COLLOQUIUM

POSCRITTO A GIORGIO BASSANI

SAGGI IN MEMORIA DEL DECIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

A cura di
Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld

LED
Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

ISBN 978-88-7910-510-5

Copyright 2012

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/ fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org
sito web www.aidro.org

Fotografia di copertina: copyright Paolo Nigris 2011

Videoimpaginazione e redazione grafica: Linda Cazzaniga
Stampa: Digital Print Service

INDICE

Premessa delle curatrici 11

1.
Per un *memoir* su mio padre 15
Intervista a Paola Bassani

2.
Ricordo di Bassani 35
Dacia Maraini

3.
Giorgio Bassani 39
Alain Elkann

4.
Incontri indiani. Lettere inedite di Giorgio Bassani 41
Valerio Cappozzo

5.
Remembering as a Way to Forget: Giorgio Bassani and Holocaust Commemoration 55
Nancy Harrowitz

6.
Bare Life on Via Mazzini 73
Andrew Bush

7.
Bassani, la storia, il testo e l'«effet de réel» 103
Anna Dolfi

8.
Alle origini di un Romanzo. Gli incunaboli delle prime *storie ferraresi* 125
Antonello Perli

9.
L'*aprosdóketon* nel racconto bassaniano 143
Valter Leonardo Puccetti

10.
In fondo al corridoio. Il tutto e le parti nel *Romanzo di Ferrara* 163
Francesco Bausi

11.
In the Aftermath: Modalities of Memory in *Il romanzo di Ferrara* 207
Lucienne Kroha

12.
L'«antico volto materno della mia città». 235
Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani
Micaela Rinaldi

13.
Lettura retorica del *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani 247
Francesco Longo

14.
Kore l'oscura. (In)seguendo Micòl 271
Claudio Cazzola

15.
Bassani lettore di Petrarca? Spunti di poetica petrarchesca 303
nel *Giardino dei Finzi-Contini*
Roberta Antognini

16.
Waiting for the Past and Nostalgia for the Future: Memory, 323
Judaism, and Writing in *Il giardino dei Finzi-Contini*
Sergio Parussa

17.
Il giardino dei Finzi-Contini: Giorgio Bassani's Enchanted Ghetto 345
James T. Chiampi

18.
Controllo e negazione. L'allarmante modernità dei Finzi-Contini 367
Tim Parks

19.
The Futility of Recollection: Taxonomy, Temporality, and Tomb Goods in *Il Giardino dei Finzi-Contini* 379
Rodica Diaconescu Blumenfeld

20.
«Alas poor Emily». Bassani poeta 387
Martin Rueff

21.
Transitional Identities: The Other in the Works of Giorgio Bassani 427
Cristina M. Bettin

22.
Un poeta è sempre in esilio. L'ebraicità di Bassani alla luce della tradizione letteraria 445
Piero Pieri

23.
Lettere d'amore smarrite. Giorgio Bassani e il Novecento dimenticato 457
Giulia Dell'Aquila

24.
Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani 477
Gianni Venturi

25.
Vittorio De Sica in *The Garden of the Finzi-Continis*: Notes from an American Classroom 499
Áine O'Healy

26.
«Se questo matrimonio … s'ha da fare»: *Gli occhiali d'oro* and the Dynamics of the Encouter Between Fiction and Film 517
Cristina Della Coletta

27.
Adaptation as Heterocentralization: Giuliano Montaldo's Film Version of Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro* 541
William Van Watson

28.
Bassani testimone civile e scrittore ambientalista. L'esperienza di Italia Nostra 557
Cristiano Spila

29.
La conoscenza e la diversità nell'opera di Bassani 571
Maurizio Del Ministro

30.
Lamenting the Lost City 589
Gail Holst-Warhaft

APPENDICE

Intervista inedita a Giorgio Bassani (Istituto Italiano di Cultura di New York in cooperazione con la Radio Italiana, 1966) 609

Due lettere 'americane' inedite: a Edoardo Lèbano (Professor emeritus of Italian, Dept. of French and Italian, Indiana University) del 20 maggio 1976; a Bruna Lanaro (segretaria di Bassani a Italia Nostra) del 21 marzo 1976. 624

Sette fotografie inedite di Giorgio Bassani. 631

A Concert 635
Traduzione dall'italiano di *Kate Zambon*

Gli autori 663

Non eri tu che tornavi, vita, tu, vita mia
tu che sopravvenivi, innocente futuro?

Giorgio Bassani, dall'*Alba ai vetri*

Grazie prima di tutti a Paola ed Enrico Bassani e alla Fondazione Bassani per il prezioso appoggio che ci ha permesso di mettere insieme questo volume. A Paola, in particolare, va la nostra affettuosa gratitudine per la sua squisita e impagabile gentilezza.

Per la sua disponibilità e il suo indispensabile aiuto, grazie anche alla professoressa Silvana Onofri, referente della sede operativa di Ferrara della Fondazione Bassani e insegnante presso il Liceo Classico Ariosto di Ferrara.

E grazie a Lucia Lermond, professore associato di Filosofia presso il Queen's College di New York, per il continuo ed entusiasta supporto, lo straordinario e insostituibile talento editoriale, e per aver per prima inteso come la scrittura sia il tramite fra i vivi e i morti.

***

Desideriamo inoltre ringraziare il Committee on Research del Vassar College, in particolare l'Emily Abbey Research Foundation Faculty Grant, il Class of 2005 Senior Gift, e l'Emily Floyd Fund per il generoso contributo che ha reso possibile la pubblicazione di questo libro. *Last but not least*, grazie a Valeria Passerini e Tiziana Battaglia per il garbo e la professionalità con cui ne hanno seguito la stampa.

PREMESSA

Poscritto è la postfazione della raccolta di poesie *L'alba ai vetri*, uscita nel 1963 presso Einaudi. Con un percorso di riscrittura esemplare, così tipico di Giorgio Bassani, fu scritta una prima volta nel 1952, per una trasmissione RAI, poi pubblicata nella rivista *Paragone-Letteratura* nel 1956, infine inclusa nel 1984 nella raccolta dei saggi *Di là dal cuore*, divenuta la seconda parte del volume unico delle *Opere*, uscito da Mondadori nel 1998. Dopo un aforisma, ricordo di Roberto Longhi («Critici si nasce: poeti si diventa»), l'attacco è quello del *Giardino dei Finzi-Contini*: «Nella primavera del '42, il primo impulso a scrivere versi mi venne […]»:

> Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga –, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra. *Ma l'impulso*, *la spinta a farlo veramente*, *li ebbi soltanto un anno fa*, *una domenica d'aprile del 1957*. [1]

Questo volume antologico di saggi nasce dal *Giardino dei Finzi-Contini*, da un corso universitario e da una collaborazione e affinità di interessi di molti anni, durante i quali inseguendo le molteplici traiettorie che compongono il romanzo siamo state trascinate sempre più in profondità da quel nodo culturale che al *Giardino* ha dato forma e vita. All'inizio, ritornando a rimmergerci nel magma intellettuale della nostra formazione classica, Dante, Ariosto, Baudelaire, Mallarmé, Melville, ma anche i pittori ferraresi del Cinquecento, De Pisis e la musica di Debussy. E poi, esplorati gli spazi che configurano il *Giardino* come opera d'arte, cercando la soggettività che lo ha prodotto, leggendo Bassani in Bassani.

---

[1] Giorgio Bassani, *Opere*, a c. di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori 1998, 317 (corsivo nostro); l'*incipit* di Poscritto è a p. 1162. Del *Giardino dei Finzi-Contini* ricorre nel 2012 il cinquantenario, festeggiato con una ristampa da parte di un nuovo editore, Feltrinelli.

Questo volume nasce inoltre dal desiderio di aggiungere un 'poscritto' alla pur ricca critica bassaniana, per ricordare e onorare uno dei grandissimi scrittori italiani – anzi poeta, come amava definirsi lui – del secolo scorso, morto il 13 aprile del 2000, sulla soglia del nuovo. E nasce negli Stati Uniti, un paese di cui Bassani fu molte volte ospite. Bassani visitò gli Stati Uniti e il Canada in più riprese, fu spesso invitato all'Istituto Italiano di Cultura di New York e alla casa Italiana della Columbia, ma innanzitutto fu *visiting professor* nelle università americane e canadesi: nel 1975 alla Northwestern University in Illinois, nel 1976 all'Indiana University e a Berkeley, nel 1979 e nel 1980 alla University of Toronto e poi a Kingston, alla Queen's University. Della sua esperienza a Bloomington in Indiana rimangono la testimonianza di Edoardo Lèbano, nel saggio di Valerio Cappozzo, alcune lettere (di cui due riprodotte in originale nell'Appendice di questo volume), e la voce di Bassani stesso in un'intervista del 1980 [2]. Erano gli anni settanta, gli anni in cui uscì sugli schermi del cinema il film di De Sica che grazie all'Oscar vinto nel 1972 guadagnò sicuramente a Bassani molti lettori negli Stati Uniti. È del 1977 la prima traduzione americana del *Giardino* per mano del grande William Weaver che nel 1970 aveva tradotto *L'airone* (*The Heron*), nel 1971 *Cinque storie ferraresi* (*Five Stories of Ferrara*), nel 1972 *Dietro la porta* (*Behind the Door*), nel 1975 *L'odore del fieno* (*The Smell of Hay*) [3]. Bassani gode in questo paese di un discreto pubblico di lettori, i suoi romanzi continuano ad essere ristampati, e nei dipartimenti di Italianistica delle università americane viene spesso incluso in corsi generali sulla letteratura del 1900, benché non ci pare che al momento esistano altri corsi monografici oltre al nostro sul *Giardino*. Nel 2013 presso Norton di New York uscirà la prima edizione in inglese del *Romanzo di Ferrara* in una nuova traduzione che rispecchi il testo stabilito dall'edizione definitiva del 1980.

L'ottica 'americana' di questa raccolta è sicuramente inedita e ne rappresenta la novità e la forza. Mettendo a confronto la critica italia-

[2] L'italiese è il ghetto, *Il Giornale nuovo*, 28 dicembre 1980, ripubblicata nel 1981 in *Bollettino di Italia nostra* XXV.195-196, 3-5, ora in Giorgio Bassani, *Italia da salvare*, a c. di Cristiano Spila, Torino, Einaudi 2005, 229-234, con il titolo Una mostra in Canada.

[3] Già nel 1950 Weaver traduce alcune poesie di Bassani, incluse in un'antologia di poeti italiani curata da Marguerite Caetani. Abbiamo ricavato questa e le altre informazioni da Robin Healey, *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An Annotated Bibliography 1929-1997*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press 1998.

na con quella di oltre oceano, due modi sicuramente diversi di leggere Bassani, si è prodotto un autentico florilegio di commenti dando luogo a un volume di straordinarie intersezioni, sovrapposizioni, ripetizioni, forti contrasti, stili diversi, interpretazioni contrastanti. L'antologia raccoglie ventisette interventi in italiano e in inglese sui multiformi aspetti dell'impegno intellettuale di Bassani – narratore, poeta, critico d'arte, ambientalista, sceneggiatore – e si inaugura con una intervista alla figlia dello scrittore, Paola Bassani, e con una memoria di Dacia Maraini e di Alain Elkann, personali riflessioni sul Bassani vivente. Di argomento americano è l'appendice finale che contiene un'intervista del 1966 inedita di Bassani all'Istituto Italiano di Cultura di New York, gli originali di due lettere inedite scritte nel 1976, di cui una dall'Università dell'Indiana, alcune fotografie inedite, e la prima traduzione in inglese del racconto *Un concerto*, apparso nel 1940 nella raccolta giovanile *Una città di pianura*, pubblicata con lo pseudonimo Giacomo Marchi.

L'incontro con Paola Bassani ha deciso il corso di questo libro. Paola ci ha messo in contatto con molti degli autori che hanno contribuito a questa antologia di saggi. Ha accolto una di noi a Ferrara mostrandole la sinagoga, le ha aperto l'archivio di Codigoro, ha parlato per ore e ore di suo padre, della città, degli ebrei di Ferrara, del *Giardino*. Ci ha dato lettere e fotografie inedite del periodo americano di suo padre, e ci ha concesso a New York, città che suo padre amava, l'intervista che apre la raccolta. Nel corso di questi due anni di lavoro, Paola è diventata un'amica.

Il logo della Fondazione Bassani che appare all'inizio del volume testimonia del suo sostegno generoso [4].

