

29.

LA CONOSCENZA E LA DIVERSITÀ NELL'OPERA DI BASSANI¹

Maurizio Del Ministro

Forse ci sembra di esistere, ma in realtà
non esistiamo. Chi lo sa? Io non lo so.
Čechov

Conoscere è costruire.
Ejzenštejn

Ho un vivo ricordo di Giorgio Bassani alla Mostra di Venezia del 1966, quando era presidente della giuria e desiderava inutilmente che il film *Au hasard Balhazar* di Robert Bresson, vicesse il Leone d'oro di San Marco. Quest'opera, che narra di un asinello, percosso e martoriato dalla crudeltà degli uomini, ha una grande importanza nella storia del cinema per il tema degli animali.

In quell'occasione, lo scrittore mi presentò Fritz Lang, ospite a Venezia per un Convegno sull'Espressionismo. Pochi giorni prima avevo visto alla cineteca di Parigi *La confessione della signora Doyle* (*Clash by Night*, 1951) del regista tedesco, un racconto ambientato in un villaggio di pescatori. Nel film c'è una sequenza sui nostri antenati, destinati al macello, che fa da prologo ad una storia melodrammatica di scontro fra esseri umani. La studiosa Lotte H. Eisner ci parla di questa scena nella sua monografia dedicata al regista tedesco:

Nuvole di gabbiani volano sotto il sole in un cielo limpido, le onde si infrangono sulla spiaggia, un grande peschereccio scivola sull'acqua, masse di pesci luccicanti vengono pompate attraverso un tubo nelle vasche di riserva. Dentro la fabbrica donne dai movimenti energici le convertono in conserve.²

Ambedue gli autori amavano gli animali.

¹ Questo saggio, fra le varie fonti culturali, si basa sull'opera del mio maestro Walter Binni e in particolare *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia* (Firenze, Le Lettere 1993).

² Eisner 1976, 266-272.

Lang, negli ultimi anni della sua vita, era solito portarsi dietro una scimmietta di gomma, come se volesse ricordarci, in modo satirico, la nostra origine arcaica. Quando frequentavo la casa romana di Bassani in via Giovanni Battista De' Rossi, mi ha sempre colpito l'affetto e l'attenzione che egli aveva per la sua cagnetta Carolina.

BESTIARIO

In *Italia da salvare*, di questo amore per gli animali esistono testimonianze inconfutabili:

Ho sempre amato gli animali: per disposizione naturale. Da qualche anno, tuttavia, diciamo da sei o sette, ho cominciato ad amarli di più, sempre di più, al punto che, oggi, cani, gatti, cavalli, pennuti di grande e piccola taglia, tutti gli animali domestici in genere, quelli da cortile e da stalla compresi (ma anche le bestie feroci, inclusi i rettili velenosi, nonché i pesci, e i crostacei, e perfino gli insetti molesti), suscitano in me, soltanto a pensarli, un *élan d'amour* [...]. So bene che cosa significa un sentimento del genere. La vita si avvia a lasciarmi, ed è appunto per ciò che la amo tanto, e proprio nelle sue forme germinali [...].³

Nella sua difesa appassionata contro gli abusi e gli aspetti irrazionali della civiltà industriale e tecnologica, Bassani asserisce:

I macelli sono un orrore. Anche le immense stragi di animali di tutti i tipi, che gli uomini perpetrano giorno dopo giorno per nutrirsi, anche esse, oggi, non appaiono meno infami. La civiltà industriale e tecnologica ha permesso all'umanità di sconfiggere, o quasi, la morte precoce. Nel corso degli ultimi cento anni, la popolazione terrestre ha potuto triplicarsi.

E tuttavia gli uomini continuano oggi ancora a nutrirsi come una volta, come sempre, di carne sanguinante, ancora oggi continuano a fondare la loro sussistenza sulla morte di altri esseri viventi. La verità è che la civiltà industriale e tecnologica non va rifiutata, bensì corretta, piegata, dominata. Capace, come è, di fornire surrogati di tutto, o quasi tutto, perché non le chiediamo di riscattarci dall'abiezione della più grossa delle nostre contraddizioni, l'organizzato assassinio degli animali?⁴

In una scena di caccia de *L'airone* Edgardo Limentani assiste alla morte dei suoi stessi antenati: gli animali che soccombono, rinviano biologica-

³ Bassani 2005, 180. Questo scritto è la prefazione al volume *Dalla parte degli animali*, a cura di Domenico Porzio (1972, 7-9).

⁴ Bassani 2005, 181.

mente e moralmente al loro successore, all'uomo. La caccia è un'immagine metaforica della tragedia cosmica che tutt'ora persiste:

Le prime a cadere erano state le due anitre – due germani reali, probabilmente –, che dopo essersi allontanate fin quasi a raggiungere la riva opposta della valle erano tornate indietro lottando tenaci contro il vento. La stessa sorte era toccata poco più tardi ad una coppia di fischioni, anche questi provenienti da dietro, dal mare, ma scesi giù subito sopra i richiami, planando ad ali aperte. Poi, di nuovo, a un germano isolato. Infine, a varie riprese, a una lunga teoria di folaghe. Il numero degli uccelli abbattuti da Gavino era salito in breve a una trentina. Accucciato dentro la botte, lui nel frattempo non faceva niente. Stava lì a guardare e basta.

Era un po' sempre come se stesse sognando.

