹ o mimarne le storie (di cui in definitiva – Propp e strutturalismo alla mano – è fin troppo facile trovare qualche traccia), quanto per descrivere e cercare di riprodurne l'«emozione». Con una precoce intuizione per quella che si chiama ormai teoria ed estetica della ricezione si poneva insomma dalla parte del lettore e di se stesso lettore, proiettando, come autore, sul testo che aveva davanti (realizzato o *in fieri*) il sogno/desiderio di un'opera perfetta, che potesse trovare nella commozione indotta la sua prova di verità. Così avrebbe difeso il *Gattopardo* da un facile accostamento a *Morte a Venezia*, ergo dalla deduzione di un falso motivo ispiratore (ricondotto superficialmente al «senso della morte», laddove il vero contenuto del romanzo gli appariva «l'Italia e la sua storia»³⁰); mentre avrebbe preso le distanze da Moravia narratore, accusato *pour cause* «di astrattezza, e quindi di formalismo»³¹. *Le Rouge et le Noir*, *Eugénie Grandet*, *l'Éducation sentimentale* gli servivano insomma come esempi di romanzi riusciti (ai quali avvicinare magari *Le due città* dell'amico Soldati, a dispetto di tutte le differenze), per ricordare a chi, nel dopoguerra e non solo, aveva tentato – come Pratolini, Cassola, Tobino, «nonché» – aggiungeva – «se mi è lecito [...] me stesso»³², di raccontare la storia di un paese caratterizzato dall'«insufficienza morale e politica» della propria classe dirigente, la pochezza di una borghesia

²⁶ Ivi, p. 1171. La necessità tematica e morale della scrittura (per lui mediata dall'esperienza e dalla testimonianza sulle tragedie della storia europea degli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale) spiegano forse il decollo lento di Bassani (l'autore ne avrebbe parlato anche in una breve prosa, *Tacchino appunti 1941* [in G. Bassani, *Il tempo della guerra. Quaderni inediti 1941-1944*, Milano, Edizioni Telecom, 2006, pp. 16-17]) successiva alla prima raccolta apparsa sotto pseudonimo), che (nonostante *Una città di pianura* e qualche sparo racconto) 'nasce' di fatto negli anni Cinquanta con la pubblicazione delle tormentate cinque storie ferraresi. A riprova si possono adesso vedere raccolti (dispersi per lo più in precedenza in sedi note quasi unicamente agli specialisti) i *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014.

²⁷ *In risposta I* (DLC, p. 1171).

²⁸ Ivi, p. 1173 (secondo il punto n. 8).

²⁹ Significativo il quarto movimento di *In risposta II* (ivi, p. 1210): «Che cos'è la *Recherche*? E *Ulysses*, che cos'è? E *Das Schloss*? E *Der Zauberberg*? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?».

³⁰ *In risposta III* (DLC, p. 1217).

³¹ Ivi, p. 1219.

³² *Ancora su Soldati. Emilio e Piero* (DLC, p. 1225).

ipocrita e opportunistica che non a caso aveva favorito e accettato senza reazione il fascismo, le leggi razziali e con quelle tutto quanto ne sarebbe poi derivato³³.

3. *Ostensione e occultamento*

È noto che a partire dai primi anni Settanta, consegnatosi, dopo la morte di Edgardo Limentani, a un duraturo silenzio narrativo, Bassani si sarebbe impegnato (fino alla tappa mondadoriana del 1980) a riscrivere i libri che dovevano comporre il *Romanzo di Ferrara*. Nessun dubbio che, nel condurre il lavoro, a livello cosciente od inconscio, quanto a impianto complessivo, potesse agire su di lui il ricordo della *Recherche* o di *Giuseppe e i suoi fratelli*, opere capitali, articolate in più libri (7 e 4 rispettivamente; contro i 6 del *Romanzo di Ferrara*), miranti a tracciare per tappe, assieme fuse e distinte, la storia di un mondo e dei suoi protagonisti. Specialmente della *Recherche* che, in volumi contraddistinti da una buona dose di autonomia, e che pure muovevano a una finale convergenza, presentava una forte intertestualità interna grazie alla presenza di un io narrante e di personaggi ritornanti su un comune sfondo sociale. Le auto-correzioni di Bassani puntavano – come l'autore ha più volte dichiarato, e come ha verificato la critica, a partire dalle lontane pagine di Ignazio Baldelli³⁴ – alla sliricizzazione e a un abbassamento di tono, con l'obiettivo di dare una patina linguistica comune a libri scritti nell'arco di quasi un ventennio che dovevano presentarsi ormai come 'capitoli' di un unico libro.

Meno ci si è soffermati invece sulla soppressione pressoché totale dei paratesti (che finisce a nostro avviso per essere la variante più clamorosa): già che i paratesti che avevano avuto e continuano ad avere (per chi cerchi di ricostruirli) un ruolo fondamentale nella rilevazione della struttura nascosta. Non solo perché indicavano letture determinanti (ovvero passioni di lettura), il gusto per una riflessione che può condursi per interposta persona, il pudore per quanto si può dire soltanto con le parole degli altri, ma perché, senza mimare contenuti, facevano emergere con chiarezza significati portanti non necessariamente esibiti. A partire dalla funzione del tempo (mediata dalla *Princesse de Clèves* per *Lida Mantovani*: «Enfin des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion») che doveva fungere su tutta l'opera da effetto frenante, sì da garantire il tono giusto per parlare di disperazione e passione. Quel tono giusto che sarebbe stato offerto al *Giardino dei Finzi-Contini* proprio dalla distanza temporale, nutrita d'assenza, evocata dal *Prologo*, nonostante l'autore a dispetto degli anni avesse serbato lacrime e memoria (chieden-

³³ Cfr. in proposito *Bassani, La storia, il testo e l'«effèt de réél»*, in questo libro.

³⁴ Ignazio Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965.

do implicitamente al lettore di fare altrettanto), dinanzi a uno stupore da *Bateau ivre* subito trasformato in orrore sulla soglia di *Una lapide in via Mazzini* («Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!»). Ma appunto lasciando la forma esclamativa (e in una storia per tappe, come nel testo francese) a Rimbaud; già che con Lida Mantovani e con Madame de la Fayette l'autore aveva già sperimentato su di sé e negli altri la fallibilità della passione, i suoi fatali tradimenti. Compresi quelli di cui aveva parlato uno Svevo moralista in grado di mettere in dubbio anche i più normali rapporti familiari e amicali («Le persone di cui si conquista l'affetto [...]»), visto che la menzogna (ancorché innocente; ma, per altro, non sempre necessariamente tale) è alla base della vita sociale. Sì che anche l'impressione di avere amato male, o il rancore per non essere stati amati come si sarebbe voluto, si fa funzione strutturante, a coinvolgere a ritroso il rapporto tra Lida ed Oreste, ad opacare gli ultimi anni di Clelia Trotti, a condizionare il restare dietro una porta senza osare di uscire... Già, perché il 'cuore', come l'uccello di cui parlava Baudelaire nella citazione dal *Voyage à Cythère* che apriva nella prima versione la storia di un adolescente che si rifiuta di crescere, deve avere il coraggio di guardarsi e accettarsi nella sua interezza, sciogliendo l' 'allegoria' che mostra e nasconde la crudeltà (così nel *voyage* baudelairiano), ovvero la corruzione del corpo e delle sue passioni celata dietro lo schermo delle parole altisonanti e della retorica.

Oltre la paura della vita di cui aveva parlato il Čechov che accompagna non solo la cecità indotta di *Una notte del '43*, ma – per forza di pertinenza strutturale – la debolezza dell'io innamorato di Micòl, la rinuncia del protagonista di *Dietro la porta*, il rifiuto/fascinazione di Edgardo, la verità inscritta dietro le cose è solo quella jamesiana di un cimitero nel quale ci si addentra la sera, da soli (o in piccola compagnia, come avverrà appunto nel *Giardino dei Finzi-Contini*, e non soltanto nel *Prologo*) portandosi dietro colori al tramonto. Per ritrovarsi poi, come nei *Notebooks* jamesiani (ove si ricerchi il passo che precede la citazione che accompagna *La passeggiata prima di cena*), a pensare che «Everything was there, everything came; the recognition, stillness, the strangeness, the pity and the sanctity and the terror, the breath-catching passion and the divine relief of tears». La giustezza della scrittura sopra le lapidi, insomma (come avverrà in *Epitaffio*, in *In gran segreto*), insieme alle lacrime, a quanto non si può dire, per impotenza, per insostenibilità. Dalla *Passeggiata prima di cena* dunque un filo di struttura 'morale' (alla maniera di La Rochefoucault) guida alla successiva *Lapide*, e poi alla *Notte del '43*, agli *Occhiali d'oro*, ai *Finzi-Contini*, perfino all'*Airone*, che di nuovo ripropone il corpo e il correlativo di un uccello quale complessa metafora. Lì, ormai, non passati più gli anni («les années [...] etant passées», come vuole la vita), ma arrestati brutalmente, nella finzione della bellezza³⁵. Tagliato

³⁵ Ma a questo proposito, anche per un'interpretazione dell'*éternité* rimbaudiana, cfr. i capitoli dedicati all'*Airone* in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

il male, come era accaduto negli *Occhiali d'oro* ad Athos Fadigati, ma con il risultato di attivare all'esterno presso i sensibili una diffusa *pietas*, fatta di rimorso e di bisogno di riparazione (com'era nel disegno del *Filottete* sofocleo, non a caso pertinentemente ricordato nel primo romanzo).

E si potrebbe continuare, con le quartine d'autore che evocando le nebbie e i «nevicati inverni» si rivolgono alla Poesia a cui si è consacrata la vita, introducendo *Altre notizie su Bruno Lattes*; o ricordando la frase di Simone Weil («On ne peut offrir que le moi. Sinon tout ce qu'on nomme offrande n'est pas autre chose qu'une étiquette posée sur une revanche du moi») posta a precedere un testo complesso, significativo e bellissimo come *Gli anni delle storie*³⁶. Che spiegava le ossessioni geometriche, costruttive, che avevano guidato la fantasia bassaniana, insistendo sulla componente oblativa necessaria per evitare di cadere nel narcisismo, nella 'maniera'. «On ne peut offrir que le moi», appunto: dando modo al tempo di smorzare la violenza per parlare di quello che si è *pourtant* veduto, a dispetto della paura della vita, e che ha dato il coraggio di contemplare, dovunque si trovi, l'orrore. Mentre (e si tratterà dell'ultimo esergo, quello da Pascal, per l'*Odore del fieno*) il quadro generale (una città, una campagna, ma viste in una compatta compostezza, come succede da lontano) si rifrange in mille particolari, in sfondi, in figure, in personaggi, *à mesure qu'on s'approche*³⁷, via via che la scrittura, dopo aver attraversato con le storie dei poveri amanti la campagna solcata dai lenti treni delle poesie giovanili, si avvicina alle mura estensi, le varca, entrando dentro le case, mettendo a fuoco personaggi, le storie di tante piccole vite. E, così, *à l'infni*.