Roberta Antognini e *Rodica Diaconescu Blumenfeld*
2 dicembre 2011

[4] Cogliamo l'occasione per segnalare il sito della Fondazione Bassani: *http://fondazionegiorgiobassani.it/*. Fondamentale per gli studi bassaniani è anche il sito dell'Associazione Culturale Arch'è, Giorgio Bassani. Archeologo dell'immaginario, coordinato da Silvana Onofri e che fa capo al Liceo Ariosto di Ferrara, una vera e propria miniera di informazioni: *http://sites.google.com/site/archeferrara/giorgio-bassani*.

1.
PER UN «MEMOIR» SU MIO PADRE
Intervista a Paola Bassani

a cura di
Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld
New York City, 26 aprile 2011

Paola, sappiamo con quanta passione e impegno ti dedichi all'opera di tuo padre. Hai mai avuto la tentazione di scrivere qualcosa su di lui, un 'memoir', un racconto autobiografico?

Sì, ci ho già pensato, mi piacerebbe molto scrivere su di lui, sui ricordi che ho di lui, sulla nostra vita comune, a Roma, e anche su certi suoi amici, come per esempio Pier Paolo Pasolini, la Morante, la Ginzburg, Carlo Levi, Mario Soldati. È una materia che ribolle in me, una materia ricca, pungente, sorprendente, che varrebbe la pena di ordinare e fissare sulla carta perché non sia perduta. Ma non vorrei essere sola in questa operazione, anche perché lavorare sui ricordi è sempre e inevitabilmente anche un po' triste. Vorrei procedere con l'aiuto di mio fratello e di mia cugina Teresa, che ci è stata particolarmente vicina in quegli anni romani e con la quale continuo ad essere in rapporto molto stretto (sia lei che mio fratello sono vicepresidenti della Fondazione Bassani). Ma già adesso, in fondo, mentre parlo con voi, mentre rispondo alle vostre domande, sto mettendo insieme i frammenti, sto costruendo qualcosa, sto lavorando a questo *memoir*.

Una biografia di Giorgio Bassani ancora non è stata scritta…

No, non esiste una biografia di Giorgio Bassani e in ogni caso essa avrebbe un interesse limitato, perché la vita di mio padre è stata dopotutto abbastanza normale, e questo nonostante l'esperienza della guerra, della emarginazione e della prigionia. La vita di mio padre non è quella di Hemingway, di Celine, di Kessel o di Malaparte, una vita fatta di avventure, di viaggi straordinari, di scandali, di sconvolgimenti. Di estremo interesse – e non sono certo io la prima ad affermarlo – è invece quella

sorta di autobiografia intellettuale scritta da mio padre e pubblicata nelle varie sezioni di In risposta, che ci rivela le parti più profonde di lui e delinea al tempo stesso il suo percorso artistico così originale.

Esiste poi una assai utile cronologia: mi riferisco a quella pubblicata nel Meridiano Mondadori (nell'edizione del 2001, però, non nella prima edizione del 1998, che è invece piena di errori) e alla quale ho lavorato molto io stessa, spulciando archivi, anche televisivi, ma soprattutto giovandomi dei ricordi di mia madre, di mio fratello, della famiglia in genere, di Bruna Lanaro, la sua segretaria a Italia Nostra, di alcuni vecchi amici di mio padre, tra i quali Dinda Gallo, Carlo Ripa di Meana, Desideria Pasolini dall'Onda. Questa stessa cronologia, poi arricchita in certe parti da Micaela Rinaldi, è stata ripresa nell'edizione francese del *Romanzo di Ferrara* (Gallimard 2006). Manca in ogni caso un lavoro serio, filologico, sull'epistolario di Giorgio Bassani, sui ricchissimi scambi da lui intrattenuti con tanti intellettuali e scrittori al tempo di *Botteghe Oscure*, di *Paragone* e della sua attività redazionale presso Feltrinelli. Quando riusciremo a raccogliere, a trascrivere e a studiare in modo sistematico tutto questo ricchissimo materiale ancora in gran parte inedito, ecco che si apriranno – ne sono certa – nuove e importantissime prospettive biografico-critiche su mio padre.

Allora, come dici tu, anche questa intervista è una sorta di «memoir». Infatti la seconda domanda che volevamo farti era appunto: che cosa ha significato avere un padre come Bassani, e che tipo di padre era?

Mio padre ha occupato un posto immenso nella mia vita. È stato un vero padre, prima di tutto: nei momenti cruciali della mia vita, nei momenti di smarrimento, di angoscia, di gioia o di successo, nei momenti delle vere scelte, era sempre lì pronto a sostenermi, a consolarmi, a consigliarmi, a capirmi, ad amarmi. Ma è stato anche di più: è stato la mia guida, il mio Virgilio (ma io, sia beninteso, non mi prendo certo per Dante!), la persona che mi ha fornito le chiavi per capire il mondo, la persona intorno a cui la mia vita ha ruotato e, inevitabilmente, almeno in parte, ruota tuttora. Io continuo a discutere, a dialogare, a fare i conti con lui, è come se lui fosse sempre con me. Al tempo stesso, e questo è fatale, è naturale, per esistere, bisogna a un certo punto saper mettere da parte il proprio padre, bisogna trovare la forza di esistere al di fuori di lui, di essere diversi da lui (e del resto: mio padre non aveva fatto esattamente la stessa cosa col suo?). Per quanto mi riguarda, io ho vissuto esperienze completamente diverse da quelle di mio padre e se ho messo tanti chilometri tra me e lui, se sono andata a vivere a Parigi, è stato

anche per trovare uno spazio che fosse solo mio. Com'era mio padre? Era un padre severo, un *pater familias*, un padre biblico. Vale la pena di raccontarvi questo aneddoto. Ho incontrato Lucien, quello che sarebbe diventato mio marito, a Edimburgo; lui abitava a Parigi e io a Bologna. Eravamo entrambi giovanissimi, allora, non avevamo ancora finito l'università, ma volevamo lo stesso sposarci e subito, rimandando il lavoro per la tesi a dopo il matrimonio. Mio padre mi ha detto: «Guarda, fate come volete, ma io non vi do la mia benedizione»: è stato come se una pietra mi cadesse sulla testa, come se ricevessi sulla testa le tavole della *Torà*… A scaraventarmele addosso era mio padre, era il profeta Mosè. Ma quelle sue parole terribili, solenni, religiose, mi hanno aiutato: non ci restava, a tutti e due, che metterci a lavorare di gran lena alla tesi e concludere rapidamente gli studi. Così è avvenuto e dopo qualche mese mi sono sposata con la benedizione del papà.

Era un burbero che…

Il papà era un burbero e tuonante Mosè, che sapeva anche essere un uomo molto pratico, capace di consigli semplici e concreti, consigli che aiutavano davvero nella vita. Ad esempio, lui aveva molta fiducia nella carriera statale, carriera che aveva abbracciato, come insegnante di ruolo, alla fine degli anni '40, dopo aver vinto il concorso a cattedre per le scuole superiori, e spesso ne sottolineava i meriti e vantaggi, anche economici. La pensione! Quante volte l'ho sentito vagheggiare, nel turbinio della sua vita che comprendeva in realtà tanti e così diversi lavori, la sua sospirata pensione! È per questo che non ha mai mancato di incoraggiare me e mio fratello a fare altrettanto, a rispondere, al momento opportuno, ai bandi di concorso, a non trascurare l'amministrazione, a metterci insomma in carreggiata.

Mio padre poi si concentrava volentieri in certe azioni tutte pratiche e manuali, come quella di ingrassare le corde della sua racchetta, di operare (proprio così!) la guancia del suo gatto, di cucinare uova strapazzate ai tartufi, di lavare 'biblicamente' i piedi della sua domestica di Maratea, l'Anna Russo, che non se li lavava mai. Mio padre era dunque biblico, autoritario, severo, pratico e 'quadrato', il vero *pater familias*. Ma era anche il contrario. Era un uomo dall'umore labile, dal temperamento incerto, pronto a scoraggiarsi, ad abbattersi e a perdersi come un bambino. Allora era lui a diventare in un certo senso nostro figlio. Era prima di tutto il suo lavoro di scrittura a metterlo in crisi, a fargli perdere la testa. A tal proposito, mai dimenticherò il giorno in cui ha finito l'*Airone* (in realtà anche quando annunciava, «ho finito!», riprendeva,

correggeva, riscriveva le sue pagine per molto tempo ancora). Eravamo a Roma, a casa nostra, subito dopo pranzo. Lui è uscito dal suo studio e ci ha raggiunto nel salotto, pallido, bianco come un lenzuolo. Si è accasciato sul divano e ci ha detto, alla romana: «Ho scritto una vera puzzonata!». A tale atroce affermazione, io e mio fratello abbiamo cercato di consolarlo, di convincerlo che si stava sicuramente sbagliando… Come poteva essere?, ce lo aveva pur letto, questo romanzo, durante tutto questo tempo e con tale evidente soddisfazione, e soprattutto lo aveva letto a Niccolò [Gallo], al quale era piaciuto tanto. Ma il papà continuava: «Che disastro, quattro anni di lavoro andati in fumo!». Era ridotto a uno straccio, e noi provavamo una profonda pena e compassione per lui. Non so cosa avremmo dato e fatto per proteggerlo e salvarlo da quello stato di disperazione. Pensare che per molti l'*Airone* resta il suo più bel romanzo!

Vorrei raccontare un altro episodio cruciale, quello della sberla. Avevo vent'anni. Quel giorno erano invitati a pranzo la nonna Dora e lo zio Paolo (fratello di mio padre). Eravamo a tavola – come sempre, era a tavola che succedevano queste cose. Io, che avevo appena conosciuto Lucien ed ero alle mie primissime armi col francese, mi divertivo ad esprimermi davanti ai convitati in un francese terribilmente incerto, addirittura – e volontariamente – il più storpiato e caricaturale possibile. Ora mi rendo conto di quanto quei suoni goffi e sgraziati dovessero offendere le sensibilissime orecchie del papà, ma allora quello che contava per me era di abbandonarmi alla mia spensierata ignoranza e quasi sfoggiarla davanti a tutti. Il papà, a un certo punto, mi intima di smetterla. Io gli rispondo con arroganza: «Vabbè, non ti va, ma io invece faccio quello che mi pare, continuo con il mio francese maccheronico. Io parlo e penso come voglio, con la mia testa e non con la tua». A questo punto lui (ed era la prima volta; a differenza della mamma, che me le aveva suonate spesso e volentieri, lui finora non mi aveva mai toccata) mi sferra una sberla tremenda. Nel silenzio generale, mi alzo fieramente da tavola, percorro il corridoio e mi rinchiudo in camera mia. Mi sentivo assolutamente vincitrice, trionfante. Il papà mi raggiunge in camera, si prostra, quasi tremante, davanti a me e mi chiede scusa. Che pena e che tenerezza ho provato per lui in quel momento! Ho realizzato di colpo che ero cresciuta e che lui stava diventando vecchio e fragile. Lo stavo mettendo da parte e non avevo più bisogno di lui…

Il papà era un uomo molto buono (non mancava mai, ad esempio, di fare l'elemosina), ma poteva essere anche cattivo, di una cattiveria lucida e pungente. Mi ricordo di un suo vecchio amico poeta, Anto-

nio Rinaldi, che era venuto a trovarlo a Maratea. Da giovani, al tempo dell'università e della cospirazione antifascista, ma anche in seguito, nel dopoguerra, si erano amati molto, come fratelli, ma adesso non era più così: mio padre mi diceva che Rinaldi si era dimostrato invidioso e sleale nei suoi confronti. Eravamo sulla spiaggia. Io e mio padre osservavamo l'amico dei vecchi tempi che stava entrando in acqua. Il suo corpo era bianco, di una impressionante e scheletrica magrezza, da malato. «Dio mio, com'è magro!» faccio io. E mio padre: «Sì, è molto magro, gli si vede attraverso il paesaggio!».