Le prime due anitre, per esempio, le aveva viste avanzare fino a sapersi pressoché immobili dinanzi alla botte, a più di cento metri di quota. D'un tratto però si erano buttate giù a capofitto. Lanciate a tutta velocità, coi bruni becchi spalancati e coi piccoli occhi rotondi, rossi di sangue, in un lampo lui se le era trovate addosso: improvvisamente grandi, enormi. Non lo avevano aggredito. Sfiandole, erano passate oltre. Ma un istante dopo, *pam-pam*, due spari. E lo stomaco ne aveva registrato il duro contraccolpo.

Anche una folaga che più tardi gli era sfrecciata a lato vicinissima col sibilo di un proiettile, anche questa gli sembrava di essersela sognata. Fischiava via di traverso a chissà mai quanti chilometri all'ora. Eppure lui aveva avuto modo di osservarla in ogni particolare del suo aspetto: tale e quale come se fosse ferma, fotografata, bloccata lì a mezz'aria, e per sempre. Le piume nero-lavagna, tinte leggermente sul dorso di giallo-oliva. Testa, collo e sottocoda neri. Le parti inferiori un tantino più chiare. Le punte delle ali bianche. Il becco piatto, bluastro. Le zampe verdi, sfumate di arancione verso la coscia. L'iride rossa, sbarrata, di vetro. Come può succedere soltanto negli incubi, in un attimo – l'attimo prima che il cinque-colpi di Gavino, cogliendola al volo, la facesse crollare nell'acqua come un fagotto –, lui era riuscito a vedere tutto, a notare tutto, e a tutto pensare, nel mentre, tranne che a imbracciare la Krupp e premere il grilletto.

Niente più gli appariva come reale. Gavino, sul suo isolotto, la fronte corrugata e il Browning scottante nelle mani, attento a scrutare in alto, in giro, per non farsi cogliere di sorpresa. La cagna accucciata ai suoi piedi, ma pronta, dopo ogni sparatoria, a balzare in acqua per riportare al padrone, tenendoli ben stretti e alti nella bocca grondante, nuovi uccelli da aggiungere al mucchio dei morti o degli agonizzanti.⁵

La frequente punteggiatura, a brevi intervalli, con cadenze ritmiche, descrive il tentativo di sopravvivenza degli animali e la loro disfatta. L'autore evidenzia i colori, seziona le parti anatomiche dei volatili come

⁵ Bassani 1998, 772-774.

procedesse ad un'autopsia, sottolineando in un'atmosfera allucinatoria tra sogno e realtà, il cinismo e la disperazione di Limentani. Può darsi che Bassani, data la sua passione per il cinema, argomento di cui parlavo con lui maggiormente, avesse visto *The Birds* di Hitchcock, uscito sugli schermi nel 1963.

Questa sequenza de *L'Airone*, per il suo furore e accensione cromatica, diremmo in un livido *technicolor*, rinvia alle calate dal cielo californiano dei volatili del regista inglese. Nel descrivere la favola di *The Birds*, tratta dal racconto di Daphne Du Murier, Hitchcock ci dice che, a diversi livelli storici, psicologici e naturali, l'uomo è imprigionato dalle sue passioni, coazioni, falsi miti e ideologie; egli è dunque un animale in gabbia, a cui non è concessa sempre la libertà di uscire dal suo imprigionamento, in una visione del mondo in cui Dio è assente dalle sofferenze del nostro pianeta. Se si accetta questa identificazione dell'uomo con l'animale, la stessa rivolta degli uccelli nel film può esprimere il desiderio che ha l'uomo di liberazione, di rompere con il giogo della propria condanna e carcere nella sua presenza sulla terra. Ma ugualmente, nella ricchezza della favola – a dirla con Truffaut ⁶ – una fantasiosa «costruzione intellettuale» esiste una netta contrapposizione tra uomo e animale.

Questa umanità fatta di servi e padroni che, per vari motivi, imprigiona ed ingabbia, adesso subisce una vendetta e viene messa a sua volta alle strette da una specie diversa. Gli animali, destinati a quei macelli ricordati dallo scrittore ferrarese, non vogliono subire più, si organizzano e distruggono i cittadini di ogni classe e ceto sociale.

Bassani non ci narra la vendetta degli uccelli, come fa Hitchcock ⁷, ma la sadica distruzione della specie operata dall'uomo. Le analogie tra il film del regista inglese e *L'Airone*, riguardano alcuni momenti del romanzo che hanno un'evidente valenza cinematografica: il paesaggio fluviale, arioso, con gli uccelli che provengono da ogni direzione e si abbattono per le loro ferite, ci ricorda le sequenze in cui i volatili di *The Birds* cadono in picchiata sulle cabine telefoniche, sui vetri delle auto, sui tetti, sugli esseri umani.

⁶ Per il concetto di favola cfr. Truffaut 1985, 110-112.

⁷ Sulla poetica di Hitchcock, cfr. Del Ministro 2009.

LA METAMORFOSI E LA COLOMBA ASSASSINATA

In *Dietro la porta* i nomi degli studenti, nei loro concitati dialoghi, sono associati ai nostri antenati in un quadro impetuoso e grottesco che crea un'atmosfera teatrale ⁸ potentemente satirica:

«Beh, tu potresti anche venire da un uccello: da un falco di quelli grossi, delle Alpi, da uno sparviero, oppure addirittura da un'aquila. Che sopra gli altri», declamò, nel naso, «com'aquila vola...»

«Bum! E Boldini?»