4. Sulle tracce della biblioteca virtuale

Ridotta dunque, intenzionalmente smorzata, alla luce di quanto si diceva, non solo la genetiana ipertestualità, ma anche la tipica (ovvero forte) intertestualità esterna, il palinsesto bassaniano (data la pratica della cancellazione e della scrittura sovrapposta l'uso del termine appare per il nostro autore singolarmente appropriato) rimanda dunque piuttosto alle zone areali, a quanto si colloca 'al di sopra' del libro (a volere proprio usare il termine, si potrebbe parlare di intertestualità debole), qualificandosi piuttosto, per quanto riguarda gli esergo, come un'operazione di *collage* mossa dall'ammirazione'. Che poi questo suggerisca una sorta di «figure de la généalogie»³⁸ non stupisce (fa parte anzi del ten-

³⁶ Su cui cfr. *Sulla geometria costruttiva*, in questo libro.

³⁷ Si ricordi il testo pascaliano: «Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais, à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes des fourmis, à l'infni. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne».

³⁸ Come suggerisce Tiphaine Samoyault, nel suo *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Colin, 2013.

tativo di salvataggio del passato che è alla base per Bassani dell'atto stesso di scrivere), come non ci stupisce che accompagni la natura pensosa, *naturaliter* manzoniana (o proustiana che sia), del procedere bassaniano. Che infatti sottolinea fino all'ultimo (vedremo poi come) la continuità della/con la letteratura proprio mentre la emargina dal più stretto corpo del testo, che viene restituito, più di quanto non fosse avvenuto nelle prime stesure, all'autore³⁹. Insomma il lettore del *Romanzo di Ferrara* è chiamato ormai soltanto a reagire a una storia, senza muoversi sul filo di un sottile dialogo tra esterno ed interno (d'altronde mi è già occorso di soffermarmi sulle modalità di un percorso narrativo progressivamente e sapientemente modellato su strutture circolari restringenti e occlusive⁴⁰).

Certo non si può non notare come alla potenziale tendenza dell'autore a dialogare con i testi, corrisponda, almeno fino al momento dell'ingresso in scena dell'io, un'inversa presenza dei libri all'interno dei libri. E questo nonostante l'estrazione borghese anche di tanti dei primi personaggi bassaniani. Non sappiamo granché insomma delle letture dei protagonisti di *Dentro le mura* (c'è piuttosto un po' di musica, dal *Barbiere di Siviglia* a Chopin, e qualche sguaiato canto fascista), se non fosse per la micro-biblioteca del recluso Pino Barilari⁴¹ e per una sorta di indiretto libero che pone, ad un Bruno taciturno e di fatto impossibilitato a rispondere dinanzi all'irrisione iconoclasta, domande su Hugo romanziere («piaceva a Bruno Victor Hugo? [...] *Il Noventatre!* E *I miserabili?* E *L'uomo che ride?* E *I lavoratori del mare?*»⁴²), in mezzo a una sequenza di grandi e minimi autori della tradizione italiana snocciolati dallo stesso singolare interlocutore, s'intende *ad deterrendum* (Guerrazzi, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Carducci, Stecchetti, D'Annunzio, Pascoli...⁴³). D'altronde il caffè della Borsa di *Una notte del '43* ha avventori che consumano giornali moderati o sfogliano le Guide del Turing Club, e le conversazioni borghesi che rimbalzano da un racconto all'altro riguardano più lo sport che i libri. Eppure gli *Occhiali d'oro*, mentre accenna a «musiche celestiali» (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner), dedica una qualche attenzione (che non può non colpirci) ad un libro non dichiarato, una novella che si potrebbe pensare perfino inventata, tanto ne è singolare la storia⁴⁴, opera di uno scrittore inglese o americano dell'Ottocento, che parla di uno studente padovano che vive, nel Cinquecento, in una stanza d'affitto che si affaccia su un orto pieno di piante velenose. Nonostante non sia

³⁹ Già che gli esergo mettono in gioco una pratica d'interpretazione che si muove soprattutto dall'intertesto al lettore e viceversa.

⁴⁰ Cfr. *Il diaframma speculare della distanza*, in Bassani. *Una scrittura della malinconia*.

⁴¹ «Volendo, sarebbero arrivati a nominare uno per uno gli autori dei libri contenuti nella scansia a vetri posta a fianco della porta, presso il radiatore del calorifero, Salgari, Verne, Ponson du Terrail, Dumas, Mayne Reid, Fenimore Cooper [...]. Fra gli altri libri c'era anche *Le avventure di Gordon Pym* di E. A. Poe» (*Una notte del '43*, O, p. 197).

⁴² *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* (O, p. 144).

⁴³ Gli autori sono elencati secondo l'ordine di apparizione nel discorso.

⁴⁴ Cfr. *Gli occhiali d'oro* (O, pp. 243-244).

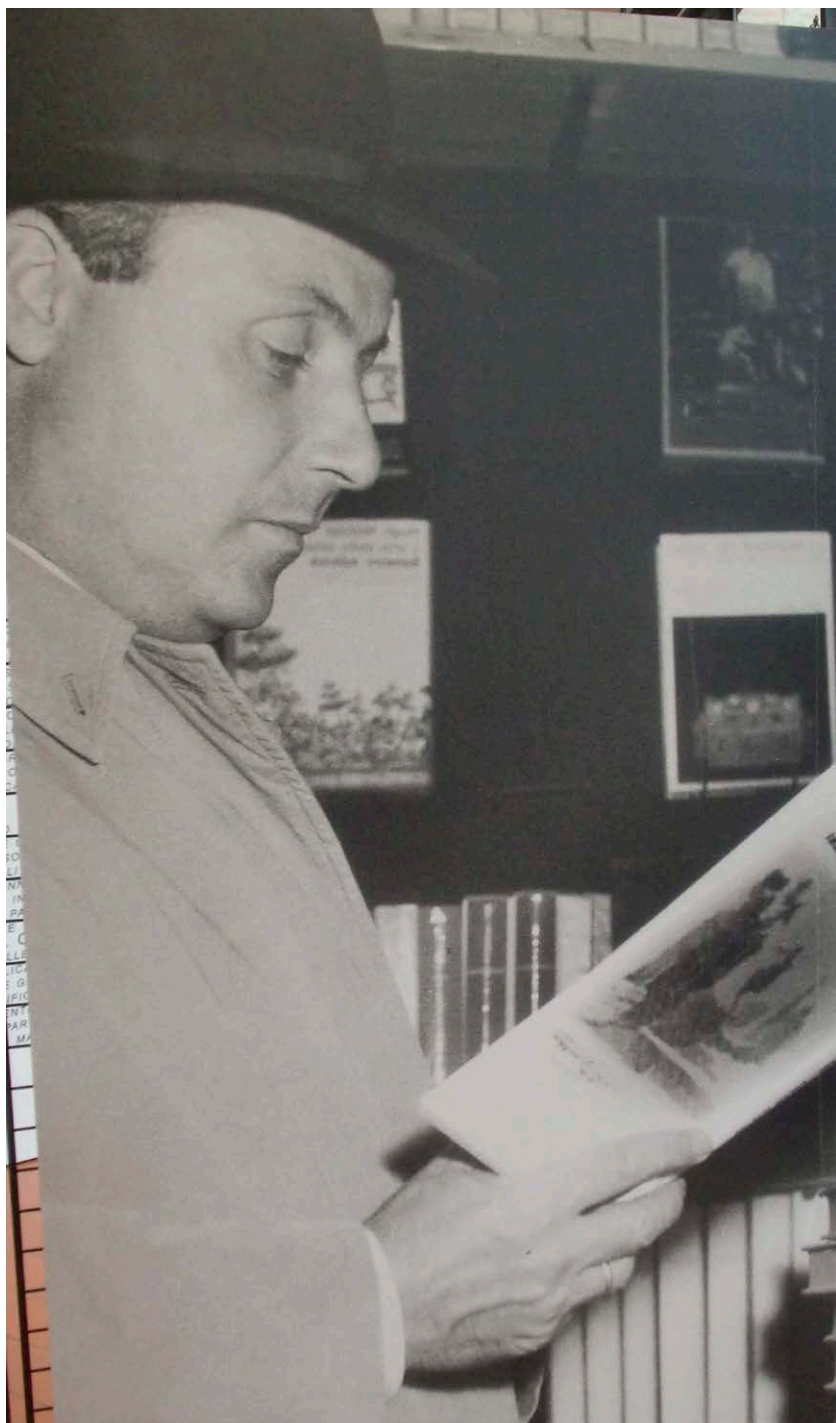
indicato, non è difficile ritrovarne l'autore⁴⁵, già che si tratta di quel Nathaniel Hawthorne tanto caro a Bassani. Più interessante – all'interno della tipologia delle citazioni per suggestione, tra le quali volendo potremmo inserirla – è ricordare che Hawthorne aveva attribuito, nel suo *Rappaccini's Daughter* (questo il titolo del racconto), ad un altro narratore (uno scrittore fittizio legato a un testo francese: *Beatrice, ou la belle Empoisonneuse*) la stesura di una storia di amore e di morte suscettibile di essere letta in chiave allegorica.

Nonostante l'ingresso nel romanzo, un paio di capitoli prima, dell'io narrante che, ancora con una qualche incertezza direzionale assumerà lentamente la gestione della storia, è dopo questa criptica allusione che si muove tra finzione e verità (basti pensare a quanto saranno dolorosi i giardini bassaniani) che si moltiplicano i riferimenti, e non solo dalla letteratura ma dal cinema (si pensi alla singolare evocazione di *Antonio Adeverse*, storia di un personaggio che unisce a una nascita irregolare l'orfanità e un amore infelice): verrà citato Pascoli per descrivere il paesaggio⁴⁶, mentre, ai numeri della «Civiltà cattolica» e del «Corriere Padano» che divulgano sciocchezze criminali sulla *question juive*, si sovrappone il I canto dell'*Iliade* intrecciato a un lied di Schubert, a Orazio, alle *Odi barbare...* (ma si potrebbe da questo momento procedere con sicurezza in direzione del *Giardino*, ove campeggiano i libri amati da Bassani) per ritornare (con il primo romanzo) a un giornale, e alla notizia che ad un tratto sembra arrestare il cuore. Che riprende poi a battere regolarmente. Come sarebbe accaduto al cuore manzoniano che doveva passare dall'*incipit* extra-testuale del *Giardino dei Finzi-Contini* all'intero *Romanzo di Ferrara*. A riassumere in Manzoni Baudelaire, Rimbaud, (il Mallarmé di Micòl), Pascal, *La Princesse de Clèves*, James, Čechov, la Weil, già che tutto era stato detto, nel confine stabilito dai limiti e dalle modalità del *San Giovanni ospitaliere* flaubertiano. Là dove l'*élan d'amour* (come lo avrebbe chiamato il Bassani dei saggi⁴⁷) si poneva di là dal cuore, nel luogo ove la *chambre claire* della memoria conserva, tra luce e buio, quanto non si può più toccare.