Mio padre era molto nervoso, cambiava continuamente di umore. Era un terribile metereopatico, e bastava l'apparizione di una nuvola in cielo per rabbuiarlo. Soffriva poi di violente e improvvise crisi di raffreddore da fieno che lo mettevano in uno stato di irritabilità e prostrazione spesso incontrollabili. Mi ricordo che noi sapevamo esattamente qual era il suo umore dal modo in cui infilava la chiave nella serratura della porta di casa nostra a Roma, quando rientrava per il pranzo. Quando lavorava, non sopportava i rumori, qualsiasi essi fossero (neanche i suoni della musica), né le immagini appese ai muri, perché lo distraevano. Il suo studio (quello di Via Gran Sasso, a Monte Sacro, a Roma, ma anche quello di via de' Rossi) era una specie di cella. Faceva una enorme fatica a concentrarsi e a scrivere. Noi bambini avevamo imparato a giocare in silenzio, mentre il papà lavorava nel suo studio. Bisognava proteggere il papà. Mi ricordo di Futa, il cane che non faceva che abbaiare nel giardino sottostante la palazzina dove abitavamo a Monte Sacro. Che tortura per il papà! E i tappi di cera a cui immancabilmente ricorreva mentre scriveva – allora stava scrivendo le *Storie ferraresi* – non servivano a un bel niente. Un giorno, preso dalla disperazione, ha preso un secchio d'acqua e, dalla finestra (occupavamo l'ultimo piano, l'attico), ne ha versato completamente il contenuto su Futa. E Futa da quel giorno finalmente ha imparato a stare zitta, ha smesso di abbaiare.

Giocava con voi?

Il papà ha giocato moltissimo a *football* e soprattutto a tennis con mio fratello, anche se per lui questi sport erano una cosa seria. Giocare veramente con noi, quando eravamo piccoli, lo ha fatto solo qualche volta: come il giorno della famosa recita. Io e mio fratello Enrico, insieme con le nostre due cugine, Teresa e Laura, le due sorelline che abitavano sotto di noi a Monte Sacro, ci divertivamo infatti a recitare, a montare piccoli spettacoli, ai quali la parentela era sistematicamente invitata. Quel giorno tutto sembrava svolgersi sotto i migliori auspici: la scena e

i costumi erano stati curati in modo particolare e ognuno di noi conosceva perfettamente la propria parte. Adesso tocca ad Enrico di entrare in campo e di fare il marito (era il suo ruolo abituale…). Ma Enrico questa volta non si muove, è preso da un improvviso panico e rimane inchiodato dietro le quinte. Passano vari e penosi minuti di silenzio e di attesa generale. Il papà prende allora in mano la situazione: si mette in testa il cappellino di Enrico, entra in scena, improvvisa la parte del marito e salva lo spettacolo. Tutti ridevano: un marito immenso con gli altri attori così piccoli! Anche Enrico rideva! Si tratta certamente di uno dei ricordi più comici che ho di mio padre.

Tuo padre sapeva dunque essere comico?

In certi casi, come quello che ho appena evocato, poteva, sì, essere comico, ma in generale, più che comico era ironico. Aveva una straordinaria ironia. Valga quest'altro esempio. Io, a undici anni, ho subito un'operazione abbastanza importante, a Milano, durante la quale ho perduto parecchio sangue. S'imponeva con urgenza una trasfusione, mentre ero ancora sotto anestesia. Ma sangue come il mio (del gruppo sanguigno più raro) non se ne trovava in ospedale (a quel tempo tutto era molto più improvvisato e artigianale) e si è allora fatto venire apposta da Sesto San Giovanni un operaio, perché me ne desse del suo. Al mio risveglio in camera, la prima persona che vedo è il papà, che mi dice tutto allegro: «Viva Togliatti!». Avevo undici anni e sapevo molto vagamente chi fosse Togliatti, ma quel modo non patetico di trattarmi, quelle parole cariche di forza, di vitalità, di affettuosa ironia (per me, per l'operaio, per Togliatti) mi hanno rituffato potentemente nella vita, mi hanno incoraggiata a diventare grande. Ecco, se c'è una cosa nella quale mi riconosco davvero figlia di mio padre, è la sua vitalità. La vitalità di mio padre, di là dall'ironia bonaria o sarcastica che lo animava, di là dagli alti e bassi d'umore, dagli sconforti e disorientamenti che lo insidiavano, di là anche dalla malinconia pur sempre presente in lui, era eccezionale.

Ritornando all'umorismo, non sembra esserci umorismo nelle opere di Bassani…

Non c'è umorismo, è vero, o meglio, c'è raramente. Io vedo senz'altro dell'umorismo nel racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, esattamente in uno dei passaggi dedicati a Rovigatti, il ciabattino, il quale sa riconoscere in tale o tal altra scarpa il tipo di carattere di chi ne è proprietario. Quanto invece all'ironia, questa serpeggia nell'intera opera di mio padre, ne è anzi in un certo senso la protagonista.

E come uomo, come padre, Bassani aveva il senso dell'umorismo?

Mio padre aveva il senso dell'*humour*, non c'è dubbio. Penso a certe sue battute, alla sua capacità, a volte, di fare il clown (come nell'episodio della recita). E poi amava ridere, poteva abbandonarsi al riso come un bambino, soprattutto quando gli si raccontavano certe storie (le storie, le avventure di guerra e di donne, raccontate, anzi recitate, dallo zio Marco, il fratello della mamma, i ritratti che lui faceva di certi personaggi, erano per il papà irresistibili). Penso ai lazzi, alle schermaglie festose con Mario Soldati… Il suo umorismo, tuttavia, pur presente, era sempre o quasi sempre impregnato d'ironia, era un umorismo sensibile all'ironia della parola, più che al gesto.

Bassani ne raccontava di storie?

Sì, lui ne raccontava, si divertiva soprattutto a evocare scene alle quali aveva assistito personalmente o che gli avevano riferito e che riguardavano artisti e intellettuali famosi. Per esempio, raccontava di quando un giorno era andato a casa di Fedele D'Amico, il celebre musicologo. Fedele D'Amico, detto Lele, si mette al pianoforte e mentre inizia a suonare, dice a mio padre in dialetto romano: «Giorgio, senti un po' che caciara!» (cioè che rumore, che frastuono). La «caciara» non era altro che un pezzo di Bach! Altra storia che mio padre amava raccontare volentieri, è quella di De Pisis e del suo amico Comisso. Comisso aveva come amante un ragazzo (siamo in pieni *Occhiali d'oro*!), che doveva senz'altro piacere anche a De Pisis. Allora ecco che mio padre si metteva a imitare a meraviglia la voce sofisticata e *chic* di De Pisis mentre chiedeva il permesso a Comisso di accarezzare la guancia del ragazzo («Tu permetti, vero?», con la «*r* moscia»…).

Quindi vi raccontava soprattutto aneddoti di persone, di amici. Non vi raccontava storie inventate…

Erano aneddoti di persone, di amici… non storie inventate. Solo una volta gli ho sentito raccontare una storia inventata da lui di sana pianta (quella di un enorme elefante che saliva saliva su una montagna e non arrivava mai), ma raccontata non a me, bensì ai miei bambini, mentre tornavamo insieme in macchina a Roma da Maratea. Di storie che ha raccontato a me, da piccola, mi ricordo solo questa. Io avevo due anni, eravamo a Roma sul terrazzo del nostro appartamento a via Lago di Lesina, e a un certo punto è venuta la grandine. Ho chiesto al papà che cos'era, perché era la prima volta che vedevo la grandine, e lui – me lo ricordo come fosse adesso – «sono le caramelle del Signore», mi ha

risposto. Una frase che continua a sorprendermi, perché lui non è mai stato religioso.

Un'immagine sofisticata. Anche riguardo al suo umorismo, fine, elegante, letterario, colto.

Un umorismo colto, è vero. Nostro padre, fin da piccoli, ci ha introdotto nel suo mondo: un mondo certo complicato, di non facile approccio, e che pure abbiamo rapidamente capito. Ci trattava da grandi. Poi naturalmente, come ho già detto, era anche spensierato con noi, giocava a *football* e a tennis con mio fratello e faceva degli scherzi. A proposito di scherzi, ce ne era uno (in realtà abbastanza pesante) che lui amava farmi. Io ero disordinatissima da bambina e da adolescente, spesso la mia camera era ridotta a una cantina, a un cumulo informe di cose. Mio padre allora si divertiva, in mia assenza, a peggiorare la situazione: entrava in camera, tirava fuori l'intero contenuto dell'armadio, del comò e dei cassetti del tavolo e lo buttava per terra. Al mio ritorno, mi trovavo davanti a uno spettacolo apocalittico e dovevo mettere tutto a posto. Era dura, certo, per me! Ma quello che trasformava la punizione in scherzo, era il fatto che ogni volta il papà mi accoglieva ridendo e che io ridevo con lui (anche perché lui era a volte più disordinato di me!).

Tornando alle storie, vi raccontava di Ferrara?

A casa non si parlava tanto di Ferrara, non si parlava tanto dei vecchi tempi di Ferrara. Era quasi più la mamma, del papà, a raccontarci della sua infanzia trascorsa in questa città, del *train de vie* particolarmente *chic* della sua famiglia, dei suoi amici di scuola. Non si parlava dunque di Ferrara, ma si andava almeno due volte all'anno a Ferrara, a trovare la nonna Dora, rimasta vedova a partire dal '48, e il nonno materno del papà, il famoso 'nonno Cesare', come lo chiamava mio padre (vissuto fino al 1954).

Andavate nella casa dove era cresciuto tuo padre?

Sì, nella casa dove era cresciuto il papà, in Via Cisterna del Follo e dove continuava ad abitare appunto la nonna. Il nonno Cesare, e mio bisnonno, abitava invece in Via della Ghiara. Io ho avuto la fortuna di conoscerlo e di amarlo, come ho avuto la fortuna di conoscere la sua casa (una casa un po' di campagna e un po' di città, quella insomma di Elia Corcos, il protagonista della *Passeggiata prima di cena*). Ho anche vissuto con la nonna a Ferrara per alcuni mesi, subito dopo la morte di suo marito, il nonno Enrico, e al tempo in cui la mamma aspettava mio

fratello. Con la nonna e la sua cagnolina, la Mimì, andavo in bicicletta e la accompagnavo tutti i giorni al cimitero. Io e mio fratello abbiamo conosciuto Ferrara dal di dentro, abbiamo respirato l'atmosfera di Ferrara e dei suoi cimiteri, e questo anche attraverso le letture che via via il papà ci faceva delle sue pagine. Ferrara fa parte di noi. Non importa se nostro padre ce ne ha poco parlato, in fondo. Ferrara fa parte anche del mondo dei miei figli e ne sono ben felice. Con loro e con mio marito, e sempre in compagnia della nonna e del papà, ho trascorso intere estati in questa città.

Volevamo capire se hai avuto un senso di perdita della città. Cioè del rifiuto che lui aveva sentito.

Stavo arrivando proprio a questo. Da una parte Ferrara era il mondo familiare, il mondo degli affetti e degli amici veri, come Beppe Minerbi, Claudio Varese o Franco Giovanelli, il mondo insomma di chi voleva davvero bene al papà. Dall'altra intuivamo perfettamente che il papà aveva problemi con la sua città. I ferraresi, ebrei e non ebrei, dicevano di riconoscersi nei suoi libri. Chi rimproverava allora a Bassani di non essere stato rappresentato abbastanza fedelmente, e chi invece si lamentava di essere stato 'usato', 'copiato' e messo in scena senza il suo permesso. Ma era vero? Io so che i personaggi dei libri di mio padre sono sempre il frutto di un'invenzione, di una sovrapposizione di immagini, di un inestricabile groviglio di motivi ispiratori e di modelli.

Ferrara è sempre stata un po' ostile a mio padre. Si veda la questione della casa di via Cisterna del Follo: mio padre avrebbe tanto voluto che fosse acquistata dal comune, che il comune ne facesse, in suo nome, un luogo di memoria e di studio: il comune, invece, niente ha fatto per assecondarlo. Anche per la questione della lapide, che pure il comune ha recentemente affisso sulla facciata di casa Bassani, a ricordo dello scrittore, le cose non sono andate come previsto: il testo della lapide, che noi figli e membri della Fondazione avevamo proposto, proprio su invito del Comune e di concerto con lui (era un bellissimo testo scritto da Roberto Pazzi), è stato sostituito con un altro all'ultimo momento e a nostra insaputa. E alla cerimonia dello scoprimento della lapide sulla facciata della scuola ebraica di Vignatagliata, là dove Giorgio Bassani ha insegnato durante le leggi razziali, non siamo neppure stati invitati. Perché questi sgarbi perpetrati nei confronti dei figli di Giorgio Bassani e dunque di lui?