«Aspetta. Lui potrà essere stato un giaguaro, o un elefante marino. Mentre tu, Grassi, lo sai cosa eri? Eri un castoro. Un castoro, ecco, sì: una di quelle bestie con due dentoni davanti, sempre nell'acqua a fabbricare dighe...»

In tutti i casi – continuò –, anche lui, come Platone, era dell'avviso che dovessero essere pochi, ma *molto* pochi, gli uomini e le donne i quali, rinascendo, ce la facessero a non retrocedere. Lui, personalmente, forse era stato un cane (certi giorni se lo sentiva, nella pelle). Pressoché matematico, perciò, il suo futuro «rientro alla base»; sempre che, come Mazzanti e Lattuga, non gli toccasse di dover rotolare molto più giù.

Per qualche secondo rimasero zitti, perfettamente silenziosi.

«Dunque, ricapitolando», riprese infine Cattolica – e mi parve in quel momento di udire un piccolo rumore: come se avesse acceso un fiammifero –: «Lattuga un verme dell'intestino, Mazzanti una piattola. E tu?»

«Mah», rispose. «Staremo a vedere».

Disse poi che se a lui fosse stato concesso di scegliere il tipo di parassita in cui reincarnarsi, quasi quasi avrebbe preferito ruzzolare fino in fondo alla scala, e, piuttosto che pulce o pidocchio, rinascere addirittura microbo, sicuro!, microbo. Quella, sì – sospirò –, sarebbe stata una reincarnazione vantaggiosa! Nessuna preoccupazione riguardo al mangiare o al bere... invisibilità a occhio nudo rassicurata...: una vera pacchia, insomma. Oblighi? Nient'altro che un po' di modestia: evitando, cioè, per prima cosa, di imitare il comportamento di quei tali microbi, come quello del tifo, non so, o della rabbia, o del tetano, o della polmonite, che godono, anzi gongolano, a spaccare in pochi giorni tutto quanto; e invece regolando la propria condotta su quella di altri microbi di miglior pasta, i quali, trovato un posticino tranquillo, stanno lì quieti quieti a succhiare per venti, trenta, quarant'anni, e in fin dei conti non danno fastidio a nessuno. Il bacillo della sifilide, o quello della tubercolosi (della tubercolosi ossea, tuttavia, o glandolare): ecco della «gentina» con del sale in zucca, capace di vivere e di lasciar vivere! Lo diceva sempre anche suo padre.

Tornò a ridacchiare, da solo. Gli altri non fiatavano. ⁹

⁸ Bassani ha insegnato Storia del teatro all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma dal 1957 al 1967. Cfr. la Cronologia, in Bassani 1998, LXXVIII.

⁹ Bassani, 1964, 111-113.

In questo brano, al di là del tono scherzoso, con cui gli studenti parlano tra loro attribuendosi qualità animalesche, si può notare come la cultura del mondo greco ci rinvia alla metempsicosi, a un passato lontano, fantastico, primordiale, a una tematica antropologica. Quando vengono descritte le varie malattie e la scelta da parte di Lattuga di essere microbo, appare il lato orrido della nostra presenza sulla Terra. Il passaggio continuo tra mondo umano e mondo animale si rifà ad una tradizione estremamente frequente nella favola, nel mito e nella letteratura.

In un piano sequenza, la poesia *Campagna Romana*, ci travolge con la metamorfosi kafkiana dello scrittore nella bestia: privo di un *ubi consistam*, egli si sente minaccioso, furibondo e rassegnato nella sua identificazione, divenendo un'immagine ardente, surreale ed espressionista in un notturno campestre, sciabolato dai fari dell'auto.

Uguale identico mi riconosco d'un tratto al cagnaccio biondastro
vecchio sì e non poco qua e là
spelacchiato ma ancora
abbastanza minaccioso a
vedersi
che chissà dove diretto e chissà da dove
proveniente
a testa bassa con le fauci grandi
mezze aperte a tirare il fiato e con neri occhi amari
furibondi e rassegnati batte
la scura campagna limitrofa alla più distante
periferia
e che allorquando appena dopo un bruno
piccolo ponte in muratura sterzo io rapido via
brucia per un lungo istante al fuoco
dei miei fari.¹⁰

A proposito della tematica animalistica e l'impossibilità di una totale soluzione, sono utili le parole di Henri Laborit. Nei suoi libri lo scienziato si batte perché ciascuno di noi sia in grado di conoscere, a livello etico-biologico, come si sviluppa nella nostra società la folle corsa ai vari poteri individuali e massificatori, così nocivi all'evolversi dell'individuo e della specie, ambedue prigionieri di una mal usata aggressività. Lo studioso ci richiama al tragico vincolo tra uomo e animale, che non può essere eluso in questo contesto, dal momento che Bassani presenta un bestiario allegorico e antropomorfo, realistico ed immaginario,

¹⁰ Bassani 1998, 1483.

doloroso e sofferto. In *La colomba assassinata* un interrogativo-monito esplode con passione ed ideologia:

Supponendo che l'uomo riesca un giorno a far sparire l'aggressività intraspecifica, sua assurda caratteristica, rimarrà sempre [...] un problema che invece dovrebbe offendere il nostro concetto umano di giustizia.

Perché nella complessa catena dei sistemi ecologici della biosfera, ogni vita dipende da un'altra vita che viene da essa distrutta?

Perché ogni vita si nutre di un'altra vita, sopprimendola?