⁴⁵ Non è un caso che, dopo una lunga disattenzione, proprio adesso questo riferimento stia diventando oggetto di studio. Penso in particolare (in chiave di intertestualità forte, che coinvolge oltre a *Rappaccini's Daughter* anche il *Filottete*) a uno specifico saggio di Enzo Neppi (*Una lettura degli «Occhiali d'oro»*, in «*Chroniques italiennes* web» 28, 2014, 2, pp. 209-232), recentemente uscito. Ancora successivi una serie di interventi contenuti in un volume collettaneo di *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2016, nel quale si torna sull'influenza, su Bassani, degli autori americani, particolarmente del New England (cfr. in proposito Alessandro Giardino, *Ellissi eccentriche: Giorgio Bassani, Hermann Melville e Nathaniel Hawthorne*, ivi, pp. 41-66).

⁴⁶ *Dentro le mura* (O, p. 262).

⁴⁷ *Di là dal cuore*, nella raccolta omonima (O, p. 1273).



Giorgio Bassani negli anni Sessanta.

In tanti modi si può attraversare una bibliografia, e con quella tracciare un capitolo non solo della storia della critica ma anche dei modi e degli stili di lettura e trasmissione della cultura, sì da fare (soprattutto quando ci si trovi in presenza di una preponderante registrazioni di voci dai quotidiani) un'occasione di riflessione per indagini da sociologia della letteratura e per analisi del nostro costume (o malcostume) letterario e civile.

Assieme alla preziosa bibliografia dell'autore¹, che dobbiamo al generoso e infaticabile lavoro di Portia Prebys², vogliamo soffermarci in questa sede sulle 4.272 voci della prima edizione della bibliografia della critica³, distese su un arco di 66 anni (1936-2002), con la tentazione – ove si voglia tenersi, a dispetto di ogni possibile divergenza, rigorosamente sul letterario – di ripercorrerle (escluso il tracciato mirato a raccogliere dati su ogni singola raccolta d'autore) seguendo almeno tre piste diverse:

- quella che privilegia, nella messe degli scritti su Bassani, i libri e i saggi (di contro alle centinaia di rinvii a interventi 'del giorno dopo'⁴, talvolta, nonostante questo, specie quando firmati da critici o scrittori significativi, assai belli);

¹ Stranamente, a dispetto dei tanti saggi ormai dedicati alla letteratura moderna e contemporanea, sono ancora relativamente poche le bibliografie che danno conto dell'opera completa di un autore o che ci restituiscono, in totale interezza, come nel caso di Bassani, una completa bibliografia critica.

² Penso soprattutto ai due fondamentali volumi *Giorgio Bassani I - La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*; *Giorgio Bassani II: La memoria critica su Giorgio Bassani* curati da Portia Prebys e pubblicati a Ferrara nel 2010, decennale della scomparsa dell'autore.

³ Portia Prebys, *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle Opere e sulla Vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2002.

⁴ Sì che per un reale conteggio delle presenze e per una vera valutazione tassonomica degli interventi (che non può essere lasciata – per ovvie disparità intrinseche – al solo conto numerico delle secche occorrenze) si dovrebbero elaborare degli schemi in grado di pesare ogni volta l'importanza e incidenza di ogni singola voce, il significato del suo ripresentarsi compatta o del suo diluirsi nel tempo a riprova quanto meno di una lunga fedeltà.

- quella che potrebbe portarci a inseguire la voce dell'autore, ricostruendola dalle interviste rilasciate proprio a giornali e a riviste (e questo è il percorso che più ci intriga e che consentirebbe di muoversi sull'unico punto di tangenza tra le due bibliografie, quella di e l'altra su l'autore⁵, catturati come siamo dal sottile discrimine che separa ed unisce produzione poetica⁶ e attività critico/riflessiva, ivi incluso l'autocommento, leggibile come una diversa e complementare struttura saggistico-narrativa);
- quella che porta a isolare, tra le voci dei tanti lettori bassaniani, quelle di poeti e scrittori che, parlando d'altro⁷, offrono non solo precoci e originali interpretazioni, ma anche uno spaccato del loro rapporto con la scrittura e con la cultura, e la storia di gratitudini e debiti, influenze e privata poetica.

Nell'impossibilità di soffermarci su ognuno dei percorsi rapidamente indicati (d'altronde sulla prima linea già si colloca in qualche modo un panorama/*excursus* di Anna Nozzoli⁸, mentre sulla seconda avremo magari modo di intervenire in altra occasione) non resta che soffermarci brevemente sul terzo. Non senza avere notato che sono almeno una quarantina (ma a una *recentio* severa quanto a definizione di genere), su circa 2.000 nominativi, le schede che rinviano ad autori del nostro Novecento. A elencarli tutti o quasi (salvo errori), e secondo l'ordine di apparizione sulla scena bassaniana, si dovranno citare: Libero Bigiaretti, Leonardo Sinisgalli, Eugenio Montale, Attilio Bertolucci, Emilio Cecchi, Guglielmo Petroni, Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini⁹, Giorgio Caproni, Guido Piovene, Oreste Del Buono, Gianfranco Rossi, Giuliano Gramigna¹⁰, Maria Bellonci, Anna Banti, Elio

⁵ E su questo punto vale la pena segnalare una inesattezza del «Meridiano» Bassani, che impropriamente cita come inedita (e scritta per un'occasione trentina) *In risposta VII* (che, nata probabilmente da precedenti incontri, o *motu proprio* costruita dall'autore, fu letta, ancora inedita, a Trento, nel citato intervento del 4 maggio 1991 organizzato da Anna Dolfi alla Facoltà di Lettere e Filosofia).

⁶ Nell'ampia e onnicomprensiva accezione che Bassani dava al poetico, a includervi anche la narrativa.

⁷ Altro beninteso rispetto alla loro opera.

⁸ Anna Nozzoli, *Di una bibliografia (e di un destino)*, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze – 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 263-269.

⁹ Franco Fortini, in una recensione congiunta a *Storie dei poveri amanti e altri versi* e a *L'Alba ai vetri* e alle prime raccolte di Caproni, parlava per Bassani di «un vero infantile pianto da adulto» (cfr. *Le poesie italiane di questi anni / Bassani e Caproni*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, [pp. 104-105], p. 105), invitando però a cercare le storie di vita nella prosa bassaniana, là dove la poesia gli sembrava offrire solo storie di morte (si pensi al riferimento al «sorridente e pauroso ritratto di un ragazzo morto tra i morti», *ibidem*). Di ironia in Bassani, Fortini avrebbe parlato invece nel 1955 (in *Tre come noi*, ivi, pp. 200-202). Quanto al *Giardino dei Finzi-Contini*, gli sarebbe parso libro «difficile e arduo», dalla grande bellezza per i notturni, la pietas, gli effetti di eco (cfr. *Di Bassani. «Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, pp. 233-241).

¹⁰ Che a dispetto di una preponderante attività critica ci piace ricordare anche come romanziere attento alle strutture e ai giochi della moderna narratologia.

Vittorini, Giorgio Manganelli, Mario Soldati, Alberto Moravia, Philippe Jacottet, Dominique Fernandez, Manlio Cancogni, Giovanni Comisso, Enzo Siciliano, Cesare Pavese¹¹, Leonardo Sciascia, Ferdinando Camon, Natalia Ginzburg, Dario Bellezza, Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti, Sebastiano Vassalli, Giovanni Raboni¹², Vittorio Sereni, Alberto Vigevani, Eraldo Affinati, Roberto Cotroneo, Italo Calvino, Roberto Pazzi, Giorgio Montefoschi, Giorgio Pressburger.

Come si vede, salvo qualche rara eccezione francese o francofona (i casi di Jacottet e di Fernandez), si tratta sostanzialmente di autori italiani, di preferenza narratori, e di generazioni che vanno (per intenderci velocemente), salvo qualche raro sfondamento sui più giovani (Bellezza, Montefoschi, Pressburger, Affinati, Cotroneo), dalla seconda alla quinta del nostro Novecento. Per loro, perfino più che per altri – ove si segua l'*actoritas* del nome –, fatti salvi alcuni casi limite anche per ampiezza e impegno di interventi (basti citare il caso Pasolini), vale la regola dell'intervento 'a caldo', eppure con un carattere e un'intensità che danno spesso alle pagine recensive un singolare valore: sì che verrebbe voglia di suggerire (magari in calce agli atti di un qualche convegno o alla prossima bibliografia, per la quale si raccomanda tra l'altro l'uso dei rinvii per i pezzi ristampati altrove, utile soprattutto nel caso di voci particolarmente autorevoli) una sorta di appendice aurea che possa raccogliere almeno parte di questi interventi dispersi. Pur sapendo che si tratta spesso di articoli che sui giornali hanno inevitabilmente sofferto, secondo l'uso, di innegabili limitazioni (a partire dai tagli arbitrari per arrivare a scontate, scialbe, talvolta perfino sciagurate titolazioni relazionali¹³) e che hanno conosciuto la pratica del *remake*. Sapendo anche che per-

¹¹ Che appare in registrazione tarda nella bibliografia (ma la citazione è ovviamente da antidatare).

¹² Benché critico 'di mestiere' del nostro Novecento, ci piace ricordare il Raboni poeta (e, proprio in quanto poeta, critico di straordinaria intelligenza e acutezza).