Si veda poi quanto poco la città ha fatto per noi, nonché per la Fondazione Giorgio Bassani, da noi creata: se questa da due anni ha

finalmente messo piede (un piccolo piede, però, essendo il locale ad essa destinato insufficiente e provvisorio) a Ferrara e ha potuto organizzare nella città una importante mostra sullo scrittore, è grazie all'università (e assai poco, troppo poco, grazie al comune!). Troppa paura di non essere imparziali, troppa prudenza, troppa mancanza di coraggio e d'ambizione, da parte dell'apparato comunale! La Fondazione Giorgio Bassani, con tutti i suoi membri così prestigiosi e appassionati, meriterebbe ben altra accoglienza, ben altro interesse e considerazione da parte della città. Quanto facciamo, in fondo, anche per Ferrara!

Ma Ferrara è sorda, indifferente, come dicevo sopra, manca di ambizione e di lungimiranza. Eppure se oggi Ferrara è così conosciuta, ammirata, amata nel mondo, ciò lo si deve in larga misura a Giorgio Bassani. Anche la sede – Ferrara, appunto, e per giunta nella prigione di via Piangipane, dove lui è stato incarcerato! – che è stata scelta per il *Meis* (il museo degli ebrei italiani), si giustifica veramente solo attraverso la figura e l'opera di lui, attraverso la figura e l'opera di questo grande e moderno cantore della città, un cantore appunto d'origine ferrarese ed ebraica. Eppure, anche qui, il dialogo tra il *Meis*, istituzione del resto molto sostenuta dal comune di Ferrara, e la Fondazione Giorgio Bassani, ha stentato ad avviarsi. Solo adesso, forse, si profila un'apertura in questo senso.

Pensare che Ferrara attrae un certo tipo di turisti che conoscono Giorgio Bassani. Per questo motivo vanno a Ferrara, non solo per l'architettura e le opere d'arte.

Se noi potessimo, a Ferrara, mettere veramente a disposizione carte ed archivi, sarebbe straordinario, no? Che arricchimento per gli studi su Giorgio Bassani e che bello sforzo fatto in suo nome, per la sua memoria! Sono tanti i locali, gli appartamenti vuoti nella città, che appartengono al comune. La Fondazione non avrebbe bisogno che di qualche vano un po' spazioso. Per molto tempo Ferrara non è stata per me che la dolce città della nonna e delle altre persone che ci volevano bene. Da una decina d'anni mi scontro invece con una realtà ben diversa: con quella stessa Ferrara che appare nei libri di mio padre, in fondo, con persone che si vantano di essere state e di essere tuttora grandi amici di nostro padre, ma che invece non lo sono state e non lo sono affatto. Detto questo, i rapporti con l'attuale sindaco sono migliori e mi sembra che si stia aprendo finalmente uno spiraglio. Speriamo che questo sindaco – persona tra l'altro molto umana e simpatica – si accorga quanto sia essenziale costruire un vero dialogo con noi e con l'istituzione che presiediamo; si accorga che ignorare, se non addirittura ostacolare

come è stato fatto finora, l'azione dei figli ed eredi di Giorgio Bassani nonché della Fondazione da loro creata, significa sostanzialmente nuocere allo scrittore; si accorga che tutto quello che si vuol realizzare a Ferrara in nome di Giorgio Bassani non può e non deve nascere in competizione con l'azione della Fondazione, bensì in stretta sinergia e collaborazione.

Del resto nemmeno Firenze ha voluto Dante… Bassani è stato rifiutato due volte, prima dalle leggi razziali e poi dalla città stessa. Riguardo al primo rifiuto, quello del fascismo, tuo padre ha avuto un senso del trauma, ne ha sofferto? Prima faceva parte della buona società ferrarese, poi, da un giorno all'altro è stato rifiutato.

Ciò è stato certo durissimo per lui. Però si è salvato, lo ha detto e ripetuto tante volte, grazie ai suoi ideali. Si è battuto a un livello superiore, si è messo dalla parte di Benedetto Croce, della libertà, dell'antifascismo, della democrazia.

Pare che Ferrara, in ogni caso, gli stesse stretta.

Non doveva farcela proprio più. Ha incominciato a liberarsi da Ferrara con l'università, quando è andato a Bologna: quella è stata la sua prima spallata. La lotta antifascista clandestina, nel contempo, gli ha permesso di girare per l'Italia, a quasi 360 gradi. Dopo la caduta di Mussolini, nel dicembre del '43, con la mamma, è approdato a Roma, e da lì, non si è più allontanato, perché Roma era una città moderna, divertente, piena di americani, nella quale si respirava davvero il mondo intero. Basta pensare cosa è stato per lui l'ambiente di Marguerite Caetani, o quello del cinema, con Mario Soldati. Impossibile tornare a rinchiudersi a Ferrara. Lui tornava nella sua città d'origine solo per rivedere sua madre e i vecchi amici. E poi le abitudini, anche alimentari, erano cambiate. I miei genitori non sopportavano più la cucina emiliana, così greve. Erano ormai entusiasti sostenitori dell'olio d'oliva, delle verdure crude, degli spaghetti e del peperoncino. Mia mamma continua a cucinare in modo molto semplice, tosco-romano. Ha rinnegato tutta o quasi tutta la cucina del suo passato veneto-ferrarese.

Vi ho parlato di questa specie di fiamma, di forza interna, di spinta vitale che animava mio padre. Vi ho parlato di questa sua straordinaria apertura al mondo, della sua curiosità per le persone e per i luoghi. Amava viaggiare, soprattutto in macchina (proclamandosi un po' per gioco e un po' sul serio «il più grande guidatore d'Italia»), ma affrontava volentieri anche traversate oceaniche, in aereo. E quando io, adesso,

sono in giro per il mondo, tante volte lo ritrovo. Lo trovo in Canada, in Argentina, e così pure a Lisbona, a Boston, a Oslo, ed è come se lui mi dicesse, «Ti ho aspettata, vedi? Eccomi qua!». E così il nostro dialogo continua. Alle volte mi succede di trovare in libreria, in una delle città che ho appena citato, una copia, che so?, del *Giardino dei Finzi-Contini*, con dedica di mio padre. E allora la sua presenza diventa ancora più netta, più palpabile.

E qui, in America, a New York, anche qui ritrovi tuo padre?

Sì, certo, a New York ritrovo mio padre. Mi sento di casa a New York. Io e mio marito amiamo moltissimo questa città, e senza venirci almeno una volta all'anno, non resistiamo. In questi giorni sono a New York per ragioni precise: prima di tutto per incontrarvi, e poi per il mio lavoro di storica dell'arte. A questo proposito, ho incontrato tre importanti collezionisti e antiquari, Stanley Moss, Robert Simon e Gui Rochat. Tutti e tre, è incredibile, hanno conosciuto mio padre! Stanley Moss, che è anche finissimo letterato e poeta, ha collaborato, a Roma, per *Botteghe Oscure*, ed era particolarmente legato alla principessa Caetani; ha avuto modo di rivedere mio padre a New York, e mi ha ricordato di aver cenato proprio qui a New York, una trentina di anni fa, insieme con lui e con Borges. Anche Gui Rochat ha vissuto qualche anno a Roma ed è là che ha conosciuto mio padre. Robert Simon, infine, quando era studente, ha assistito a una conferenza data da mio padre alla Columbia University, all'inizio gli anni '70. Tutti e tre, la prima cosa che mi hanno chiesto, è stata: «Ma lei è la figlia di Giorgio Bassani?». In questi giorni, a New York, mio padre non fa che esserci, è continuamente presente, e io ne sono davvero felice.

Gli piaceva New York?

Moltissimo! New York gli piaceva moltissimo. Gli piaceva Pollock e la Pop Art. Lui aveva qui molti amici tra cui Suni Agnelli, che lo invitava nel suo appartamento di Park Avenue. Diceva: «Non c'è città come New York. Una città unica, quanto Venezia». Ecco perché ha portato qui sua mamma, la nonna Dora, nel '68, quando lei ha compiuto 75 anni.

Dunque, l'America…

Sì, lui è venuto spesso in America nel corso degli anni '70, ma anche prima, fin dagli anni '60. Qui ha insegnato, come sapete, ha dato conferenze e concesso interviste. Aveva poi in America, nel Massachusetts,

un amico del cuore, Manlio Cancogni. E poi aveva un debole per gli hamburger…

Allora sarebbe molto contento di questo libro che abbiamo messo insieme, un ponte fra l'Italia e gli Stati Uniti.

Molto, molto contento. A lui l'America piaceva moltissimo, amava la letteratura americana (i primi scrittori che mi ha consigliato di leggere, da bambina, sono stati Hawthorne e Melville), amava la Dickinson e Truman Capote, era attirato da questo ambiente così vivace di poeti e traduttori (era molto amico di William Weaver), l'ambiente del resto da cui proveniva Marguerite Caetani e che questa ha portato in Italia.

A proposito di Weaver, è strano che non abbia scritto niente sull'esperienza di tradurre Bassani. Perché ha scritto molto di Eco quando lo traduceva. E ha scritto anche di Gadda, anche se una piccola cosa.

È vero, è strano. Weaver e mio padre, però, si vedevano molto. Li ho visti tante volte discutere insieme a Ninfa, la meravigliosa proprietà dei Caetani vicino a Roma.

Della sua esperienza nelle università americane ti ha mai parlato?

Prima di tutto, il papà ha sempre fatto un po' fatica con l'inglese, a parlarlo, perché lo leggeva perfettamente. E infatti è stato un grande traduttore anche dall'inglese, tradusse quel capolavoro che è *Il postino suona sempre due volte* di James Cain. Ma la lingua che possedeva perfettamente era il francese. Il francese lo parlava quasi come l'italiano.

Dove lo aveva imparato, il francese?

Il francese lo aveva imparato a scuola, credo, e poi ha continuato a praticarlo. Lo parlava e soprattutto lo leggeva moltissimo. Leggeva i classici francesi solo in lingua originale, come è dimostrato dai libri contenuti nella sua biblioteca. L'inglese lo aveva studiato al tempo dell'università, se non sbaglio. Leggeva Shakespeare, Hawthorne, eccetera, in lingua originale, leggeva (e come poteva essere altrimenti?) i giovani scrittori e poeti anglo-americani pubblicati su *Botteghe Oscure*, seguiva da vicino, senza problemi, le traduzioni inglesi dei propri libri, e tuttavia, ripeto, non dominava l'inglese come il francese. Mi ricordo che una volta mi ha scritto una cartolina, in cui diceva: «Cara Paola, sono a Venezia con un gruppo di persone che parlano tutte in inglese. E io purtroppo faccio fatica, me la cavo a stento: non ridurti come me che sono un vecchio provinciale, cerca di imparare bene l'inglese, mi raccomando!».

Ho ancora questa cartolina. Però, penso che in realtà mio padre abbia fatto dei progressi in inglese, soprattutto venendo così spesso negli Stati Uniti, anche se aveva questa specie di complesso, se si può dire, di non saperlo abbastanza bene. E quando è venuto ad insegnare in America (uno dei suoi corsi è stato su Pier Paolo Pasolini, un altro su Moravia), insegnava tranquillamente in italiano. Perché è venuto ad insegnare qui in America? Non gliel'ho mai chiesto veramente. Le ragioni, certo molteplici, le ha spiegate in ogni caso e in gran parte lui stesso in una bella intervista rilasciata nel 1980 [1]. Personalmente, tuttavia, penso che questa esperienza abbia corrisposto in lui a una specie di vuoto, o meglio a un bisogno di prendere nuove strade, di cambiare, di ripartire in qualche modo da zero. Perché nel corso degli anni '70 l'arte di mio padre si è trasformata. Anche se mio padre ha continuato a coltivare progetti di romanzo (penso a quello che voleva ambientare a Napoli, e a quell'altro la cui protagonista sarebbe stata la sua prima balia di origine veneta, e per il quale aveva già trovato il titolo, *I due fiumi* – cioè l'Adige e il Po), di fatto lui ha abbandonato a poco a poco la narrativa per la lirica, è ritornato all'ispirazione dei primi anni, quelli della sua gioventù. Ed è in America che ha scritto molte delle sue più belle poesie.