Perché sofferenza e morte degli individui di una specie sono indispensabili alla vita di individui di un'altra?

Perché questo pianeta è sempre stato un immenso carnaio, in cui vita e morte sono così legate che, al di fuori della propria, tutte le altre morti ci sembrano far parte di un normale processo?

Perché accettiamo di vedere il lupo mangiare l'agnello, il pesce grosso mangiare il pesciolino, l'uccello mangiare i semi e la colomba assassinata dal cacciatore? Ma perché vivere e perché morire? Universo del mio cuore, sei esasperante! ¹¹

Anni fa al convegno di Italia Nostra, ricordai il racconto di Federici, un amico di Bassani che, durante una gita in campagna vide lo scrittore raccogliere da terra un piccione che sembrava ferito ¹². Egli se lo adagiò sul petto (potremmo dire «di là dal cuore?»), come per confortarlo e poi lo rimise in volo, verso la vita. Sono contento, come studioso di cinema, di questa testimonianza, un *happening* di vita quotidiana, gradito e inaspettato.

LA FLORA E LE PIETRE

Bassani si interessa al mondo della flora nei *Finzi-Contini*, quando enumera vari tipi di vegetazione di un giardino ormai scomparso, fantasmagorico e surreale:

Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci e perfino palme ed eucaliptus, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno sta già tornando lentamente come era una volta, quando Moisé

¹¹ Laborit 1985, 187.

¹² Si osservi la foto riprodotta in *Italia da salvare* con Bassani davanti al tempio di Selinunte il 1° gennaio 1972 (Bassani 2005).

Finzi-Contini lo comperò dai marchesi Avogli: uno dei tanti grandi orti compresi dentro le mura urbane.¹³

Micòl definisce il narratore «ignorante» per la sua non conoscenza delle piante, lo interroga sui nomi e fa riferimento a «onesti olmi e tigli nostrani, a rarissime piante africane, asiatiche, americane che soltanto uno specialista sarebbe stato in grado di identificare»¹⁴. La giovane nutre un'appassionata ammirazione e affetto per tutti gli alberi, attribuendo loro caratteri psicologici. Ella nomina «i grandi, i quieti, i forti, i pensierosi» e dice di aver un affetto simile a quello che ha verso i familiari soprattutto per «un gruppo di sette esili, altissime *Washingtoniae graciles*, o palme del deserto»¹⁵.

In *Italia da salvare*, Bassani ci parla di salvaguardare le opere d'arte, fa riferimento ai sassi di Matera e alle erbacce di Maratea¹⁶. Le sue descrizioni di animali e uomini, piante e cose finiscono per sprigionare un aspetto cosmico che ci richiama alla tragica, misteriosa condizione dell'animale-uomo sperduto sulla Terra.

Ne *Il giardino dei Finzi-Contini* si ha l'impressione di essere in un labirinto infinito¹⁷. Montale, nella sua prefazione al libro, contrappone

¹³ Bassani, 1999, 22-23.

¹⁴ *Ivi*, 109-110.

¹⁵ *Ivi*, 110.

¹⁶ Le «erbacce» di Maratea, in Bassani 2005, 182. Nella lettera personale al sindaco di Maratea, in data 21 luglio 1973, l'autore scrive: «Non le prometto di far strappare le erbacce e i rovi che la popolazione di Maratea, a quanto Lei asserisce, giudica disdicevoli alla dignità del luogo. Le erbacce e i rovi sono pur sempre prodotti naturali, e i boschi ne sono pieni. Se l'immagina, Lei, i boschi attorno a Maratea, ripuliti di rovi e d'erbacce? Quale orrore!».

¹⁷ Cfr. la bella e anticipatrice prefazione a *Il giardino dei Finzi-Contini*, Vita e morte di Micòl di Eugenio Montale, in Bassani 1999, V-IX. Il saggio era apparso su *Il Corriere della Sera* il 28 febbraio 1962. Scrive con ironia Montale: «I personaggi del suo nuovo libro *Il giardino dei Finzi-Contini* non hanno fatto a tempo a leggere Robbe-Grillet o Beckett, anche perché sono morti con qualche anno di anticipo; e quanto al personaggio-autore, quel personaggio che dice io ma che tace il suo nome (lo indicheremo con la lettera B.) è vero che egli – unico scampato alla catastrofe – ha potuto vedere per esempio *L'année dernière à Marienbad*, ma gli è rimasta intatta la convinzione che non può esistere arte là dove manca un minimo di certezza sulle basi stesse della vita: la quale può essere anche un inganno, ma non un inganno privo di ogni senso». Montale è polemico verso la sceneggiatura di Robbe-Grillet, ma il film appartiene soprattutto al regista francese. Nella sua opera Resnais introduce una sequenza, assente nella sceneggiatura di Robbe-Grillet, ispirata da *À la recherche du temps perdu* di Proust, quella in cui il narratore cerca di raggiungere il poliedrico e sfuggente volto di Albertine. Nell'ambiente sepolcrale dell'albergo, X, lo sconosciuto, ci mostra la possibilità di aver amato A, la donna: le inquadrature replicano, in modo analogo, con mezzi filmici, la scrittura proustiana. Per il valore espressivo di *Marienbad*, cfr. Macchia 1964, 321-322 e Del Ministro 1983,

il giardino di Bassani, che narra una storia di sangue, carne e dolore, al gelido labirinto de *L'année dernière à Marienbad* di Resnais, dove uomini e cose sono invece reificate.