¹³ E l'osservazione riguarda non solo la nostra eletta pattuglia di scrittori, ma l'insieme degli autori registrati nella bibliografia. La pubblicazione su giornali o periodici basta insomma almeno in parte a spiegare perché, tra le voci presenti, siano poche quelle che presentano titoli veramente accattivanti (tra le rare eccezioni, ad esempio, la 209: *Bassani, della finezza*; la 494: *Dal nulla tutti i fiori* [non a caso da ascrivere a Franco Fortini]; la 545: *Un racconto struggente*, la 799 e 800 *Le monde figé*; ma, antifrasticamente, si potranno ricordare, e per limitarsi a registrazioni di livello medio [ché c'è ben di 'peggio']: *Un romanzo da bere* [540] o *Giocare al tennis porta fortuna a Bassani* [732], *Bassani al tennis* [802, 803], *Per Lairone Bassani diventa cacciatore* [1120]...). Per altro la maggior parte dei titoli è pianamente denotativa, consente infatti di individuare facilmente l'opera di riferimento e la reazione di consenso o dissenso del recensore, mentre ricostruisce (con il solo titolo/intervento redazionale: da studiare come segnale dei gusti e metodi 'pubblicitari' e comunicativi del tempo) gli avvenimenti fondamentali della carriera pubblica (lo «Strega» nel 1956; il cambiamento di editore e il «Viareggio» nel 1962; il «Campiello» nel 1969, con la conseguente, generosa donazione del premio a «Italia Nostra»; le polemiche e vertenze nel 1970 sul film di De Sica; lo «Strega» nel '75, il «Bagutta» nell'82) e privata dello scrittore (dall'arrivo della polizia per gli schiamazzi dei suoi invitati [205] alle dolorose pratiche per l'interdizione negli ultimi anni: in ogni senso *Bassani, una storia spietata*, per dirla con una significativa titolazione [3271]). Un'impennata significativa di tipo connotativo si registrerà a partire dal *Giardino dei Finzi-Contini* (oltre al già citato Fortini, si vedano un *Magico Bassani* [509], *L'legia della morte*

sino nomi autorevoli si sono fatti trascinare talvolta in una neppure troppo incruenta guerra di schieramenti¹⁴, che prova – ove ce ne fosse bisogno – come soltanto una lettura critica attenta e solidale (il caso di Pasolini, ad esempio, che pure era compagno di strada del gruppo di «Officina») può permettere una precece e duratura intelligenza del testo.

Ma procediamo con ordine, scegliendo, sulle circa 40 indicate, le quattro voci forse più significative¹⁵, *a parte obiecti e subiecti*. Penso a Eugenio Montale, a Giorgio Caproni, a Italo Calvino, a Pier Paolo Pasolini. Due poeti e due narratori (se sono possibili distinzioni di tal genere per nomi come questi, ove si escluda il caso di Calvino, *in toto* narratore) appartenenti almeno a tre generazioni diverse (Montale alla seconda, Caproni alla terza, Calvino e Pasolini alla quarta). In tutti è marcato l'interesse e l'attenzione per la borghesia quale classe sociale privilegiata dell'analisi bassaniana e per la scrittura di Bassani e per la liricità in quella¹⁶, con sottolineature poi che, marcando alcuni aspetti su altri, rinviano a un rapporto personale di consonanza (Montale), di debito (Calvino), di immedesimazione (Pasolini). Ma procediamo con ordine, e per *exemplum*¹⁷.

Delle cinque occorrenze di Caproni – ma quattro in realtà, vista la coincidenza delle ultime due (alle 103, 104, 122¹⁸ – rispettivamente dedicate ai primi tre racconti, ai narratori d'oggi, alla *Passeggiata* –, seguono la 568 e la 2905 riservate al *Giardino*) ci soffermeremo su quest'ultima, che recupera un articolo apparso sulla «Nazione» del 1 aprile 1962 tramite la postuma, parziale raccolta di saggi della *Scatola nera*. Nel pezzo dedicato al *Giardino dei Finzi-Contini* Caproni, da convinto melomane, legge tutto, o quasi, in chiave musicale, partendo dal-

[560, ma la cosa non ci stupisce, visto che il pezzo è firmato da Bàrberi Squarotti]), accompagnata da classifiche da *high parate* (*I cinque più venduti* [578]) o dal ricorso, ormai, allo stilema *L'ultimo Bassani* (e a partire dall'altezza precece del *Giardino*) che non abbandonerà più, negli anni, fino ad oggi, l'affacciarsi di ogni nuova proposta editoriale.

¹⁴ Quella ad esempio che aveva trascinato gran parte degli autori della neoavanguardia e i loro simpatizzanti su posizioni anti-bassaniane, sia pur con successiva ritrattazione (si pensi, tra i critici d'area, alle 'scuse' di Ferretti e di Eco, e, tra gli autori, all'assolutorio riconoscimento di Alberto Arbasino). Meno mobili le posizioni registrate a Ferrara, in una Tavola rotonda del 18 novembre 2016 su *Bassani ieri, oggi e domani* con alcuni degli ultimi rappresentanti del Gruppo, dove, all'apertura di Fausto Curi (Bassani preso all'epoca come migliore modello di una narrativa da cambiare) si è contrapposto il persistente, severo e negativo giudizio di Renato Barilli.

¹⁵ E anche più facilmente rintracciabili, in attesa di quella raccolta 'aurea' appena proposta. In altri casi i pezzi bassaniani sono stati invece dimenticati: non soccorrono ad esempio, nel caso di Bertolucci, né il «Meridiano» né la raccolta delle prose critiche (*Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura e con un saggio di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000).

¹⁶ A partire, magari, proprio dall'analisi della poesia; dalla voce, del '45, di Leonardo Sinigalli dedicata alla *Cronaca dei poveri amanti* (su cui è presente, con due voci – la 9 e la 12 – anche Libero Bigiaretti).

¹⁷ Ma disponendo i quattro autori in una successione funzionale al nostro discorso, indipendentemente dalle cronologie.

¹⁸ Così come indicate nella bibliografia.

l'«arioso Prologo»¹⁹ che dà il via al «basso grave»²⁰ del «tema cimiteriale, che diffonderà su tutta la vicenda un'aura di religiosa pietà». Cogliendo acutamente fin dall'inizio l'importanza delle pagine d'avvio, insiste sulla coscienza indotta nel lettore, che mentre si addentra in uno dei «romanzi più avvincenti [...] degli ultimi vent'anni» sa «sin dall'*incipit*» che «il destino dei personaggi è un destino sbarra-to»²¹. Eppure, nonostante che Micòl gli appaia destinata, al pari della Pisana, a rimanere «indimenticata», Caproni evita ogni facile virata verso il romanzo sentimentale, sottolineando come la «poesia» e il «senso più ampiamente umano» del romanzo vengano dallo sfondo, dalla capacità appunto di uscire da una storia d'amore per parlare di leggi razziali, di comunità ebraica... Come se la bravura di Bassani stesse proprio nell'aver inserito nell'elegia una «cavata quasi verdiana», con una maestria che mentre tocca «i fatti del cuore» (potremmo dire le voci singole dei protagonisti) vi costruisce intorno concertati e coro.

Mentre sottolinea «legature e [...] attacchi tipicamente ottocenteschi»²², e il «senso profondamente poetico di quella *magna domus*» che per ambiente e personaggi gli ricorda il Castello di Fratta o Casa Germantes²³, Caproni, oltre la sensibile rilettura del plot romanzesco (con attenzione spiccata ai personaggi e alle psicologie, agli elementi di poetica e di riflessione) fa del romanzo una lettura operistica, che affida alla *pietas* il compito di recuperare la melodia, ricostruendo, del *Giardino*, prologo e svolgimento. Che la musica, poi (e con precise citazioni testuali dal *Nabucco*), dovesse essere essenzialmente verdiana, lo prova, oltre il primo accenno iniziale, la ricchezza di altri riferimenti: non è un caso che la tomba «massiccia e superba» di Cerveteri appaia a Caproni come «una specie di tempio vagamente antico e vagamente orientale, come se ne vedeva nelle scenografie dell'*Aida* e del *Nabucco*», e che da lì Bassani gli sembri «corre[re] sulle ali dorate del suo pensiero all'altra casa (la *magna domus*) dei Finzi-Contini»²⁴. Destinati a rappresentare – di nuovo con un immaginario che sembra 'verdiano' – anche nel destino votato alla mancanza d'amore (alla mancanza di quell'amore che ha bisogno di futuro: laddove i Finzi-Contini non l'hanno) – la «punta più alta e aguzza della fiammata che avrebbe incenerito l'epoca»²⁵.

Diversamente Montale (altro melomane – ma allora non sarà un caso che anche in lui si trovi almeno un riferimento musicale), nelle sue nove voci

¹⁹ Giorgio Caproni, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *La scatola nera*. Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, [pp. 133-137], p. 133 (da cui si cita, anche se adesso tutti i testi critici di Caproni si trovano raccolti in quattro volumi di *Prose critiche* editi, a cura di Raffaella Scarpa, dall'editore Nino Aragno nel 2012).

²⁰ G. Caproni, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 134.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, pp. 136-137.

²³ *Ivi*, p. 136.

²⁴ *Ivi*, p. 134.

²⁵ *Ibidem*.

(17,150,182, 487,1818, 1819, 2916, 2917, 2918), punta tutto sull'elemento narrativo anche quando parla di poesia, sottolineando in Bassani poeta un 'prosatore' capace di unire narrazione, realismo e poesia (con «sapienza di cesure, di false rime e di assonanze»²⁶). A colpirlo sarà la «scienza delle intonazioni basse»²⁷ che accompagna, nelle *Storie dei poveri amanti*, i quadri della campagna ferrarese o la «concisa ed elevata impersonalità» delle poesie di guerra che sembrano ricordare «le migliori poesie francesi della Resistenza (non a caso una di esse porta un'epigrafe di Apollinaire, cioè del diretto maestro dell'Aragon di *Crève-cœur*»²⁸). Certo il giovane Bassani gli sembra ancora carente di un profilo completo (di una biografia poetica proposta come obiettivo per il futuro), gli pare un autore che dice ancora troppo poco di sé, facendo ammirare «un 'mestiere' che vorremmo vedere impegnato in una lotta più ampia e più accanita per il possesso di una sua verità poetica». Ma quel segno lasciato nel mondo della poesia (e da uno che veniva dalle sue declinazioni più 'chiuse': e ci sembra riconoscimento non da poco, sotto la penna dell'esigente Montale) gli parrà, ancora a distanza di anni, «tutt'altro che trascurabile»²⁹, quando, leggendo le *Cinque storie ferraresi* come «racconti in costume o in maschera», richiamerà l'attenzione sulla modernità alla James e alla Vuillard della sobria e analitica storicità bassaniana³⁰.

È evidente che, al di là della «spinta morale d'eccezione» di cui ha bisogno l'arte bassaniana³¹, al Montale anti-neorealista che continuerà a seguirne l'opera piace soprattutto la raffinatezza un po' antica e arcaica della scrittura di Bassani, il suo continuo sospingere il presente nel passato della memoria. Non è un caso d'altronde (emerge chiaramente nel pezzo sul *Giardino: Vita e morte di Micòl*) che Montale prediligesse protagonisti con nomi «veri e credibili»³², in un libro che doveva poi rivelarsi «più preoccupante del previsto»³³, e che amasse il *Gattopardo* di Lampedusa o il *Maestro di setticlavio* di Boito, ambedue 'lanciati' da Bassani, mentre diffidava del *nouveau-roman* o della beckettiana letteratura concettuale che felicemente i personaggi del *Giardino dei Finzi-Contini* gli sembrano non avere «fatto a tempo a leggere»³⁴.

²⁶ Si vedano i saggi montaliani raccolti nel primo volume (*Prose 1920-1979*) del *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, voll. 2 (d'ora in poi SMP), p. 638.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Parole di poeti*, in SMP, p. 639.