Riguardo al romanzo 'napoletano' che non ha mai scritto, forse è perché lui un romanzo così non sapeva dove metterlo, come inserirlo nella struttura così compatta della sua opera…

È proprio così. Napoli, poi, non era la sua città. La conosceva, certo, ci aveva anche vissuto, aveva tanti amici, lì, ma non era il suo mondo, non era Ferrara. Non riusciva a costruirci dentro neppure le fondamenta di quello che avrebbe voluto far diventare il suo nuovo palazzo. E poi, basta con i palazzi! Era stanco di costruire palazzi, uno dopo l'altro, tutto da solo. L'America gli è servita per liberarsi dalla narrativa (Alfonso Berardinelli ha spiegato questo in modo eccellente in un suo saggio), per ridiventare poeta, per parlare di altre cose rispetto a Ferrara, per essere in qualche modo più leggero, ma anche e soprattutto per prepararsi alla vecchiaia e alla morte con meno angoscia (bisogna ricordarsi che mio padre ha incominciato a dare i primi segni della sua malattia, prestissi-

[1] Intervista pubblicata con il titolo L'italiese è il ghetto su *Il Giornale nuovo* del 28 dicembre 1980, e ripubblicata con il medesimo titolo sul *Bollettino di Italia Nostra*, XXV. 195-196 (1981), 3-5; infine ripresa con il titolo Una mostra in Canada, in *Italia da salvare*, Torino, Einaudi 2006, 229-234.

mo, a partire dall'estate del '77). La lettera che scrive a Bruna Lanaro, dall'Indiana, non è certo allegra [2].

Edoardo Lèbano quando l'ha conosciuto? Prima o dopo di essere venuto negli Stati Uniti?

Credo che Lèbano lo abbia conosciuto tramite Cancogni. È Cancogni che lo ha messo in contatto con Lèbano. E Lèbano e mio padre sono diventati molto amici.

È una tradizione americana, questa del 'visiting professor'. L'idea di fare questo libro è nata così, quando abbiamo scoperto che Bassani aveva insegnato qui. Una cosa che in effetti accomuna molti intellettuali che sono venuti in questo paese a insegnare nelle università americane.

Certo, certo. D'altra parte, proprio in questi anni '70, mio padre era legato sentimentalmente a Anne-Marie Stelhein, di origine americana e che viveva a Parigi (io stessa ho avuto modo in seguito di conoscerla molto bene). Tutte o quasi tutte le poesie 'americane' di mio padre (ma non solo queste, anche la maggior parte delle liriche ambientate nelle valli del Po – penso a *A casa*, per esempio, pubblicata una prima volta nel '75 – e persino i versi che prendono spunto da Maratea e dal retroterra lucano) si ispirano a lei. L'attrazione di mio padre per l'America dipende sicuramente e in notevole misura da lei.

Un'americana a Parigi!

Questo amore deve avere certamente influito sul cambiamento, anche letterario, di cui prima parlavo.

Ma non hai mai chiesto a tuo padre dell'America?

Non gliel'ho mai chiesto in modo preciso, forse per un senso di pudore misto a timore, per non entrare troppo nella sua intimità. E poi io in quegli anni ero appena sposata, vivevo e lavoravo lontano, a Bruxelles, con bambini piccolissimi. Seguivo poco, per forza di cose, mio padre. Era lui, invece, che continuava a seguire me, a segnalarmi i quadri del pittore francese su cui studiavo e che lui andava scoprendo in America. Alla nascita dei miei due figli, Camille e Laurent, ha preso un aereo (da New York, se non sbaglio, la prima volta, e da Toronto, la seconda) ed è sbarcato a Bruxelles. Anche mio fratello, in quegli stessi anni '70, era

[2] L'originale della lettera a Bruna Lanaro, segretaria di Bassani a Italia Nostra è riprodotta in Appendice al volume.

totalmente immerso nella sua vita, stava completando gli studi e le ricerche universitarie. Ma per ritornare ai motivi – senz'altro molteplici – che hanno spinto mio padre ad affrontare lunghi e ripetuti soggiorni in America, penso che per alcuni abbia pesato soprattutto la scomparsa di carissimi amici (Niccolò Gallo, *in primis*) o le difficoltà incontrate con altri (Pier Paolo Pasolini, Cesare Garboli…). Un motivo, però, mi sembra essenziale: la presa di coscienza di un vuoto che si era creato in lui, sia dal punto di vista esistenziale che letterario, il bisogno di trovare nuovi sbocchi alla sua vita e alla sua scrittura.

La sua visita nel 1972 a NewYork era collegata alla traduzione di Weaver e all'uscita del film?

Penso che questa visita si spieghi molto più in rapporto con la traduzione dei *Finzi-Contini*, fatta da Weaver, che con l'uscita del film. A mio padre, del film di De Sica non doveva in fondo importare un granché. C'è poi anche da dire che aveva appena fatto portare in California e in Canada la mostra *Italia da salvare*, concepita e organizzata da Italia Nostra, per l'appunto, l'associazione di cui era presidente. Questo è un altro nodo importantissimo per capire la sua 'apertura' americana. E non è un caso che nel contempo si sia interessato da vicino anche al mondo degli emigrati italiani in America e al loro dialetto, così particolare.

Negli Stati Uniti il film è stato molto famoso. Ha sicuramente contribuito al successo del romanzo.

Ha senz'altro contribuito al successo del romanzo e sono certa che lui ne fosse cosciente. Il fatto fondamentale, però, è che a mio padre il successo, i soldi, eccetera, importavano fino a un certo punto…

Per tornare al film di De Sica… C'è una fotografia che ritrae Bassani nel suo studio, di fianco al manifesto del film. Curioso, viste le polemiche che hanno caratterizzato il suo rapporto con il film. Ha mai cambiato idea sul film, Bassani?

Si tratta del suo studio in via Carissimi a Roma. Il film non gli piaceva, è vero, ma la locandina gli piaceva molto, e con ragione. È di mano di un vero artista, non c'è che dire, un pittore di cui ignoro il nome, ma che sta tra Alberto Sughi e la *Pop Art*… Questa locandina l'abbiamo adesso noi, si trova nella sede della Fondazione Giorgio Bassani a Codigoro.

Ma non ha mai cambiato idea sul film?

No, non ha mai cambiato idea sul film. Ma se ha scritto Il giardino tradito, è soprattutto perché si è sentito profondamente ferito dal comportamento di De Sica. De Sica gli aveva chiesto di scrivere, in collaborazione con Bonicelli, la sceneggiatura del film, e poi non ha assolutamente tenuto conto di questo lavoro; si è rivolto a un altro sceneggiatore, Ugo Pirro, e su questa seconda sceneggiatura, totalmente ignorata (e per mesi) da mio padre e da Bonicelli, ha costruito il film. De Sica ha cambiato il suo progetto tenendo all'oscuro mio padre, ha messo mio padre con le spalle al muro, lo ha messo davanti a una situazione di fatto, davanti a un film che raccontava cose non vere di lui (ad esempio che suo padre era finito in un campo di sterminio), e che in qualche modo giocava con la sua vita. Questa è la ragione per cui mio padre si è battuto, tramite avvocati e relativo processo, perché il film uscisse con la semplice dicitura «liberamente tratto da…»

Era stato amico di De Sica?

Non è mai stato veramente amico di De Sica, anche se lo aveva tante volte incontrato, incrociato, nell'ambiente del cinema. Su un suo film, poi, il famoso *Ladri di biciclette*, ha scritto un bellissimo saggio.

De Sica ha messo le mani su una cosa non sua e l'ha cambiata. A parte il fatto che ha girato a casa sua…

Sì, ma non è questo il punto vero, perché sia Florestano Vancini con il racconto, *Una notte del '43*, che Giuliano Montaldo, con *Gli occhiali d'oro*, si sono permessi moltissimi e assai sostanziali cambiamenti. Da sceneggiatore quale era, mio padre sapeva benissimo che un film non può che essere diverso da un testo, che anzi deve essere diverso, altrimenti è un lavoro inutile, una semplice copia. Con De Sica, lo ripeto, il problema era un altro. Mio padre si è sentito non rispettato da lui, si è sentito preso in giro.

Bisogna però dire che il malinteso autobiografico è alimentato da Bassani stesso…

Certo…

Parlando di autobiografia, il monumento che Bassani ha eretto a Ferrara è indubbiamente autobiografico. Da una parte, la città è dentro al narratore, come immaginiamo che Bassani sia dentro la città. Dall'altra, Ferrara respinge entrambi, il narratore e lo scrittore, rifiutandone l'ebraismo.

La perdita di Micòl è solo una piccola parte di tutta la perdita della città. Il contributo di chiusura del nostro volume parla proprio di questo, di come Bassani sembra assumere il ruolo biblico di 'lamentare la città' [3].

È vero. La storia dentro la Storia, con la maiuscola. Del resto, la Storia è una chiave fondamentale per mio padre, per capire il proprio ebraismo. Che cosa significa l'essere ebreo per mio padre? La sua realtà ebraica è una parte della storia italiana. È stato Croce che gli ha permesso di capire il proprio ebraismo, e di resistere alla follia delle leggi razziali: storicizzare le leggi razziali, storicizzare l'antisemitismo. Bassani diceva che gli ebrei erano parte della borghesia, erano i rappresentanti di quella classe media borghese che in Italia ha sempre sofferto per la libertà. La Storia per lui era veramente una chiave fondamentale per capire la realtà. Non bisogna dimenticare che mio padre è stato anche insegnante di storia e di quelle lezioni abbiamo tutti i suoi appunti.

Oltre alla storia, gli interessava l'archeologia? A parte gli etruschi, di cui leggiamo nel «Giardino», cosa gli interessava?

Oltre alla storia e alla storia dell'arte (non dimentichiamoci che è stato allievo di Roberto Longhi e, per quanto mi riguarda, è stato il mio primo maestro in tale disciplina), a mio padre interessava l'archeologia in quanto scavo e recupero, anche morale, del passato. Negli anni '50-'60, andavamo a visitare le necropoli etrusche sparse intorno a Roma, animati da un sentimento quasi religioso. In seguito, i frequenti viaggi nel sud, i soggiorni a Maratea, hanno permesso a mio padre di scoprire nuove e altrettanto commoventi testimonianze del modo antico: sono proprio queste del resto a offrirgli motivi d'ispirazione essenziali per la sua ultima raccolta lirica (vedi la poesia *La porta rosa*). Negli anni '70, poi, mio padre si è recato in Grecia e in Persia. Diceva di aver capito veramente solo in Persia il significato della rappresentazione dell'uomo visto di profilo, cioè dell'uomo a due dimensioni, l'uomo che un artista dei nostri tempi, Ceroli (e quanto ha amato Ceroli, mio padre… lo cita persino in una delle sue ultime poesie!), tenta di far rivivere nelle sue sculture: l'uomo antico, l'uomo prima che venissero i greci, l'uomo che non si ribella a Dio e al suo signore, l'uomo dei lunghi cortei e che si annulla in questi, l'uomo fatto in serie (l'uomo anche in qualche modo della nostra società dei consumi).

---

[3] Il saggio Lamenting the Lost City di Gail Holst-Warhaft conclude questo volume.

Da questo viaggio compiuto in Grecia e in Persia, mio padre è ritornato anche con una nuova espressione sulle labbra, e che noi continuiamo a ripetere: «lo spirito del pulmino». Spiegava di aver trascorso molte ore di quel viaggio anche ad annoiarsi, chiuso com'era in un autobus, a parlare di niente, con un gruppo di persone assai mondane – per lo più francesi – animate da uno spirito gregario, snob e noioso, animate dallo «spirito del pulmino», appunto.

A questo punto però non posso fare a meno di ricordare un'altra frase che mio padre ha tante volte pronunciato, sul declinare della sua vita, e che è diventata storica. Soprattutto la sera, aveva bisogno del suo whisky e del suo vino e diceva: «Datemi l'amico dell'uomo».

Terminiamo qui, allora, con le immagini argute dello «spirito del pulmino» e dell'«amico dell'uomo» che riassumono così bene l'ironia di Bassani, il suo umorismo, pur sempre venato di malinconia, con cui si è aperta la nostra chiacchierata. Grazie Paola per questa bella intervista newyorkese e, visto che in questa città ci vieni tutti gli anni, ti aspettiamo l'anno prossimo.