Nella poesia *Santa Severa* l'io dell'autore finisce per assomigliare al «quartiere di vecchie ville e villette borghesi in riva ad un mare che non è più mare»; noi lettori penetriamo nel «territorio selvaggio», «disabitato, folto di nere foreste di lecci, punteggiato dai capelli delle ginestre». Il motivo della somiglianza si avvicina a quello della metamorfosi, come in uno sdoppiamento.

Non fidarti troppo di te se a questo punto
della mia vita
ti appaio così somigliare
a questo quartiere di vecchie ville e villette
borghesi in riva ad un mare
che non è più
mare

Voltati guarda il territorio selvaggio
che ci sta dietro completamente
disabitato
folto di nere foreste di lecci punteggiato
qua e là come sempre a maggio dai folli
capelli delle ginestre
e che va su su fino al blu
del cielo continuamente in
salita¹⁸

Lo scrittore, in questo scambio osmotico tra mondo umano, mondo vegetale e artificiale, ci emoziona e ci colpisce intellettualmente con il coacervo del labirinto, il mare dell'oggettività. Nel finale di *Mascherata* si afferma: «La nostra vita fu tra le ombre, le foglie e il fango del viale, indecifrabile [...]»¹⁹.

«La nostra vita» è sentita «indecifrabile», enigmatica. La maschera rimanda alla poetica di Pirandello, che Bassani dice di amare: «Il mio rapporto con Pirandello» – afferma – «è soprattutto fondato sul legame che entrambi abbiamo avuto con la nostra origine e con la nostra terra.

435-440. Tuttavia una certa influenza dell'*École du regard*, la ritroviamo, ad esempio, nel gusto per l'enumerazione degli oggetti, usato da Bassani nella sua narrativa, ma, come giustamente ci fa intendere Montale, siamo all'opposto dell'opera di Robbe-Grillet.

¹⁸ Bassani 1998, 1446.

¹⁹ *Ivi*, 1371. Per un approfondimento del tema della maschera cfr. Del Ministro 1980.

Questa tensione di entrambi verso le nostre rispettive origini, me lo rende fraterno»²⁰.

Nel pensiero dello scrittore de *L'airone* non ci sono i suoi amati Dante e Manzoni a portargli il conforto di un architetto che ha creato il mondo. Ha ragione Cecchi quando dice che Bassani è «uno scrittore, non credente, affascinato da Dio»²¹.

IL LUTTO DEL CIELO

In *Sangue e buio* si evoca la compresenza e il conflitto di una divinità esistente ed insieme assente, di eternità e quotidiano, di luce e buio: vibra qui intensamente l'idea di quel silenzio, che ci viene offerto dall'immagine del «buio di sempre», che finisce per oscurare quella del «lambo dei fari sul pilone di cemento».

Dio c'è asserisce
nel lambo dei
fari
il sangue là sul pilone di
cemento il mio
sangue
Dio *non* c'è asserisce
promette
garantisce
il solito grande buio di subito
dopo il buio di
sempre²²

Da Villon non è meno crudele in quanto esprime, con scherno, in modo graffiante e sardonico, la genesi di Cristo. Si dice che l'idea di Dio è una beffa e vien riferita all'eros, ad una figura femminile che in Bassani ha spesso una connotazione ambivalente.

Esattamente come
Cristo Gesù
sei nata il giorno di
Natale

²⁰ Un'intervista inedita [1991], in Bassani 1998, 1344.

²¹ Cecchi 1987, 533.

²² Bassani 1998, 1479.

quel tal giorno – dovevi
pur saperlo anche tu! –
in cui ogni scherzo
vale ²³

In Verso Ferrara si assiste ad un viaggio interiore, mosso da desiderio d'amore e solitudine, in una temperie non priva di una dolente religiosità, data dalla figura del «sonno» che lentamente reca nel buio «le pievi rosse, turrite».

È a quest'ora che vanno per calde erbe infinite
verso Ferrara gli ultimi treni, con fischi lenti
salutano la sera, affondano indolenti
nel sonno che via via là spegne pievi rosse, turrite.

Dai finestrini aperti l'alcool delle marcite
entra un po' a velare il lustro delle povere panche.
Dei poveri amanti in maglia scioglie le dita stanche,
fa deserte di baci le labbra inaridite. ²⁴

Bassani si interessa a quel a quel «silenzio di Dio» a quel lutto del cielo, espresso in *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963) di Bergman, regista tanto amato dallo scrittore, come viene testimoniato dal suo commento al film, dove possiamo trovare alcune consonanze con le sue poesie sull'angoscia dell'eros e sul silenzio della divinità.

Dei film stranieri che ho veduto l'anno scorso, mi ha soprattutto colpito *Luci d'inverno* di Bergman, straordinario, davvero, per il rigore stilistico, per la classica semplicità della struttura narrativa, nonché per l'intensità e la profondità dei suoi significati. Qual è il vero soggetto del film? Non mi pare che la critica, per quel che ne ho letto, abbia colto con esattezza *the heart of the matter*.

È dunque la storia di un uomo di mezza età, che nella passione per una donna, la moglie, ora defunta, aveva perso ogni ragione di vita, e che da questo sentimento, terreno e umano, aveva tratto energia e convinzioni sufficienti per durare nella professione di pastore a cui era stato avviato dalla famiglia paterna, senza altra occasione. Ma poi la moglie morì; ed ecco, dopo la morte di lei, l'esistenza del vedovo, del sopravvissuto, del prete mancato, trasformarsi in un deserto di ghiaccio, in un'arida landa insensata da cui Dio è stato il primo ad assentarsi. La vita della moglie, della bella donna amorosa, si è spenta, ad un tratto. Non così quella di lui, che ha continuato a svolgersi come un seguito di atti meccanici, privi di sostanza spirituale.