²⁹ «Giorgio Bassani è venuto alla prosa dalla poesia più chiusa: nella quale ha lasciato un segno tutt'altro che trascurabile» (*Racconti in costume*, in SMP, p. 1969).

³⁰ Di un Bassani «moralista e [...] quasi storico nel suo fondo ultimo» aveva già detto, parlando con adesione alle scene di provincia degli *Ultimi anni di Clelia Trotti* (*Lecture*, in SMP, p. 1802).

³¹ *Lecture*, in SMP, p. 1971.

³² *Vita e morte di Micòl*, in SMP, [pp. 2444-2448], p. 2445.

³³ SMP, p. 2448.

³⁴ SMP, p. 2444.

Ad avvicinarlo a Bassani è sostanzialmente l'eleganza e la prepotente appartenenza e l'interesse per il mondo borghese che anche Pasolini evocherà, soprattutto alla fine, quando leggerà (tra i primi e pochi positivamente) *Epitaffio* come un «emozionante libro di versi»³⁵, un libro di «irrisione di illusioni» dalla «torbida bellezza»³⁶, riflettendo sulla psicologia profonda dell'autore, e sull'attaccamento di Bassani per una figura paterna che non poteva che venire da una piccola borghesia (ebraica nella fattispecie) sulla quale la persecuzione si era accanita impedendo la rivolta (sì da generare un perenne *trasfert* filiale)³⁷.

Se il Bassani di Caproni era musicale, quello di Pasolini si muoverà sul margine di tonalità pittoriche³⁸:

La prosa di Bassani resta strettamente tonale: non esisterebbe se non si coagulasse in quella sublime patina dei quadri che più amava Longhi³⁹.

A piacergli, *d'emblé*, sarà la civiltà bolognese⁴⁰ della quale il giovane intellettuale ferrarese aveva fatto parte, assieme a Morandi, ad Arcangeli, a Bertolucci, a Longhi; a intrigarlo è quella vicenda culturale che nel nome di Longhi (e Contini) avrebbe coinvolto lo stesso Pasolini, portandolo a capire, con straordinaria acribia e fulminanti definizioni, le vicende concluse, *ergo* fuori del tempo, della prima produzione bassaniana, proprio per questo affidata a un tempo divenuto «misura lirica»⁴¹. Di Bassani lo colpisce l'intensa religiosità di *Te lucis ante* (la «più bella *plaque* di lirica religiosa del dopoguerra»⁴²) e, nella poesia (all'altezza di *Un'altra libertà*, decisamente «eccezionale»⁴³), il «segreto splendore interno della lingua»⁴⁴, la lucidità che fa descrivere «il mondo secondo un suo interno modo di giudicarlo», la razionalità, la forza emotiva, la passione conoscitiva che ne fanno uno scrittore da collocare sulla scia di Proust, Manzoni, Hawthorne, Melville e Greene.

L'oscillazione tra F. e Ferrara, tra il luogo come «valore poetico» e come «valore realistico», fa parte d'altronde secondo Pasolini del «neorealismo empirico»

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Giorgio Bassani, Epitaffio*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude [...], Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 (d'ora in poi SLA), [pp. 2072-2076], p. 2075.

³⁶ SLA, p. 2076.

³⁷ «L'amore di Bassani per il padre e i suoi simili è traumatico: è una cristallizzazione, e quindi destinato a non evolversi» (SLA, p. 2074); «Bassani continua a mimare quel suo eterno personaggio paterno che è l'archetipo di tutta la sua narrativa» (SLA, p. 2076).

³⁸ Ma non si dimentichi, da parte di Pasolini, la sottolineatura di «un brivido di un recitativo, di un acuto operistico» nella poesia giovanile di Bassani.

³⁹ Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara / I: Dentro le mura*, in SLA, [pp.1990-1994], p. 1993.

⁴⁰ Così in SLA, p. 385.

⁴¹ *Referto per «Botteghe oscure»*, in SLA, [pp. 389-393], p. 392.

⁴² *E dove andremo, Euridice?*, in SLA, [pp. 447-452], p. 449.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Bassani*, in SLA, [pp. 449-506], p. 499.

di Bassani, che vive della felice contraddizione provocata dal contrasto tra ricercatezza linguistica e impegno politico, tra politicità/neorealismo e tendenza a giudicare un mondo «visto sempre sotto la specie dell'eternità, e quindi lirico»⁴⁵. L'«esasperata ipotassi di Bassani (i [suoi] periodi, di estensione proustiana, ma di cadenza manzoniana [...])»⁴⁶, la sua sintassi ora semplice, ora complessa, «ma sempre manieristica»⁴⁷, non impediscono che la sua letterarietà richieda una lettura extra letteraria, che la sua «dolorosa, grandiosa realtà» sia capace di generare profondi e dolorosi turbamenti (quello, ad esempio, indotto in Pasolini dalla lettura di *Dentro le mura*⁴⁸).

Così, nelle forme di un'adesione totale, si riscatta anche quel rapido, forse fuorviante accostamento Bassani/Cassola al quale fa ricorso almeno una volta Pasolini (sia pure in modo pacatamente descrittivo e non *ad deterrendum*⁴⁹, come sarà poi (mal)costume di un'epoca); un accostamento che capiterà di ritrovare, ma di nuovo in modo non valutativo, in Italo Calvino, quando, parlando della tensione esistente in Cassola e Bassani tra l'elemento epico e tragico e quello lirico, si soffermerà, riflettendo sulle tre correnti del romanzo d'oggi, a osservare come la tragedia affiori in Bassani «come dalla malinconia d'una vecchia fotografia»⁵⁰. Più tardi, mentre avrebbe rimproverato a Cassola una certa epidermicità, Calvino, liberando infine Bassani da quell'accoppiata che poteva anche rivelarsi mortale, avrebbe sottolineato l'intensità della borghesia di Bassani, il «fondo crepuscolare prezioso» che affiora dalla sua opera, riconoscendo nel 1968, nella *Lettera di uno scrittore «minore»* a Guido Fink che sareb-

⁴⁵ *La confusione degli stili*, in SLA, p. 1084.

⁴⁶ SLA, p. 1083.

⁴⁷ *Sui testi*, in SLA, p. 1991.

⁴⁸ «Ogni parola e ogni pagina di questo *Dentro le mura ex Cinque storie ferraresi*, è come una *madeleine*, il cui sapore mi prende alla gola, mi fa cadere in uno stato di dolore clinico» (SLA, p. 1990). Parimenti avrebbe parlato degli *Occhiali d'oro* come di «un racconto bellissimo, uno dei più belli della recente narrativa italiana» (P. P. Pasolini, *Dai «Dialoghi con Pasolini» su Vie Nuove*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude [...], Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 [d'ora in poi SPS], p. 957). Diversamente, pur riconoscendo la «diabolica abilità narrativa dell'autore», avrebbe dichiarato la sua distanza dal personaggio borghese di Edgardo in un libro come l'*Airone*, che proprio per la nostalgia bassaniana per una borghesia inattingibile gli si configurava alla lettura «terribile» (cfr. *Da «Il caos» sul «Tempo» 1968*, in SPS, pp. 1144-1145): «Io non avrei potuto scrivere una sola riga su questo Edgardo, Bassani ha scritto su di lui un intero libro, è vissuto dunque con lui per anni. Come ha potuto? [...] Per Bassani uomini come Edgardo sono eroi [...]. Bassani riesce a creare una analogia tra il piccolo mondo borghese e il suo stile [...]. Bassani, che ha rivissuto la vita di Edgardo attraverso il proprio stile, sembra voler morire con lui. Perciò la lettura di questo libro è così terribile».

⁴⁹ Basti ricordare le attestazioni di stima per Cassola. Valga tra tutte: «Cassola, io lo leggo dal suo primo libro; e l'ho sempre stimato non molto, moltissimo» (*Dai «Dialoghi con Pasolini» su Vie Nuove*, in SPS, p. 893).

⁵⁰ Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995 (d'ora in poi S), p. 68.

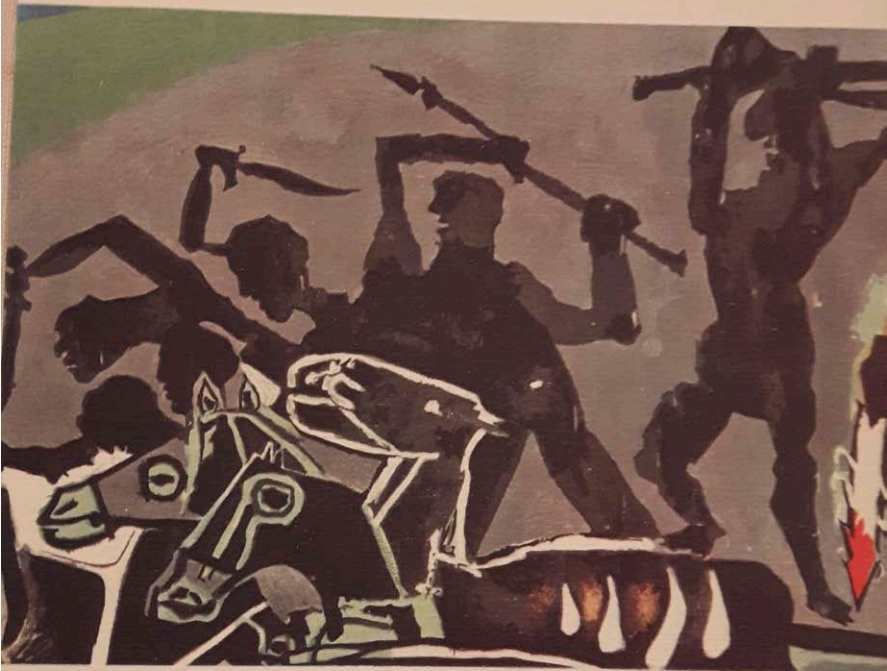
be stata pubblicata tanti anni dopo⁵¹, il debito da lui stesso contratto, al tempo dei suoi *Avanguardisti a Mentone*, con il Bassani attento trascrittore del clima della provincia. Sarebbe stato, quello di Calvino, un riconoscimento tardivo, ma che suggella significativamente (assieme alle testimonianze appena evocate di Caproni, Montale, Pasolini) l'attestato duraturo di stima e modernità che la migliore *intelligentia* creativa italiana degli anni 50-70 ha, prima o dopo, tributato all'opera di Bassani:

Bassani fu importante per me per uscire da quell'impasse cui era giunta la mia prima maniera del dopoguerra [...] non ero in grado di cogliere il vero valore di Bassani allora [...] il tentativo di *ghost story* jamesiana della borghesia italiana⁵².

⁵¹ Pubblicata su «Paragone/Letteratura» nell'ottobre del 1985.

⁵² *Lettera di uno scrittore «minore»*, in S, p. 1788.