Grazie a voi, care amiche, e di nuovo a presto a New York…

2.
RICORDO DI BASSANI

Dacia Maraini

Non ricordo esattamente come e quando ho conosciuto Giorgio Bassani. Era lì, insieme a Pier Paolo Pasolini, a Franco Fortini, a Pietro Citati, a Federico Fellini, a Flaiano, a Visconti, ad Antonioni negli anni in cui Roma era una città accogliente e vivacissima, gli anni in cui molti caffè e ristoranti del centro erano frequentati regolarmente da artisti, musicisti, pittori, cineasti, scrittori. Uno di questi luoghi era Rosati in piazza del Popolo. Non c'era bisogno di prendere appuntamento. Si andava lì e ci si trovava seduti al tavolino, davanti a un gelato o una bibita, con Moravia, con Elsa Morante, con lo scultore Mazzacurati, con il pittore Renato Guttuso, con lo scrittore Raffaele La Capria e tanti altri.

Un altro luogo dove si incontravano gli artisti era la casa di Luisa Spagnoli ai Parioli. Ci si andava senza essere invitati: la porta era sempre aperta. Vi si incontravano amici che venivano da tutto il mondo. Solo artisti però. Erano esclusi i politici o gli uomini d'affari. Ogni sera il buffet veniva servito per venti, trenta persone e si mangiava in piedi, chiacchierando e passeggiando nelle belle sale sulle cui pareti spiccavano i quadri di Afro, Severini, Antonietta Raphael, ma anche dei più giovani Schifano, Angeli, Festa, Giosetta Fioroni e tanti altri.

Era una generosa mecenate la bionda Luisa, una dea giunonica, amabilissima, accogliente, gentile, curiosa di tutto e di tutti. Comprava quadri ai pittori che sapeva in difficoltà, quadri che nessuno ancora aveva scoperto, offriva da mangiare e anche da dormire se un artista si trovava senza tetto. Non era un salotto nel senso spregiativo che si dà oggi al termine quando si parla di salotti romani. Era una casa ampia e bella, con saloni e terrazze piene di piante. Luisa Spagnoli apparteneva a una ricca famiglia di Perugia. Sua nonna era stata una famosa stilista.

Ma lei non faceva pesare la sua ricchezza. Amava veramente gli artisti e se poteva, li aiutava. È morta misteriosamente la bionda Luisa, passeggiando in un bosco. È caduta in un dirupo ma nessuno ha mai capito perché e come. E se fosse sola o se qualcuno l'avesse raggiunta con cattive intenzioni.

È possibile che io abbia conosciuto Giorgio Bassani in casa di Luisa Spagnoli. Ricordo che mi è stato subito simpatico. Parlava un italiano elegante, ma non ricercato, amava i libri e aveva tante storie da raccontare, anche se per carattere era portato alla bruschezza. Poteva essere molto scorbutico e cupo, ma subito dopo anche affabile, gioioso e gentile.

Credo che quando gli ho stretto la mano la prima volta avessi già letto sia le *Cinque storie ferraresi* che *Gli occhiali d'oro*. Ero una adolescente appassionata di letture e ingollavo libri con ingordigia, soprattutto di notte perché ho sempre sofferto e soffro ancora di insonnia.

Bassani raccontava la sua Ferrara e attraverso la città, tutta la storia d'Italia. Il fascismo, la guerra, il dopoguerra, li avevo vissuti anch'io, ma col cuore cieco di una bambina. Ero stata in campo di concentramento per l'antifascismo dei miei genitori, conoscevo la povertà e la sfida al razzismo, ma ero troppo piccola per capire il perché delle cose. Bassani, coi suoi libri, mi spiegava quelle ragioni. Anche se nel modo sincopato e frammentato con cui gli scrittori raccontano la realtà, ma dall'interno, con sensualità e capacità visionaria.

Lo consideravo un maestro. Io allora cominciavo a scrivere i miei primi racconti e prendevo esempio dai maggiori scrittori italiani e stranieri: amavo l'ironia di Svevo, il realismo di Moravia, la forza mitica di Grazia Deledda, il lirismo di Verga, la rabbia critica di De Roberto nonché Faulkner che colpiva la mia fantasia adolescenziale e Beckett che è stato per me un modello, Dostoevskij che mi teneva sveglia fino all'alba, Balzac di cui ho letto tutti i romanzi, quelli belli e quelli brutti, senza fermarmi mai.

Di Bassani mi piaceva il lindore della scrittura, la crudezza rappresentativa, l'attenzione verso i caratteri, sia maschili che femminili. Ferrara che conoscevo appena, mi è diventata familiare attraverso i suoi racconti: il corso Giovecca, il Teatro comunale, la macelleria equina, il grande caffè Zamboni, la salita del Castello, l'ospedale Sant'Anna e la zona del Ghetto con l'oratorio di san Crispino, via Vignatagliata e via Vittoria, la sinagoga, i negozi di via Mazzini e tanti altri luoghi cari all'autore. Nelle lunghe nottate di lettura mi ha accompagnata lungo le stradine della vecchia Ferrara, raccontandomi della signora Lida Man-

tovani, del dottor Elia Corcos, del superstite Geo Josz scampato al campo di sterminio, della vecchia maestra Clelia Trotti.

È stato lui a farmi capire cos'è stato il fascismo in Italia, che danni ha fatto e come abbia contribuito a stanare gli ebrei e condurli al macello, soprattutto negli anni che vanno dal '43 alla fine della guerra. La storia del professor Athos Fadigati l'ho letta di un fiato. E mi ha insegnato molto più di qualsiasi libro di storia sulla nascita dell'intolleranza, dell'odio, del conformismo e della persecuzione verso il diverso.

Anni dopo ho letto *Il giardino dei Finzi Contini* che mi ha innamorata, come ha innamorato tanti lettori. Bassani in quel romanzo ha saputo annodare il racconto di un amore difficile e spinoso con la tragedia dell'olocausto. La storia di una giovinezza sontuosa e felice: le partite di tennis, gli incanti di un giardino ampio e misterioso, le mille acrobazie verbali di una ragazza dalla immaginazione complessa e irriverente diventa, man mano che procede la narrazione, la testimonianza di una metamorfosi sociale e culturale senza rimedio. Sono tutti morti quando comincia il romanzo e sono tutti morti alla fine. Ma la morte contiene la vita che si apre ad ogni pagina con la grazia di un palcoscenico maestoso.

Per anni ho frequentato Bassani ma dopo gli anni '70 sempre di meno. Anche perché i luoghi di incontro per artisti diventavano sempre più scarsi e l'abitudine di prendere un caffè insieme chiacchierando del più e del meno sembrava una cosa d'altri tempi. Ho saputo che aveva una nuova compagna, americana, che poi ho avuto modo di conoscere, ma dopo la morte di Giorgio. Ho saputo che era scontento del bellissimo film che De Sica aveva tratto dal suo romanzo più compiuto e felice.

Poi un giorno l'ho incontrato in Germania, ad un festival letterario. Erano già gli anni novanta. Io dovevo tenere una *Lesung* in una sala e lui in un'altra. Abbiamo scherzato sulla coincidenza degli orari, per cui io non potevo andare alla sua conferenza e lui non poteva venire alla mia. Però ho sentito nella sua voce qualcosa di strano, come una incertezza che minava la sua consapevolezza del presente, come se qualcosa del suo corpo procedesse con troppa furia verso un limite ignoto, mentre l'altra parte del corpo e la mente restavano a guardare con sorpresa e sgomento quei ghiribizzi inaspettati. Solo dopo ho saputo che era già malato.

E poi nel 2000, mentre ero in viaggio, mi è arrivata la notizia della sua morte, dopo una lunga malattia. Mi è dispiaciuto non averlo salutato. Ma uno scrittore non muore mai del tutto. I suoi libri rimangono a tenerci compagnia. Per questo lo considero ancora vivo e vicino.

3.
GIORGIO BASSANI

Alain Elkann

Giorgio Bassani è per me come un parente.

In modo diverso da Primo Levi perché Primo era amico di mia madre e della famiglia Ovazza. Ricordo un tè che abbiamo preso insieme a casa di mia madre a Torino quando uscì il mio romanzo *Piazza Carignano*, che avrebbe dovuto chiamarsi secondo Moravia, che lo recensì sul *Figarò*, Un ebreo fascista.

Ma venendo a Bassani, che era di Ferrara, lo ricordo bene perché me ne parlava Giorgio Treves, un amico d'infanzia che aveva fatto l'aiuto regista nel film di De Sica *Il giardino dei Finzi Contini*, tratto dall'omonimo romanzo e poi perché Bassani era molto legato a cari amici comuni come Sandro d'Urso e Suni Agnelli che lo frequentavano, gli volevano bene e ne conoscevano il carattere difficile e pignolo ma soprattutto il talento e l'intelligenza.

Bassani che era amico di Niccolò Gallo e di Cesare Garboli, che da Feltrinelli aveva pubblicato il *Gattopardo* e anche *I racconti ambigui* di Enzo Siciliano.

Con Bassani e con Leonardo Mondadori giocai a tennis a Pordenone a casa di Gina Zanussi. Eravamo insieme per il week-end e lui, guidando la sua 124 Coupé nera a grande velocità, mi portò a vedere la tomba di Pasolini che era stato suo grande amico.

Intervento precedentemente pubblicato in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, catalogo aggiornato, con inserto speciale, della mostra (Ferrara, Palazzo Turchi di Bagno, 12 ottobre-17 dicembre 2010), a c. di Franca De Leo, Roma, De Luca Editore 2010, 6-9.

Poi a New York, avevamo un comune amico, Niccolò Tucci, con cui, quando Bassani nel dopoguerra dirigeva la rivista letteraria *Botteghe Oscure*, fondata da Marguerite Caetani, avevano pubblicato dei racconti.

Cosa paradossale, ma molto vera, conoscendo il carattere di Bassani, è che era andato in America per fare un ciclo di conferenze in cui si distanziava dal film di De Sica *Il Giardino dei Finzi Contini* ritenendolo inadeguato e troppo diverso dal suo romanzo.

Non posso inoltre non ricordare che fu Giorgio Bassani, a Roma, a presentare il mio primo romanzo *Il Tuffo* alla Mondadori e a presentarlo anche al Premio Strega.

Gli sono grato perché i miei padrini letterari furono Bassani, Siciliano e Furio Colombo, qualche anno dopo si aggiunsero Alberto Moravia, Pier Tondelli, Angelo Guglielmi e di recente Raffaele La Capria.

Ma per tornare a Bassani, lo ricordo con un cappotto di cammello e il cappello di feltro marrone, fumava il toscano e la pipa, era leggermente balbuziente, aveva un grande talento. Forse è uno dei maggiori scrittori ebrei del Novecento. Il suo romanzo di Ferrara andrebbe sempre letto e riletto, su questo non ho dubbi… Gli scrittori si possono conoscere come persone, ma vanno soprattutto letti e riletti.

Come dimenticare un libro splendido come *Gli occhiali d'oro* col suo protagonista il dottor Fadigati, oppure le storie ferraresi nelle quali attraverso Clelia Trotti e altri personaggi Bassani restituisce per sempre la testimonianza di un ebraismo italiano così speciale, ferrarese ma universale.

Se Primo Levi è lo scrittore che ha raccontato in modo magistrale la tragedia della Shoah, Giorgio Bassani ha saputo raccontare meglio di chiunque altro l'umiliazione, la ferita profonda che gli ebrei italiani, profondamente legati alla loro patria, che avevano dovuto combattere eroicamente nella guerra del 1915-1918, dovettero subire per le leggi razziali.

Grazie a Primo Levi, a Giorgio Bassani, a Natalia Ginzburg, a Carlo Levi, a Umberto Saba, a Giacomo Debenedetti, a Elsa Morante, ad Alberto Moravia, a Italo Svevo, forse la letteratura italiana del Novecento è senza dubbio una delle più importanti letterature ebraiche del mondo.

4.
INCONTRI INDIANI
Lettere inedite di Giorgio Bassani [1]

Valerio Cappozzo

Nel 1978 Bassani pubblica un libro di poesie dal titolo *In gran segreto*, scritte in parte durante i suoi viaggi in America. Sfogliando la biografia dello scrittore ferrarese si nota un interesse verso la letteratura americana che risale già agli anni cinquanta. Nelle riviste *Botteghe Oscure* e *Paragone*, delle quali era redattore, cura le traduzioni di scrittori come Herman Melville, Emily Dickinson, Thomas S. Eliot e Truman Capote [2]. Nel 1967 vola negli Stati Uniti portando a San Francisco la mostra *L'Italia da salvare* quale presidente di Italia Nostra, associazione nazionale per la tutela del patrimonio storico artistico e naturale. Nel 1972 è a New York, dove si pubblicano in traduzione le sue opere in prosa e qui tornerà più volte negli anni successivi. La biografia prosegue con le visite, tra il '75 e il '77, alla University of California at Berkeley e alla Northwestern University of Illinois. La sua permanenza all'Indiana University, invece, è raramente citata pur avendo segnato profondamente la sua esperienza americana.