Bergman ci inoltra insieme col suo personaggio, ridotto ad una sorta di

²³ *Ivi*, 1480.

²⁴ *Ivi*, 1363.

grottesco, patetico manichino, nell'assiderata terra di nessuno, di un'esistenza priva totalmente d'amore. E questa sua rappresentazione, simbolica e realistica insieme, del gelido deserto della sensibilità, offre a mio avviso quanto di più alto, forse, abbia dato il cinema non soltanto svedese del dopoguerra.

Non credo che Bergman, quando realizzò questo film, avesse in mente Dante e la sua Antenora, nel cui ghiaccio stanno confitti i traditori di chi si fida, cioè gli aridi per eccellenza; e nemmeno Montale, probabilmente, o Morandi. E tuttavia, a proposito di Morandi: come non pensare, davanti ad un'opera di così severa bellezza, a certe spettrali, intirizzite e «assolute» nature morte del pittore bolognese, dipinte attorno al '40? ²⁵

Bergman e Hitchcock con le loro crisi religiose sono fonti importanti, tra le tante, per definire la poetica di questo nostro scrittore. Se il mondo è un dedalo, le categorie dello spazio e del tempo sono estremamente ambigue: passato, presente e futuro si possono confondere. Tra le varie fonti culturali giganteggia quella di Joyce con le sue epifanie, il percorso dell'uomo moderno, l'Ulisse con il suo *stream of consciousness*.

ODISSEA DELLO SPAZIO E DEL TEMPO

Un senso di provvisorietà della nostra esistenza si sprigiona dalla poesia *Al telefono*. Con ironia e umorismo, questo oggetto di comunicazione ci trasporta, per contrasto, ad un'atmosfera su cui grava la minaccia dell'ignoto e dove si affaccia un'epifania, la dolente reificazione della nostra vita. Ci riferiamo al folgorante sguardo notturno su quel «bambino medesimo che corrucciato abbraccia la mamma nel minuscolo quadro fotografico che sta nel salotto a Ferrara». Questa immagine è analoga a quella della «folaga ferma [...] fotografata, bloccata lì a mezz'aria e per sempre» nella scena di caccia de *L'airone*. Se nella visione della folaga c'è un assoluto destino di morte, su quella del «miserico» bambino sovrasta la paura della fine.

Mi racconta che stanotte al telefono
avevo parlandole una strana voce
molto calma e pacata che dicevo
cose affatto sensate e ragionevoli insomma ma con un tono un po' da
bambino

²⁵ Il commento di Giorgio Bassani si trova in *Cinema Nuovo*, n. 168, marzo-aprile 1964.

Non ne so nulla non mi ricordo
di niente
però mi chiedo vive dunque ancora
quel bambino medesimo che corrucciato abbraccia
la mamma nel minuscolo
quadretto fotografico che sta in salotto a Ferrara?
Possibile? Vivo e sepolto in me
così e da tanti anni?
Ma allora cosa gli accadrà che ne sarà di lui misero
tra poco?²⁶

In *Davvero cari non saprei dirvelo*, l'itinerario esistenziale esprime il lungo percorso ignoto del poeta, nel tempo del ritorno ad affetti ardenti e indeterminati:

Davvero cari non saprei dirvelo
attraverso quali
strade così di lontano
io sia riuscito dopo talmente
tanto tempo a tornare
Vi dirò soltanto che mi lasciai
pilotare nel buio
da qualcheduno che m'aveva
preso in silenzio per la
mano²⁷

Non sappiamo e non ha importanza, forse, sapere chi pilota «nel buio» e «in silenzio» lo scrittore, ma è il buio e il silenzio dell'esistenza che balza in 'primo piano', producendo nel lettore uno scoramento. Si pensa al viaggio notturno in auto di *Campagna romana*, così denso di mistero.

In *Muore un'epoca* il tempo ritorna nel vortice di continue metamorfosi, di vite sentite in un continuo trapasso, nel supplizio, quasi danzesco, dato dall'immagine del poeta, «girato perennemente all'indietro», costretto a guardare, in una torsione psichico-fisica, l'indifferente passaggio delle ere:

Muore un'epoca l'altra è già qua
affatto nuova e
innocente
ma anche questa lo so non la
potrò vivere che girato
perennemente all'indietro a guardare

²⁶ Bassani 1998, 1430.

²⁷ *Ivi*, 1445.

verso quella testé
finita
a tutto indifferente tranne a che
cosa davvero fosse la mia
vita di prima
chi sia io mai
stato ²⁸

Nel finale di *Se ho cambiato!* il tempo passa ineluttabile: di tutti i luoghi dell'esistenza sembrano restare, in un salto di qualità, soltanto i colori; le esperienze e «i cari innumeri sguardi della mia vita» si trasformano, mediante una *ex-stasis* ²⁹, in «un unico grande occhio distante e imper-scrutabile», nella ripresa del tema di *Mascherata*:

[...]
Di niente o quasi più mi ricordo i mari in cui mi bagnai
non sono ormai per me che d'un solo blu le erbe che via
via calpestai d'un verde
solo
i cari innumeri sguardi della mia vita un unico
grande occhio distante e imperscrutabile ³⁰

Perché la raccolta di alcune poesie si chiama *Epitaffio*? Cosa significa questo titolo? *Epitaffio* è una parola in cui Bassani vuole sigillare un'esplorazione esistenziale. La realtà, vale a dire l'essere, si presenta allo scrittore con il senso del nulla, con il timore per quel cimitero della conoscenza contro cui egli protesta. *Il giardino dei Finzi-Contini* inizia con il viaggio alle tombe etrusche, alla scoperta di un mondo da far emergere nella nostra memoria storica.