Giorgio Bassani



Una notte del '43

Einaudi

Una notte del '43, Torino, Einaudi, 1960 (in copertina particolare da *La guerre* di Pablo Picasso).

NOTA IN MARGINE

Questo libro è nato lentamente nel tempo, per tasselli sparsi che dovevano (e devono), nell'intenzione costruttiva, combinarsi in un quadro nuovo e complementare rispetto a quello del mio precedente *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* (2003). Giacché, a dispetto di quanto si è già scritto e che pure si continua a condividere, resta sempre da dire, cercare, indagare. Basta cambiare il punto di vista, porre altre domande a se stessi, ai testi, all'autore. Magari anche con l'ausilio di occasioni contingenti che spingono a rileggere, intrecciando altre suggestioni. In un percorso che si confonde con quello della vita, di cui serbano, in questa nota conclusiva, una qualche traccia i luoghi evocati ed i nomi registrati o impliciti sul frontespizio dei volumi miscellanei, degli atti di convegni, delle riviste, che forniscono, assieme ai rimandi bibliografici, anche un insolito avvio su una giornata estiva al Tennis Club dei Parioli.

a.d.

Double jeu, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, p. 251.

«Après la mort du moi»: da Leopardi a Bassani, in *Sudi di letteratura italiana per Vtilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Bari, Laterza, 2006, pp. 557-571.

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.

Rinchiusi nella luce. Un luogo della distanza nella narrativa di Giorgio Bassani, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, premessa di Luigi Dei, a cura di Michela Graziani, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 87-98.

«*Ut pictura*». *Bassani e l'immagine dipinta*, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* cit., pp. 143-155.

«*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 Andrea Gialloreti e Martina Di Nardo, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 277-287.

Incipit e explicit, ovvero dell'aggettivazione affettiva, in «*Il romanzo di Ferrara*» *de Giorgio Bassani. Réalisme et réécritures littéraires*, Sous la direction de M. P. De Paulis-Dalembert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 93-105.

Bassani, la storia, il testo e l'«effet de réel», 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, pp. 103-124.

«*Le storie ferraresi*»: *una sorta di antropologia bassaniana*, in «*La modernità letteraria*», 2014, 7, pp. 121-129.

Un film quasi impossibile (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà), in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* cit., pp. 117-125.

Casals, Alberti e la Spagna, in *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 35-53.

Scrivere di là dal cuore, in *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2017.

Prologo e epilogo: la nascita di un romanzo, in *Giorgio Bassani 1916-2016*. Ferrara 15-19 novembre 2016, Atti del convegno (in corso di stampa).

Per lettera: una forma dialogica della scrittura, in *Bassani nel suo secolo*, [Colloque international organisé à l'occasion du centenaire de la naissance de Giorgio Bassani. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 12-13 février 2016], a cura di Sarah Amrani e Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, pp. 217-226.

Dire in versi: modi e strategie della memoria, in *Giorgio Bassani: «sostanzialmente un poeta»*, [Atti del convegno internazionale. Varsavia, 6-7 ottobre 2016], a cura di Alessandro Baldacci e Katarzyna Skórska, Roma, Aracne (in corso di stampa).

Gli oggetti e le sinopie del ricordo, in «Trasparenze», 2017 1, pp. 9-19 [il testo è stato letto, in forma di conferenza/relazione, in occasione di un incontro dedicato a *Giorgio Bassani: in memoriam* il 24-25 novembre 2016 a Scutari, in Albania].

Due scrittori, la forma breve e l'azzurro, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-110.

I libri, gli autori: citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo, in *Testi e intertesti per «Il Romanzo di Ferrara»*. Atti della journée internationale d'études organisée par Anna Dolfi e Davide Luglio. Paris 31 janvier 2015, in «La Rivista», 2015, 3 (<<http://etudesitaliennes.hypotheses.org>>).

Tra musica e pittura, la storia jamesiana di una borghesia, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* cit., pp. 271-279.

INDICE DEI NOMI

- Abbrugiati, Perle 18n.
Adorno, Theodor Wiesengrund 89n.,
99, 179
Affinati, Eraldo 223
Aimée, Anouk (Nicole Françoise Flo-
rence Dreyfus) 40n.
Alberti, Leon Battista 36
Alberti, Rafael 130-139, 232
Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 211
Alessandro Magno, re di Macedonia 18
Alfieri, Vittorio 210, 218
Alighieri, Dante 15, 32, 67, 73, 94, 95,
115, 147 e n., 165n., 171n., 173n.,
175 e n., 210, 212, 218
Amoretti, Vittorio 200n.
Amrani, Sarah 232
Andrei, Chiara 192n., 200n.
Antognini, Roberta 83n., 110n., 161n.,
172n., 184n., 212n., 232
Antonioni, Michelangelo 122n., 128
Apollinaire, Guillaume 19, 211, 226
Aragon, Luis 226
Arbasino, Alberto 223, 224n.
Arcangeli, Francesco 54, 205, 227
Arcangeli Gaetano 210
Ariosto, Ludovico 218
Aristotele 85
Assunto, Rosario 210
Auden, Wystan Hugh 211
Auerbach, Erich 55n., 84
Augais, Thomas 77n.
Babini Dessí, Luisa 131, 133n., 206n.
Bacchelli, Riccardo 134n.
Bach, Johann Sebastian 218
Bachtin, Michail Michailovič 213
Bacigalupo, Massimo 139n., 151n.,
169n.
Bacon, Francis 24 e n., 40 e n., 51 e n.,
52 e n., 59 e n., 71n., 206
Baldacci, Alessandro 232
Baldacci, Luigi 93n., 112n.
Baldelli, Ignazio 100n., 215 e n.
Baldi, Alberto 199n.
Baldini, Gabriele 171, 210n.
Balzac, Honoré de 95, 212
Banti, Anna (Lucia Lopresti) 46, 210,
213n., 214, 223
Baratelli, Fiorenzo 111n.
Bàrberi Squarotti, Giorgio 224n.
Barengi, Mario 83n., 228n.
Barilli, Renato 224n.
Barolini, Antonio 210
Barthes, Roland 84 e n., 104, 105 e n.,
109n.
Bartolini, Francesca 174n., 199n.,
211n.
Bartolini, Luigi 85n., 127n.
Bassani Pacht, Paola 35 e n., 42n.,
50n., 202n.
Bassani, Angelo Enrico 202n.
Bassani, Jenny 95, 212n.
Baudelaire, Charles 68 e n., 69n., 93 e
n., 96, 171, 185, 192, 216, 219
Bazzocchi, Marco Antonio 35 e n.,
157n.

- Beckett, Samuel 29 e n., 226
 Beethoven, Ludwig van 218
 Bellezza, Dario 223
 Bellini, Giovanni 36
 Bellonci, Maria 222
 Bellow, Samuel 211
 Benedetti, Arrigo 82n., 211
 Benedetti, Catia 97n., 115n.
 Benigni, Roberto 26
 Benjamin, Walter 89 e n.
 Bensoussan, Georges 102n.
 Berardi, Niccolò 63n., 174 e n.
 Berenson, Bernard 41
 Bertolucci, Attilio 210, 222, 224n.,
 227
 Bessière, Jean 83n.
 Biadene, Walter 200n.
 Bianchi, Mirco 192n.
 Bigiaretti, Libero 222, 224n.
 Bigongiari, Piero 17 e n., 19n.
 Bini, Marta 171
 Bonicelli, Vittorio 125 e n.
 Binni, Walter 205
 Bizzarri, Libero 133n.
 Blanchot, Maurice 23
 Blasco, José Joaquín 138n.
 Bo, Carlo 133n.
 Boccaccio, Giovanni 78, 212
 Boccioni, Umberto 37
 Böcklin, Arnold 58, 166
 Bodini, Vittorio 133n.
 Boitani, Piero 182n.
 Boito, Camillo 210, 226
 Boltanski, Christian 89 e n.
 Bonfantini, Sergio 57 e n., 211
 Bonicelli, Vittorio 125 e n.
 Bonnefoy, Yves 140n.
 Bonsanti, Alessandro 118n.
 Bonsanti, Marcella 77n.
 Borges, Luis 80
 Borlenghi, Aldo 202n.
 Bottai, Giuseppe 203 e n.
 Bourdieu, Pierre 140n.
 Braudel, Fernand 183
 Brigaglia, Manlio 90n., 112n.
 Bruno, Giordano 32
 Brusati, Franco 125
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte
 de 17
 Buñuel Luis 187
 Buzzati, Dino 210
 Caetani, Marguerite, principessa di
 Bassiano (Marguerite Chapin) 204
 Calcaterra, Carlo 202
 Calvino, Italo 83n., 119n., 210, 223,
 224, 228 e n., 229
 Camon, Ferdinando 36n., 223
 Campeggiani, Ida 210n.
 Cancogni, Franca 80n., 81n.
 Cancogni, Manlio 80n., 211, 223
 Cappozzo, Valerio 152n., 169n., 219n.
 Caproni, Giorgio 19 e n., 23, 73, 180,
 196, 222 e n., 224, 225 e n., 227, 229
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 35 e
 n., 41 e n., 42 e n., 47, 49, 178
 Carducci, Giosuè 93, 114n., 167, 218
 Caretti, Lanfranco 158n.
 Carrà, Carlo 36, 95
 Casals, Pablo (Pau Casals i Defilló) 129,
 135, 137, 139, 207n., 232
 Casanova, Pascale 140n.
 Cases, Cesare 210
 Casorati, Francesco 57, 58n.
 Cassola, Carlo 100n., 211, 214, 215n.,
 228 e n.
 Castaldi, Rita 202n.
 Cavaglieri, Mario 44 e n., 51, 52 e n.,
 58 e n., 184
 Cavalcanti, Guido 15
 Cavalcasette, Giovanni Battista 36n.
 Cavalli, Giancarlo 54
 Cecchi, Emilio 100n., 215n., 222
 Čechov, Anton Pavlovič 65n., 69n., 103,
 118n., 185, 207n., 213, 216, 219
 Cèroli, Mario 58 e n.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 210
 Cesare, Gaio Giulio 18
 Cézanne, Paul 31, 34 e n., 35, 36, 37,
 38 e n., 51, 54, 57, 58