---

[1] Ringrazio il professor Edoardo A. Lèbano per aver messo a disposizione le lettere inedite di Bassani, ora conservate alla Fondazione Giorgio Bassani. Le testimonianze dirette del professor Lèbano sono state raccolte in conversazioni private e durante la sua conferenza all'American Association of Italian Studies (AAIS) e all'American Association of Teachers of Italian (AATI) a Taormina nel maggio del 2008. Parte di questo materiale è stato da me presentato nell'ambito della mostra *Giorgio Bassani: The Garden of Books* presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò della New York University nell'aprile del 2009. Al professor Stefano Albertini, alla dottoressa Paola Bassani, alla baronessa Zerilli-Marimò esprimo la mia gratitudine.

[2] L'interesse di Bassani per la letteratura americana si rivela per esempio in Micòl, il personaggio femminile de *Il giardino dei Finzi-Contini*, che scrive una tesi di laurea su Emily Dickinson.

Bassani si trovava bene negli Stati Uniti e lo si capisce leggendo le sue poesie. Nei viaggi lontano dall'Italia è lui stesso a confessare che l'America gli appare come un rifugio nel quale poter trovare una pace intellettuale, dove poter esaudire «il desiderio immediato d'approdarci / l'illusione di poter cominciarci / subito il più / dolce e lungo dei sonni / possibili» [3].

Molte sono le poesie dedicate agli Stati Uniti nella silloge *In gran segreto*, ma a differenza di *Epitaffio*, pubblicato qualche anno prima, nel 1974, in cui la poesia ha una geografia più circoscritta, *In gran segreto* racconta l'andata e il ritorno del viaggio [4]. È un libro scritto tra la casa di Ferrara, Modena, la California, Detroit, San Francisco, New York per finire in Maremma. Diviso in due parti, la prima *Tale e quale* e la seconda *In gran segreto*, riflette i cambiamenti vissuti dal viaggiatore che passa dalla sua realtà quotidiana a uno stato nuovo ancora difficile da inquadrare nell'intimità:

Tu però non pensarmi giammai a letto così di buon'ora
o mia rondine pensami viceversa
seduto a un tavolino […]
vedimi là a covare solo solo dentro
il biondo cuore alcoolico l'immenso
vascello all'àncora del lato opposto della via soprastante sul ciglio
della notte e dell'oceano e di nessun altro più in attesa prima
di salpare e di dileguare tranne
che di me [5]

In gran segreto è anche il titolo dato a questa poesia scritta in California, il punto di partenza del suo viaggio americano. In questo componimento lo scrittore esprime la voglia di partire, di cambiare assecondando lo stato d'animo di chi ha lasciato le sue consuetudini per affrontare territori ancora sconosciuti. Infatti Bassani, pur essendo un intellettuale che ha vissuto al centro della discussione culturale italiana dagli anni cinquanta in poi, si rende conto del beneficio che riceve a stare in terra straniera. Dice di avervi trovato un modo diverso di scrivere, libero dalle costrizioni che sentiva in Italia, un po' la stessa sensazione che aveva provato lasciando Ferrara per Roma, anche se questa volta il cambia-

[3] Bassani 1978, 71. Le citazioni delle poesie sono tratte da questa prima edizione di *In gran segreto* edita da Mondadori.

[4] *Epitaffio* e *In gran segreto* sono stati ripubblicati nel volume *In rima e senza* che comprende tutta l'opera in versi, edito nel 1982 da Mondadori.

[5] Bassani 1978, 71.

mento era radicale. Bassani non è però l'unico a sentire la necessità di un confronto con il nuovo continente, anzi prima di lui sono Cesare Pavese e poi Elio Vittorini a cominciare la traduzione dei capolavori della letteratura americana, consapevoli dell'apporto che essa poteva dare a un'Italia oppressa da rigide strutture culturali. Per questo non si limitano a tradurre ma danno il via alla discussione sulle ragioni e la necessità dell'importare in Italia una tale narrativa:

> Ci si accorse durante quegli anni di studio, che l'America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti […]. La cultura americana ci permise in quegli anni di vedere svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma. [6]

Questo è lo stesso spirito con il quale Bassani si pose di fronte alla cultura americana che significava per lui innanzitutto una proiezione ricca di speranza rigenerativa, una boccata d'aria al di là delle Colonne d'Ercole e un modo concreto per sopravvivere al viaggio d'Ulisse. Approdare nella *West Coast* dell'America, dall'altra parte del mondo che conosceva, gli offriva un senso d'abbandono, di rilassamento dalle tensioni provate in Italia.

Tornando al titolo di *In gran segreto*, ci si domanda se ci sia effettivamente un segreto delle sue trasferte americane. Sfogliando le poesie, due saltano soprattutto agli occhi: *Visitando l'Indiana* e *Campus*, che dimostrano come a Bassani non bastassero le coste americane, ma volesse penetrare sino al *Midwest*. Qui visse un'esperienza poco nota che, a più di dieci anni dalla sua scomparsa, riemerge ora da un cassetto impolverato di una scrivania nel sud dell'Indiana, là dove trascorse al di fuori di tutto e tutti uno dei periodi più felici della sua vita [7]. Una delle università dell'Indiana è a Bloomington, piccola cittadina a sud di Indianapolis. Come una tipica *College Town* americana, Bloomington è formata dall'università intorno alla quale si sviluppa un anello di case, negozi e *fast-food*. Al centro dell'ateneo c'è Ballantine Hall, edificio dove si insegnano le storie e le letterature del mondo. Qui, al sesto piano, in una stanza di quello che fu negli anni settanta il *Center for Italian Studies*, c'era fino a pochi anni fa ancora la vecchia scrivania del professor Lèbano in cui erano custodite con cura le lettere di Bassani [8].

---

[6] Pavese 1951, 193.
[7] Si legga più avanti la lettera del 20 maggio 1976.
[8] Edoardo Lèbano è professore emerito di Letteratura italiana. Si occupa dell'epi-

«Non ho mai tirato fuori queste lettere – racconta il professor Lèbano – perché per me Giorgio era un amico prima che uno scrittore». In queste lettere si svela una parte poco conosciuta della sua vita: all'università dell'Indiana Bassani trascorse il bimestre marzo-aprile dell'a.a. 1975-76 insegnando un corso sulla propria opera in versi e in prosa nel Center for Italian Studies, con il titolo di *Visiting Professor of Italian*. Di questa esperienza rimangono otto lettere indirizzate a Edoardo Lèbano, di cui sei dattiloscritte su carta intestata Italia Nostra, scritte fra il 10 ottobre 1975 e il 6 settembre del 1976, e due autografe del 20 maggio 1976 e del 18 novembre 1977 [9]; la prima stesura autografa della poesia *Dal Campus*; e il modulo 'Request for Information Concerning Training and Professional Experience', un *curriculum vitae* per ottenere il visto J1.

Lèbano era il direttore del Centro e conobbe Bassani a Bologna nel 1973, quando lo scrittore aveva fatto visita ai programmi estivi dell'università del Wisconsin e dell'Indiana. Lèbano era stato chiamato da uno studente californiano di religione ebraica che, dopo la lettura del *Giardino dei Finzi-Contini*, si era messo in contatto con lui e lo aveva pregato di invitare Bassani a fare visita a quegli studenti che oltreoceano si interessavano alla letteratura italiana sotto la sua guida. Incoraggiato dall'entusiasmo dimostrato da Bassani nel conoscere questi studenti, Lèbano gli propose allora di tenere un corso all'Indiana University per i dottorandi in letteratura italiana e nel settembre del 1975, lo invitò ufficialmente. Bassani rispose positivamente con le seguenti due lettere:

Roma, 10 ottobre 1975

Caro prof. Lebano,
rispondo con un certo ritardo alla Sua lettera del 22 settembre, perché volevo riflettere sulla Sua proposta.
Sta bene, verrò a Bloomington nel bimestre marzo-aprile del 1976. Il cor-

---

ca rinascimentale, della narrativa italiana del 1800 e della storia italo-americana. Ha pubblicato anche diversi libri sull'insegnamento della lingua italiana.

[9] Le lettere autografe di Bassani non presentano problemi di trascrizione grazie a una scrittura corsiva fluida e regolare. Scritte fronte-retro con penna stilografica blu hanno a volte aggiunte a margine e qualche correzione. Si vedano per esempio le lettere pubblicate in Appendice a questo volume. Nella trascrizione si sono rispettate la paragrafazione e l'indentatura degli originali.

so che terrò sarà sulle mie opere, in prosa e in verso. Avrei fatto volentieri un corso sul Manzoni, ma non ho ora il tempo di prepararlo.

Domenica prossima, 12 ottobre, partirò per New York. Il mio recapito a New York è presso l'Ambasciatore Vinci – 925 Fifth Avenue. Penso che ci telefoneremo.

Molti cari saluti dal Suo
Giorgio Bassani

Roma, 3 dicembre 1975

Caro prof. Lebano,
ricevo la Sua lettera del 17 novembre e La ringrazio.
Confermo che sarò a Bloomington per i mesi di marzo e aprile, e invierò nei prossimi giorni i documenti che Lei mi ha mandato, firmandoli.
Non Le nascondo tuttavia che le spese per il viaggio mi imbarazzano non poco. Non si potrebbe ottenere dall'Università che mi risarcisca delle stesse? Io, a mia volta, potrei forse ottenere dall'Alitalia un trattamento di favore.

Molti cordiali saluti dal Suo
Giorgio Bassani

P.S.- Vuole essere così gentile da farmi conoscere nuovamente il compenso che mi verrebbe dai miei due mesi di, sia pur modeste, fatiche? E in che data mi consiglia di arrivare a Bloomington?

Insieme a queste due lettere Bassani spedisce a Lèbano, perché la traduca in inglese, la sua 'Request for Information Concerning Training and Professional Experience'. Qui compaiono i dati biografici di Bassani, l'università frequentata (Bologna, dal 1934 al 1939, con laurea in Letteratura italiana e tesi dal titolo *L'arte di Tommaseo)*; la sua occupazione (Presidente Nazionale di Italia Nostra e scrittore); le esperienze d'insegnamento (Italiano negli Istituti Nautici dal 1949 al 1957, Storia del teatro all'Accademia di Arte Drammatica di Roma dal 1957 al 1967). Compaiono anche i lavori passati come consulente editoriale presso la casa editrice Feltrinelli dal 1957 al 1964; la vice presidenza della RAI dal 1964 al 1966. Segue infine una lista delle opere e dei saggi pubblicati su riviste e una dei premi letterari vinti.

Alle prime lettere, fanno seguito altre due sempre in relazione all'invito e ai problemi di organizzazione del viaggio:

Roma, 8 gennaio 1976

Caro prof. Lebano,
temo che Lei non abbia ricevuto la mia lettera del 3 dicembre. Gliene invio una copia, e resto in attesa di un Suo riscontro [10].

Molti cordiali saluti e auguri dal Suo
Giorgio Bassani

Roma, 12 gennaio 1976

Caro prof. Lebano,
faccio seguito alle mie lettere del 3 dicembre e 8 gennaio u.s., confermandoLe che verrò senz'altro a Bloomington. Ho risolto in parte i problemi del viaggio: mi daranno un biglietto a metà prezzo. Mi sappia dunque dire al più presto quando esattamente devo venire.

Molto cordiali saluti dal Suo
Giorgio Bassani

Lèbano decise di far venire Bassani nel mese di marzo, così che gli studenti avessero tempo di prepararsi adeguatamente all'arrivo dello scrittore: «Accettando la proposta di Bassani, decidemmo che non avrebbe insegnato un regolare corso di letteratura italiana (come gli era stato invece chiesto di offrire in altri atenei americani), bensì di parlare delle sue opere e delle sue esperienze di uomo e poeta».

Roma, 16 febbraio 1976

Caro prof. Lebano,
scusi se Le mando con un po' di ritardo il questionario concernente la mia prossima attività di professore a Bloomington. Domani andrò al Consolato, e mi farò dare il visto J1 per ottenere l'esenzione fiscale. Conto di partire il 28 e di essere costà il giorno successivo. In ogni caso, nei prossimi giorni Le telegraferò precisando.