UN COLLOQUIO CON BASSANI: IL SEGNO, LA DIVERSITÀ E LA PITTURA

Questa sete di conoscenza della realtà e il desiderio di delinearne i confini, mi ricorda un episodio sempre vivo nella mia mente, una discussione polemica sulla pittura e il cinema che avvenne fra me e Bassani nella grande sala della sua casa romana durante un pranzo con la moglie e i figli Paola ed Enrico.

²⁸ *Ivi*, 1477-1478.

²⁹ Per i concetti di salto di qualità ed *ex-stasis*, cfr. Ejezštejn 1981, 37.

³⁰ Bassani 1998, 1485.

Egli cominciò a sostenere che l'arte pittorica era superiore al cinema. Man mano che la discussione si animava per comprovare questa tesi e che egli stesso, torturato ricercatore non avrebbe mai completamente avallata, si accostò ad un quadro nel salotto, toccando la crosta ed esclamando: «Quest'arte ha un segno e nel cinema questo non accade».

Con grande passione gli risposi che la celluloida e l'immagine filmica impressionata sulla pellicola e poi proiettata sul bianco schermo, erano i segni di questa arte potente. Bassani, sentendosi un po' sconfitto per la sua ostinazione con la quale non riusciva a comprovare la sua tesi, si difese gettandosi sotto il tavolino proteggendosi con un piccolo gatto. Io tacqui e gli dissi affettuosamente che ciascuno aveva diritto ad avere le proprie idee.

A distanza di anni mi rendo conto della situazione in cui si trovava lo scrittore. Intimorito dal mare dell'oggettività, dal dedalo esistenziale, egli desiderava cercare gli aspetti che differenziano le cose e gli esseri viventi in una loro specificità: per lui una pianta, un animale, un'opera d'arte dovevano avere un segno specifico, diversificato nel rifiuto di ogni omologazione. La sua feconda ansia gnoseologica non poteva mai essere appagata, perché egli sentiva l'origine misteriosa del mondo in cui viviamo e l'enigmatico *perché* del suo essere. Questo aspetto esplose nell'analisi che egli fa della *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio, ritrovato a Messina, dove Bassani evidenzia gli elementi teatrali e squisitamente pre-filmici del dipinto:

Come spesso in Caravaggio, la tela è divisa *dialettamente* in due parti. Ci sono due protagonisti sul proscenio: da un lato, Cristo che entra nel sepolcro, entra nel tempio dove è sepolto Lazzaro; e dall'altro, Lazzaro che è invitato e richiesto di tornare al mondo. Non è un caso che il Cristo, portatore di luce e di vita, sia in ombra, mentre, al contrario, il morto sia illuminato dalla luce. In questo contrasto tra luce e ombra è già chiaramente percepibile quella che è l'ideologia fondamentale di Caravaggio, diviso fra la vita e la morte, fra la luce e l'ombra.

[...] Quest'incontro dialettico è il soggetto del quadro, o, almeno, è in parte il soggetto del quadro. Ma venire qui e rendermi conto che c'è qualche altra cosa oltre questo, è stato tutt'uno. Qual è quest'altra cosa? È l'essermi reso conto della importanza che ha, in un quadro di questo genere, la mano che, neanche a farlo apposta, è esattamente al centro del quadro, al centro esatto del quadro. Quindi, il Caravaggio, *consciamente*, l'ha messa al centro del quadro perché l'attenzione di tutti s'appuntasse sul particolare della mano. Che cosa dice questa mano? È lì la sostanza lirica di questo quadro.

Che cosa dice la mano di Lazzaro alzata verso il Cristo portatore di luce? Dice due cose insieme; perché, appunto, è divisa tra l'ombra e la luce. Dice:

Chiamami, sì, vengo, vengo verso la luce, verso la vita! Ma, al tempo stesso, dice esattamente il contrario: Non svegliarmi, non tirarmi fuori, lasciami dormire per sempre! Tant'è vero che con la mano sinistra accenna al mondo di tenebre e di morte da cui viene. Il teschio è una natura morta, è la materia. Lasciami, lasciami stare dove sono! Sì, vengo; ma al tempo stesso: No, lasciami dormire! Voglio rivivere ma, forse, voglio dormire!