- Char, René 40, 162, 170n., 171, 210
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 36, 47
 Chiappini, Alessandra 202n.
 Chiarcossi, Graziella 65n.
 Chopin, Fryderyk 218
 Cimabue (Cenni di Pepo, detto) 36n.,
 37n., 41n., 48n., 175n.
 Comisso, Giovanni 223
 Compagnon, Antoine 140n.
 Conrad, Joseph 101, 118n., 214
 Contini, Gianfranco 36n., 175n., 195
 e n., 227
 Cooper, Gary (Frank James Cooper) 213
 Corneille, Pierre 74, 85, 117
 Corot, Jean-Baptiste Camille 36
 Corsi, Carlo 52
 Costa, Ada 154
 Costa, Simona 35n.
 Cotroneo, Roberto 10, 44, 51, 52 e n.,
 183n., 184, 223
 Cremona, Nazzareno, capitano 19
 Cro, Stelio 152n., 153n., 169n.
 Croce, Benedetto 33, 41, 69, 92, 96,
 110n., 117, 165, 174, 192, 205,
 210, 213
 Croce, Elena 153, 204
 Curi, Fausto 224n.
 Curreri, Luciano 138n.
- D'Annunzio, Gabriele 93, 218
 D'Avack, Massimo 206n.
 De Chirico, Giorgio 47, 93, 118n.
 De Concini, Ennio 106n., 124
 De Laude, Silvia 124n., 227n., 228n.
 De Lollis, Cesare 203n.
 De Maria, Luciano 192n., 206n.
 De Nittis, Giuseppe 206n.
 De Paulis-Dalembert, Maria Pia 232
 De Pisis, Filippo (Luigi Filippo Tiber-
 telli de Pisis) 52
 De Sanctis, Francesco 32, 203n., 210
 De Sica, Vittorio 104, 125, 127 e n.,
 172n., 223n.
 De Staël, Nicolas 24, 29 e n., 39, 40 e
 n., 51, 59, 77 e n., 89 e n., 151, 206
- De Staël-Holstein (Anne-Louise Ger-
 maine Necker, baronessa di), Ma-
 dame de 111
 Defoe, Daniel 95, 212
 Dei, Luigi 231
 Del Buono, Oreste 222
 Del Lungo, Andrea 83n.
 Deledda, Grazia 195
 Deleuze, Gilles 54
 Delfini, Antonio 118n.
 Derrida, Jacques 161, 166
 Dessí Fulgheri, Francesco, generale
 198, 200n., 201n.
 Dessí Fulgheri, Franco 109, 200n.,
 201, 205
 Dessí, Giuseppe 90n., 103, 104 e n.,
 109, 110n., 112n., 129-139, 147n.,
 191-208, 211, 232, 233
 Dettori, Maria Paola 131n.
 Di Nardo, Martina 232
 Diaconescu Blumenfeld, Rodica 83n.,
 110n., 161n., 172n., 184n., 212n.,
 232
 Dickinson, Emily 68, 143 e n., 151 e n.,
 159n., 167, 169 e n., 170, 171 e n.,
 172, 185, 211
 Disney, Walt 49
 Dolfi, Anna 10, 11, 15n., 16n., 17n.,
 18n., 19n., 25n., 26n., 54n., 62n.,
 66n., 67n., 73n., 78n., 90n., 93n.,
 104n., 110n., 115n., 128n., 130n.,
 131n., 138n., 173n., 180n., 182n.,
 192n., 193n., 194n., 197n., 198n.,
 207n., 209n., 210n., 211n., 222n.,
 231, 232, 233
 Dolfi, Laura 133n.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 96,
 185, 212
 Dumas, Alexandre 95, 185, 2018n.
- Eco, Umberto 224n.
 Edwards, Michael 140n.
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 32
 Eliot, Thomas Stearns 170 e n., 171,
 210

- Emanuelli, Enrico 199n.
 Empedocle 212
 Engels, Friedrich 59 e n., 181n.
- Faulkner, William Cuthbert 212n.
 Fenimore Cooper, James 185, 218n.
 Fernandez, Dominique 223
 Ferretti, Gian Carlo 224n.
 Fink, Guido 106n., 228
 Flaubert, Gustave 22, 70, 96, 104, 105, 114n., 119n., 146, 210, 212, 219
 Folli, Anna 170n., 197n.
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 17
 Fortini, Franco 168, 175n., 222 e n., 223n., 224n.
 Foscari, Ferigo 155n.
 Foscolo Foscari, Teresa 155n.
 Foscolo, Ugo 98, 109, 185, 218
 Frabotta, Biancamaria 15n.
 Franco, Francisco, generale (Francisco Paulino Hermenegildo Franco y Bahamonde), caudillo de España 133, 137, 139
- Frassinetti, Augusto 211
 Frazer, James George 106n.
 Freud, Sigmund 114, 117, 164
 Fumaroli, Marc 140n.
- Gabin, Jean (Jean-Alexis Moncorgé) 213
 Gadda, Carlo Emilio 210, 214
 Galilei, Galileo 32
 Gallo, Niccolò 129n., 162, 204
 Ganni, Enrico 89n.
 Garboli, Cesare 35n., 79n.
 García Lorca, Federico 131, 132, 133 e n., 135, 136
 Gatto, Alfonso 20 e n., 34n., 35, 107, 159, 210
 Gauguin, Paul 58
 Genette, Gérard 139, 217
 Gentileschi, Artemisia 75
 Gialloretto, Andrea 232
 Giardino, Alessandro 219n.
- Gide, André 118n., 161, 170, 210, 211 e n.
 Ginzburg, Natalia 168, 211, 213, 223
 Giotto da Bondone 36 e n.
 Gioviale, Fernando 103n.
 Girard, René 91, 113
 Giudici, Giovanni 65n.
 Gnudi, Cesare 54
 Godard, Jean-Luc 122n., 128
 Goethe, Johann Wolfgang 54, 210
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 95, 185, 212
 Goldoni, Carlo 210
 Gončarov, Ivan Aleksandrovič 95, 212
 Gracia, Jordi 232
 Gramigna, Giuliano 222
 Gramsci, Antonio 210
 Graziani, Michela 231
 Greco (Domínikos Theotokópoulos, detto El Greco) 42
 Greene, Henry Graham 227
 Greilsamer, Laurent 40n.
 Grenier, Catherine 89n.
 Grossi, Paolo 40n.
 Guaragnella, Pasquale 231
 Guerrazzi, Francesco Domenico 218
 Guttuso, Renato 192n.
- Hamon, Philippe 84n.
 Hausmann, Herta 29
 Hawthorne, Nathaniel 77 e n., 78 e n., 95, 96, 101, 119, 170, 211 e n., 212 e n., 219 e n., 227
 Hemingway, Ernest 212 e n.
 Hernández, Miguel 133
 Hillman, James 15n.
 Hitchcock, Alfred 106 e n.
 Hitler, Adolf 67, 70n., 91 e n., 97, 113
 Hölderlin, Friedrich 212
 Hughes, Richard 213
 Hugo, Victor Marie 95, 212, 218
 Hytier, Jean 170n.
- Jacottet, Philippe 223
 James, Henry 101, 104, 118n., 161, 210, 211n., 214, 216, 219, 226, 229, 233

- Jarrety, Michel 140n.
 Jiménez, Juan Ramón 136
 Joyce, James 80e n., 81 e n., 96, 101, 106 e n., 118n., 161, 211n., 214
 Julien, Anne-Yvonne 54n.
- Kafka, Franz 94, 102, 210
 Kant, Immanuel 54
 Kennedy, Jacqueline (Jacqueline Lee Bouvier Kennedy) 137
 Klimt, Gustav 61
- La Bruyère, Jean de 111
 La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de, dite Madame de 74, 212, 216
 La Rochefoucault, François VI, duc de 216
 Lai, Maria 131n.
 Landini, Agnese 131n.
 Landolfi, Tommaso 118n.
 Lapo Gianni 15n.
 Latini, Brunetto 32
 Laurani, Valerio 125
 Lavaud, Laurent 54n.
 Lecuire, Pierre 77, 151
 Lejeune, Philippe 78n.
 Lempicka, Tamara (Tamara Rosalia Gurwik) 73
 Leopardi, Giacomo 16 e n., 17 e n., 18n., 19, 35, 83n., 98, 111, 112, 132, 164, 165 e n., 182, 231
 Lesage, Alain-René 95, 115
 Levi, Carlo 210
 Levi, Primo 26n., 210
 Linari, Franca 139n.
 Lisa, Tommaso 23n.
 List, Wilhelm 61
 Listri, Pier Francesco 156 e n.
 Lomazzo, Giovanni Paolo 41
 Longanesi, Leo (Leopoldo Longanesi, detto) 114n.
 Longhi, Roberto 35 e n., 36 e n., 37 e n., 41 e n., 42 e n., 46, 47, 48 e n., 49 e n., 58, 66, 93, 174, 175 e n., 182, 207n., 2010n., 227
- Loria, Arturo 118n.
 Loridan-Ivens, Marceline 25n., 39n.
 Lotto, Lorenzo 41
 Luglio, Davide 233
 Lupo, Renzo 192n., 199n.
 Luzi, Mario 19n.
 Luzzatto, Sergio 153n.
- Macchia, Giovanni 206n.
 Machado, Antonio 136
 Machiavelli, Niccolò 165n.
 Macrí, Oreste 133n.
 Magrelli, Valerio 23 e n.
 Magrini, Silvio (e famiglia) 156n., 158
 Mai, Angelo 18
 Mallarmé, Stéphane 46, 50, 59, 60, 69 e n., 71, 73, 75, 159, 171, 191, 192n., 219
 Manganelli, Giorgio 223
 Manica, Raffaele 67 e n.
 Mann, Thomas 47, 51n., 98, 112, 114, 118n., 161, 172, 210, 211n., 214
 Manrique, Malena 138n.
 Manzoni, Alessandro 30n., 40, 79, 80, 95, 101, 114 e n., 115, 118, 147n., 161, 162, 175, 182, 187, 201, 203n., 211n., 212, 213 e n., 218, 219, 227, 228
 Marchall, Thomas 106n.
 Marty, Éric 84n.
 Marilyn Monroe (Norma Jeane Mortenson) 65n.
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai) 36
 Mascaretti, Valentina 90n., 110n., 231
 Masiello, Vitilio 231
 Matisse, Henri-Émile-Benoît 51, 57, 58, 59 e n.
 Mayne Reid, Thomas 185, 218n.
 Melville, Herman 95, 212, 219n., 227
 Merleau-Ponty, Maurice 29, 37, 38 e n., 55n.
 Merlotti, Anna 72 e n.
 Michelet, Jules 104, 105
 Minerbi, Cesare 202n.