Dunque, se questo è il vero soggetto del quadro, l'importanza di esso, è secondo me, somma. Non dimentichiamoci che questo quadro è coevo all'*Amleto* di Shakespeare, un capolavoro fondamentale per la storia della sensibilità moderna. Cosa dice l'*Amleto* di Shakespeare se non la stessa cosa? Quindi, il mondo moderno si inaugura, in fondo, con questi due grandi, sommi capolavori.³¹

Qui si sente il gusto del metodo investigativo caro al Longhi³², c'è un'indagine ossessiva, fatta di interrogativi da cui traspare il labirinto nella poetica di Bassani. Questo brano rinvia ad una problematica shakespeariana dell'*Amleto*, al *To be or not to be*, all'*essere non essere*, a quel tema vita e morte che si ritrova nel commento che lo scrittore fa sulla sua opera più celebre:

[...] i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuol essere diversa, vuole vivere, è portatrice in qualche modo del mio messaggio. Ho scritto il libro per identificarmi con Micòl. I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i loro personaggi, se sono tanti, sono forme del sentimento. 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.³³

Micòl è una creatura che vuol essere «diversa», che «vuole vivere», ma anch'essa inesorabilmente appartiene ai Finzi-Contini e finisce nel romanzo per essere toccata dal *tanathos*, per cui, possiamo definirla come un segno che rinvia a Joyce e Proust. La giovane, con il suo sguardo misterioso, è un personaggio sdoppiato, polisemico ed infinito: un'interruzione del cuore ed insieme un'epifania che irradia vita e morte, accettazione o rifiuto, gelo o passione.

³¹ Caravaggio a Messina, in Bassani 2005, 184-186.

³² Sul rapporto tra Roberto Longhi e Giorgio Bassani, cfr. Paola Bassani 2004, 99-106.

³³ Un'intervista inedita [1991], in Bassani 1998, 1346.

L'UOMO E LA CITTÀ

Abbiamo visto come registi, quali Hitchcock, Bergman ed altri studiati profondamente dalla critica, abbiano molte consonanze con lo scrittore di Ferrara. Pasolini ha voluto Bassani come voce del personaggio del regista in *La ricotta*, interpretato da Orson Welles.

Bassani e Pasolini erano amici e certamente ciò che dice la voce dello scrittore non sono soltanto i pensieri del regista, ma anche la difesa della cultura contro l'ignoranza dell'«uomo medio», definito dallo scrittore friulano, come «razzista» e «delinquente». Bassani mi ha detto più volte di avere scritto *Gli occhiali d'oro* pensando, per i suoi personaggi, alla sua condizione di ebreo e a quella omosessuale di Pasolini: per gli studiosi di bioetica, una volta compresa la nostra origine animale, cadono tutti gli assurdi pregiudizi su ogni diversità, sia sessuale che razziale.

In questo contesto il lavoro di Bassani a Italia Nostra è militante, etico e anticipatore. Egli vuole mostrare le rovine fisiche delle pietre, dei monumenti come testimonianza di uno sfacelo morale che, proprio oggi, ha raggiunto con il ritorno del fascismo mediatico, profetizzato da Pasolini, al tragico e farsesco berlusconismo, uno dei tanti malesseri del nostro Paese.

Ne *Il giardino* molti ebrei sono fascisti, Malnate un comunista ingenuo ed idealista. Lo scrittore è attratto dall'umanità dei personaggi, ma rifiuta nettamente l'orrore e la superficialità e l'ignoranza delle loro ideologie. In questo Bassani è nostro contemporaneo perché la conoscenza svincolata dai falsi miti, può essere, ieri come oggi, un incentivo per modificare, migliorare la nostra realtà, al di là di quelle retoriche ideologie, di cui siamo sommersi in Italia e altrove.

Se si pensa alla biblioteca dello scrittore, al suo amore per i classici greci e latini, al tormento della sua narrativa avvertibile nelle varie stesure che compongono *Il romanzo di Ferrara*, al terrore che egli aveva del dissolversi delle cose nello spazio e nel tempo, non si può dimenticare una poesia di Brecht, dedicata ad una città antica che diviene utopia morale per il salvataggio della memoria storica.

Nei giorni in cui la loro caduta era certa
sulle mura già cominciava il lamento funebre
i troiani raddrizzavano pezzetti di legno nelle triplici porte.
E cominciavano ad avere coraggio e buone speranze.
Anche i troiani dunque.³⁴

³⁴ In Buono 1973, 12.

BIBLIOGRAFIA

- Bassani, Giorgio (1964). *Dietro la porta*, Torino, Einaudi.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(1999). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
(2005). *Italia da Salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Cristiano Spila (a cura di), con una nota di Paola Bassani, Torino, Einaudi.
- Bassani, Paola (2004). Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura, in *Giorgio Bassani, il giardino dei libri*, Anna Maria Andreoli e Franca Di Leo (a cura di), Roma, De Luca Editori d'Arte, 99-129.
- Buono, Franco (1973). *Bertold Brecht e la prosa dell'esilio*, Bari, De Donato.
- Cecchi, Emilio (1987) [1969]. Il Novecento, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti.
- Del Ministro, Maurizio (1980). *Pirandello scena personaggio e film*, Roma, Bulzoni.
(1983). Marienbad nella poetica di Alain Resnais, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Francesco Colasanti (a cura di), vol. II, Milano, Mondadori, 435-440.
(2009) [2004]. *La donna che visse due volte*, Torino, Lindau.
- Eisner, Lotte H. (1976). *Fritz Lang*, London, Secker and Warburg.
- Ejzenštejn, Sergej Mikhailovič (1981). *La natura non indifferente*, Pietro Montani (a cura di), Padova, Marsilio.
- Laborit, Henri (1985). *La colomba assassinata*, Milano, Mondadori, 1985.
- Macchia, Giovanni (1964). *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Porzio, Domenico (a cura di) (1972). *Dalla parte degli animali*, Milano, Ferro Edizioni.
- Truffaut, François (1985). *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Pratiche Editrice.