- Minerbi, Giuseppe 209n.
 Minerbi, Salomone 202n.
 Modiano, Patrick 54 e n., 78
 Molinari, Antonietta 202n.
 Momigliano, Attilio 200n., 210
 Monet, Claude-Oscar 108
 Monmany, Mercedes 156n.
 Montalbetti, Christine 83n.
 Montale, Eugenio 19 e n., 21, 67 e n.,
 70, 72, 97, 101, 112n., 162, 222,
 224, 226 e n., 229
 Montefoschi, Giorgio 223
 Monteilhet, Hubert 140n.
 Morandi, Giorgio 24 e n., 35 e n., 36
 e n., 37n., 40n., 41n., 47, 48 e n.,
 49n., 51 e n., 52n., 58, 59 e n., 60
 e n., 71n., 95, 96, 109, 157, 174,
 175n., 181, 227
 Morante, Elsa 211
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle)
 210, 214, 223
 Moretti, Silvia 213n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 218
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves 232
 Musil, Robert 213
 Musset, Alfred de 209
 Mussolini, Benito 91n.
- Nancy, Jean-Luc 161
 Némirovsky, Irène 121
 Nencioni, Francesca 129n., 139n.,
 194n., 199n.
 Neppi, Enzo 219n.
 Nievo, Ippolito 95, 212
 Nigro, Salvatore Silvano 30n., 68n.,
 213n.
 Nozzoli, Anna 222n.
- Omiccioli, Giovanni 66 e n.
 Orazio (Quintus Horatius Flaccus) 219
 Orlando, Francesco 182n.
 Ossola, Carlo 140n.
- Pagliara, Maria 40n.
 Pala, Valeria 233
- Palazzeschi, Aldo 100n., 215n.
 Palli Baroni, Gabriella 224n.
 Paolo Uccello (Paolo di Dono, detto)
 36
 Parussa, Sergio 155n., 157n.
 Pascal, Blaise 61, 163, 210, 217 e n.,
 219
 Pascoli, Giovanni 218, 219
 Pasolini, Pier Paolo 32n., 65 e n., 83n.,
 106n., 121-124, 126, 128, 210,
 222, 223, 224, 227 e n., 228 e n.,
 229
 Pavani, Monica 106n.
 Pavese, Cesare 210, 212n., 213, 223
 Pazzi, Roberto 223
 Pedullà, Gabriele 153n.
 Pellegrini, Luciano 182n.
 Pellico, Silvio 205
 Perli, Antonello 110n.
 Perrone, Domenica 103n.
 Petrarca, Francesco 15 e n., 17, 218
 Petroni, Guglielmo 210, 222
 Picasso, Pablo (Pablo Ruiz y Picasso)
 58, 93, 198n.
 Piccolo, Lucio 152
 Pieri, Piero 89n., 90n., 110n., 152n.,
 162, 192n., 214, 231
 Piero della Francesca (Piero di Benedet-
 to de' Franceschi) 35 e n., 36
 Pinelli, Tullio 125
 Pinna, Mario 109, 201, 205
 Piovene, Guido 222
 Pirandello, Luigi 97, 114, 210
 Pirro, Ugo 125n., 126
 Pizzetti Vettori, Andreola 206n.
 Poe, Edgar Allan 95, 185, 212, 218n.
 Poliziano (Agnolo Ambrogini, detto)
 16 e n.
 Ponson su Terrail, Pierre Alexis 185, 218n.
 Porta, Carlo 114 e n., 212
 Porzio, Domenico 145n., 146
 Prati, Giovanni 68 e n., 186
 Pratolini, Vasco 31, 214
 Prebys, Portia 90n., 156, 191n., 209n.,
 221 e n.

- Pressburger, Giorgio 223
 Propp, Vladimir Jakovlevič 214
 Proust, Marcel 30, 48, 52, 72, 75, 96,
 101, 110, 118n., 161, 193n., 194,
 195, 210 e n., 211n., 212, 213,
 214, 218, 227, 228
 Puccini, Dario 129 e n., 135, 136, 139
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 95, 96,
 185, 212

 Quarantotti Gambini, Pier Antonio
 213
 Quarzi, Anna Maria 204n.
 Quiriconi, Giancarlo 232

 Raboni, Giovanni 223 e n., 225n.
 Racine, Jean 65, 74, 85, 109n., 158,
 209, 210
 Ragghianti, Carlo Ludovico 54, 102,
 205
 Raimondi, Giuseppe 54
 Ravenna Paolo 202n., 203n.
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon
 van Rijn) 58
 Renda, Marilena 106n.
 Renoir, Pierre-Auguste 36
 Resnais, Alain 179
 Rico, Francisco 105n.
 Ricœur, Paul 84 e n., 179 e n., 183 e n.
 Rilke, Rainer Maria 197 e n.
 Rimbaud, Arthur 44, 51 e n., 61, 104,
 118n., 159, 211, 216 e n., 219
 Rinaldi, Antonio 174n., 211 e n.
 Rinaldi, Micaela 77n., 80n., 111n.,
 138n., 171n., 202n., 207n., 209n.
 Romanò, Angelo 206n.
 Romano, Lalla (Graziella Romano, det-
 ta) 210
 Rossetti, Biagio 35 e n.
 Rossi, Gianfranco 222
 Rouaud, Jean 83n.
 Roveri, Alessandro 90n.
 Rubboli, Chiara 100n.
 Rueff, Martin 171n., 173n.
 Ruffolo, Giorgio 42n., 144n.

 Ruspoli, principessa di Cerveteri 156n.
 Russo, Luigi 201, 210

 Saba, Umberto 157, 186, 210
 Salgari, Emilio 185, 218n.
 Samoyault, Tiphaine 217n.
 Sanguineti, Edoardo 223
 Santagata, Marco 231
 Sarazani, Fabrizio 156n.
 Sartre, Jean-Paul 213
 Scarpa, Domenico 153n.
 Scarpa, Raffaella 225n.
 Sceab, Moammed 19
 Schneider, Marilyn 67 e n., 106n.
 Schubert, Franz Peter 219
 Sciascia, Leonardo 223
 Sereni, Vittorio 20, 206n., 223
 Shakespeare, William 95, 185, 210 e n.
 Siciliano, Enzo 223

 Sinisgalli, Leonardo 222, 224n.
 Siti, Walter 65n., 124n., 227n., 228n.
 Skórska, Katarzyna 232
 Soffici, Ardengo 37
 Sofocle 118n., 217
 Soldati, Mario 32n., 210, 214 e n., 223
 Spila, Cristiano 42n., 144n.
 Spinoza, Baruch 110 e n., 147 e n., 196
 Starobinski, Jean 93 e n.
 Stecchetti, Lorenzo 218
 Stedile, Marzia 193n.
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 95, 96,
 210
 Stevenson, Robert Louis Balfour 22 e n.,
 162, 170n., 213
 Stuparich, Giani (Giovanni Domenico
 Stuparich, detto) 213
 Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz)
 101, 118n., 214, 216
 Szondi, Péter 89n.

 Tabucchi, Antonio 182n.
 Tabusso, Francesco 57 e n., 67 e n.
 Tanda, Ausonio 206n.
 Tarpino, Antonella 95n.

- Tasso, Torquato 16, 201, 218
 Teofrasto 111
 Testori, Giovanni 100n., 215n.
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 42
 Tiziano Vecellio 36
 Tobino, Mario 85n., 214
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 96, 101, 185, 212
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 152, 153 e n., 154n., 226
 Tommaseo, Niccolò 117 e n., 118, 147 e n., 161, 199n., 200 e n., 201 e n., 202 e n., 203 e n.
 Toulet, Paul-Jean 162, 170n.
 Toussaint, Jean-Philippe 83n.
 Trotski, Leon (Lev Davidovič Bronštejn) 91n., 112 e n.
 Turi, Nicola 199n.
- Ungaretti, Giuseppe 17, 19 e n., 106, 107 e n., 205
- Valéry, Paul 15, 23n., 170 e n.
 Van Gogh, Vincent Willem 54, 206n.
 Vancini, Florestano 103n., 106n., 124, 125 e n.
 Vannucci, Giulio 74n., 96n., 117n., 158n., 210n.
 Varese, Claudio 109, 137, 193 e n., 194, 195n., 196, 199n., 200n., 201, 202, 204, 205, 206n., 207
- Vassalli, Sebastiano 223
 Venturi, Gianni 40n., 67n., 111n., 115n., 184n., 194n., 202n., 222n., 231
 Verdi, Giuseppe 225
 Verga, Giovanni 95, 115n., 153, 175n., 212
 Verne, Jules 185, 218n.
 Viatte, Germain 77n.
 Vigevani, Alberto 223
 Villon, François (François de Montcorbier) 116
 Visconti, Luchino 213n.
 Vittorini, Elio 212n., 223
 Volterra, Edoardo 202n.
 Vuillard, Édouard 226
- Wagner, Max Leopold 134
 Wagner, Wilhelm Richard 218
 Wahl, François 119n.
 Weil, Simone Adolphine 30, 217, 219
 Weinrich, Harald 139, 140n., 144n.
- Yeats, William Butler 65n., 68n., 72
- Zampa, Giorgio 67n., 226n.
 Zanda, Antonello 233
 Zazzaroni, Annarita 157n.
 Zink, Michel 144n.
 Zurlini, Andrea 125

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
22. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in corso di stampa).
24. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in corso di stampa).
25. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. I carteggi con Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

Dopo la morte dell'io

Percorsi bassaniani «di là dal cuore»

La morte dell'io attraversa la cultura moderna. Eppure il ruolo di psicopompo che Bassani sceglie per sé quando interrompe la scrittura narrativa per dare unità al *Romanzo di Ferrara* e affidare alla poesia versi costruiti in forma di epitaffio, obbedisce non solo a ragioni stilistiche ma anche profondamente etiche. Come se si fosse esplicitata la 'necessità' testimoniale che dà senso, tramite il *Prologo*, al *Giardino dei Finzi-Contini* e a quanto seguirà, e la coerente geometria costruttiva di un'intera opera (innervata fin dall'inizio da raffinate letture europee, da ricordi figurativi e longhiani che Anna Dolfi evidenzia con sapiente acribia) rivelasse appieno l'oltranza delle forme a clessidra, di strutture coniche che lasciano intravedere lontane scaglie di luce, spingendo il reale sul periclitante discrimine dell'ombra. Là dove l'esistente (oggetti, personaggi/persona) si offre come un'immagine dipinta viva solo grazie alla rifrazione e all'indiretta proiezione dello sguardo. Questo libro, indagando le strategie della memoria bassaniana, i suoi giochi di rivelazione/occultamento, mentre si cala nei percorsi compositivi dei testi, nelle loro modalità allocutive (il privilegio, in poesia, della forma dialogica ed epistolare), interroga con forza i luoghi della distanza, l'introiezione del lutto, il rapporto tra storia e verità, tra codice di realtà e effetto di reale, le convergenze tra biografia e cultura (nei nomi di Caravaggio, Cézanne, De Staël, Morandi, Bacon; di Dante, Manzoni, Tommaseo, Hawthorne, James, della Dickinson, di Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud...), offrendo un'interpretazione nuova e suggestiva del bassaniano scrivere «di là dal cuore».

Anna Dolfi

insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze ed è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi e di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e più recenti raccolte sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia. Su Bassani, imprescindibile il suo *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* (Roma, Bulzoni, 2003).

In copertina: *Andando per l'Orto degli ebrei* (foto di Anna Dolfi).