[10] A questa lettera era allegata la fotocopia di quella effettivamente mai ricevuta da Lèbano. Purtroppo anche la fotocopia è andata smarrita, ma il contenuto riguardava il costo del viaggio e il compenso che Bassani avrebbe dovuto ricevere, così come conferma la lettera successiva del 12 gennaio 1976.

> Lei mi chiedeva nella Sua ultima lettera del 7 gennaio in quali orari preferirei fare lezione. Scelgo dalle 3.30 alle 5. Va bene?
>
> Sarebbe utile che la libreria dell'Università fosse fornita oltre che del *Romanzo di Ferrara* e di *Epitaffio*, anche di *L'alba ai vetri*, edizione Einaudi, un libro di poesie a cui tengo molto. Sarebbe anche indispensabile ordinare *Le parole preparate*, edizione Einaudi, libro nel quale sono raccolti una notevole parte dei miei saggi letterari. È un volume importante perché, a parte tutto, rappresenta una continua dichiarazione di poetica.
>
> Arrivederci a presto dunque, e molti cari saluti dal Suo
>
> Giorgio Bassani

Le sue lezioni ebbero un immediato e grande successo. Gli studenti erano consapevoli di trovarsi di fronte a un autore che consideravano non a torto l'incarnazione di quel mondo culturale italiano che andavano cercando nei libri, e che per la prima volta avevano la possibilità di sentir parlare dal vivo. All'Indiana University una delle cose che più colpì Bassani fu il rapporto con gli studenti. Loro vedevano in lui la possibilità di capire profondamente la letteratura italiana, e lui vedeva in loro la spontaneità di chi vuole imparare. È lo stesso Lèbano a parlarcene:

> Le sue lezioni, alle quali partecipai anch'io, ottennero un immediato successo e furono seguite con grande attenzione e interesse dagli studenti postlaurea, di cui alcuni candidati al dottorato di ricerca. Questo perché Bassani parlando delle sue opere, delineò un quadro approfondito e vitale di quella che era stata la produzione letteraria e la storia italiana del Novecento, evidenziando al tempo stesso l'apporto a essa dato dai maggiori scrittori e poeti suoi contemporanei. Dalla sua poetica si collegava sempre con le poetiche degli altri, creando e offrendo agli studenti un filo che coinvolgeva l'intera storia letteraria del XX secolo. Uno dei migliori esempi fu quando, profondamente rattristato dalla morte dell'amico Pier Paolo Pasolini, Bassani lo ricordò in una sua speciale e toccante lezione. Durante quella lezione lesse delle poesie di Pasolini e ci fece sentire quanto la sua voce fosse stata importante e in qualche modo profetica nei confronti della società italiana.

La classe era formata da una decina di studenti che da tempo si preparavano all'arrivo dello scrittore leggendo le sue opere e discutendone tra di loro. Senza dubbio erano emozionati all'idea di poter rivolgere delle domande a un intellettuale che aveva avuto e che ancora aveva rapporti con gli altri intellettuali italiani. Il confronto e il dialogo con cui Bassani seppe introdurli nella storia letteraria del Novecento italiano diede come risultato dei saggi di fine semestre di ottimo livello. Per Bassani insegnare ai ragazzi americani fu una vera prova che affrontò con tenacia

perché vedeva in loro la possibilità di acquisire uno sguardo nuovo sulla propria opera. Esemplificativa del rapporto che lo legava agli studenti dell'Indiana è la poesia *Dal Campus*, scritta proprio a Bloomington:

Dal Campus [11]

a Mario Soldati

Richiamandosi imperterriti alla qui ormai universalmente riconosciuta
opportunità dei confronti infra ed extra senza più la minima
remora insomma a ruota
libera
– né sto a descriverti le musare [12] Mario mio che quelle puoi di sicuro
immaginartele –

considera più valido Manzoni – interrogano dolcemente – ovvero
Antonioni?
Opta per la linea Borromini-Fellini diciamo o per quella
Rossellini?
E Verdi? Non pare a lei che Giuseppe
Verdi ricordi come fenomeno un po'
il nostro Gershwin?
E il lombardo Vincenzo Monti in che rapporto lo mette Lei col lombardo
Luchino
Visconti?
E Lotto
Bellotto
e Giotto
e
Zanzotto
non sarà il caso che si verifichi se abbiano davvero qualcosa fra loro da
spartire?
E lei medesimo infine in che rapporto si sente
col Boccaccio?

Questo è più o meno ciò che mi chiedono tutti quanti in giro come se niente
fosse
talché più morto che vivo delle due l'una o di
botto li abbraccio oppure spezzato
giusto a metà da una gran

[11] *Dal Campus* – successivamente *Campus* e senza la dedica – è apparsa la prima volta su *La Stampa* dell'11 dicembre 1977 con varianti minime. Della dedica a Mario Soldati rimane memoria solo nella nota dello stesso Bassani a p. 81 dell'edizione del 1978: «Quel Mario al quale si fa riferimento in 'Campus' (verso 5) è Mario Sodati».

[12] Dalla nota dello stesso Bassani: «'Musare' è voce dialettale ferrarese. Significa 'musi', 'ceffi', 'grinte'. Ma può voler dire anche 'facce', semplicemente» (Bassani 1978, 81).

tosse
fronte ai ginocchi ho cura di coprirmi bene bene
con entrambe le mani il
viso

Ecco quanto carissimo però per dirla
col vecchio Griso è
dura

Nell'ironia della terzina finale – Manzoni descrive il Griso, uno dei Bravi al servizio di Don Rodrigo, come colui al quale «s'imponevano le imprese più rischiose e più inique» [13] – Bassani sottolinea il ruolo difficile di chi si trova, lontano dalla sua patria, a essere portatore di una cultura diversa e deve soddisfare la curiosità degli altri. Il fatto che la poesia sia dedicata a Mario Soldati è significativo perché anche Soldati si trovava a insegnare in un'università americana, la Columbia University di New York, ed era quindi l'unico amico che potesse capire fino in fondo che cosa voglia dire rappresentare la propria cultura in terra straniera.

A Bloomington, intanto, il rapporto tra Lèbano e Bassani diventava sempre più stretto e più intimo, tant'è che Lèbano fu il primo ad ascoltare questa poesia e a riceverla come regalo: «Molte sere dopo i pasti, si soffermava a leggere a me e a mia moglie alcune sue poesie pubblicate in *Epitaffio*, insieme ad altre che veniva allora componendo, come la poesia *Dal Campus*». Lèbano ricorda anche le passeggiate con Bassani per Kirkwood Avenue, la via elegante di Bloomington. Descrive le partite a tennis nei campi all'aperto tra il dipartimento di Ingegneria biomeccanica e il Centro ebraico. Sorride al ricordo dei *cheeseburger* mangiati in compagnia da Nick's, il 'famoso' pub dove Dulbecco preparava negli anni quaranta le sue lezioni e dove Umberto Eco scriverà *I limiti dell'interpretazione* nel 1978. «Nei pub Giorgio pretendeva, senza essere capito dai camerieri, che la carne fosse separata dal pane e dalla lattuga così da poterla mangiare con il coltello e la forchetta. Mi faceva ridere perché gli rimproveravo che non accettava di mangiare l'*hamburger* con le mani, ma lui non se ne curava e chiedeva la stessa cosa ogni volta».

Anche se breve, l'esperienza in Indiana ha saldato un rapporto che è continuato nel tempo. Di sicuro quel soggiorno americano fu molto importante per Bassani, così come testimonia la prima lettera dopo la sua partenza:

[13] Manzoni 1840, 129.

Roma, 20 maggio 1976 [14]

Caro Lebano,

prima di tutto, scusa se mi faccio vivo soltanto ora. Ma appena arrivato qui, non hai idea da quante cose da fare sono stato assalito, di carattere privato e pubblico! Da uscirne pazzo.

Mi manchi molto. Mi mancate tutti molto. E adesso, di qui, il periodo che ho trascorso a Bloomington mi appare come uno dei più felici della mia vita. Lo dicevo giusto ieri sera anche con Arnolt, l'addetto culturale americano, col quale sono uscito a cena. Nick's Bear's Place, perfino la Tudor room [15] (senza parlare di casa tua, di casa Musa [16], di casa Welliver, ovviamente), ecc.: tutto si colora ormai dei colori e delle luci del mito. Ed è, in particolare, sempre così affettuosamente disponibile! Ma ci tornerò, a Bloomington, non fosse che per riabbracciarvi tutti quanti lì…

Mi ha scritto Costa [17], e ti accludo in fotocopia la sua lettera [18]. Debbo accettare? Propendo per il sì, anche se un po' mi turba l'idea di trapiantarmi in America senza un contratto vero e proprio. Capisci? Se di qui a tre o quattro anni cambiassero idea, come resterei? Ma vedremo.

Il ritorno a Roma ha avuto un momento drammatico. A Indianapolis, dove i Musa ed Ed.[ward] Marguleas [19], mi avevano così gentilmente accompagnato, mi son trovato imbarcato su un aereo erroneo. Insomma, invece che a N.Y., son finito a Chicago. E a N.Y., cambiando aereo, ci sono arrivato molto più tardi del previsto: appena in tempo per prendere l'aereo di Roma. Che avventura!

Ricordami a tutti gli amici (ai quali scriverò nei prossimi giorni). Intanto, a te, un abbraccio affettuoso dal tuo

Giorgio Bassani

P.S. Ho molto lavorato ancora alla poesia *Dal campus*, tra qualche giorno, te ne manderò la stesura definitiva.

---

[14] Di questa lettera è riprodotto l'originale nell'Appendice a questo volume.

[15] Nick's e Bear's sono i pub più famosi di Bloomington. La Tudor Room invece è il ristorante del campus, situato nell'Indiana Memorial Union, dove solitamente si organizzano pranzi formali in occasione della visita di professori o studiosi da altre università. All'interno dell'edificio è presente anche un albergo dove risiedeva Bassani.

[16] Mark Musa è stato professore di Letteratura italiana nel Center for Italian Studies insieme a Lèbano.

[17] Gustavo Costa, ora professore emerito di Letteratura italiana, invitò Bassani a insegnare alla University of California at Berkeley dove lo scrittore si recò per un mese nello stesso 1976. Il progetto di ritornarci per un periodo più lungo dal 1977 in poi non si realizzò. A questo proposito si veda più avanti la lettera del 18 novembre 1977.

[18] La fotocopia della lettera è andata smarrita.

[19] Edward Marguleas è lo studente che nel 1973 aveva proposto a Lèbano di contattare Bassani.

In questa lettera, una delle più significative fra quelle scritte dopo il suo ritorno a Roma, Bassani fa un bilancio molto positivo del suo soggiorno nella cittadina americana, e nelle sue parole trapela un affetto profondo per la gente conosciuta. Tanto era stato bene a Bloomington che lo scrittore prospetta una nuova visita l'anno successivo, prima di andare in California:

Roma, 6 settembre 1976

Caro Lebano,

avrai già ricevuto, suppongo, il telex col quale ti avverto che sarò a Bloomington il giorno 23 settembre, con arrivo all'aeroporto alle ore 21.45. Spero proprio di rivederti subito, all'aeroporto, dopo che avrai parcheggiato la mitica 124 lì fuori, a destra dell'ingresso. Resterò a Bloomington due giorni, fino alla mattina del 25. Ti prego perciò di chiedere ai Musa di ospitarmi per due notti. Sarà possibile?

Nel corso dell'estate ti ho cercato varie volte per telefono a Bologna, al numero che mi avevi dato. Nessuna risposta. Ci sei stato, poi, a Bologna?

Ho moltissima voglia di rivedervi: per questo motivo ho deciso di fare tappa a Bloomington. Spero di rivedervi tutti quanti in perfetta salute e ancora ben disposti nei confronti del vostro

Giorgio Bassani

Di questo secondo viaggio rimane testimonianza in *Visitando l'Indiana*, poesia ermetica ispirata dalla landa desolata del *Midwest* che per Bassani non significò la scoperta di paesaggi esotici o affascinanti, ma piuttosto una nuova possibilità di indagare i labirinti del proprio animo.

Credevi d'esserci riuscito confessalo meticoloso tu storico
di scandali a non darne a non viverne
tu stesso
mai

vivente scandalo anche tu viceversa – come ben sai! – tu stesso fin dal principio
fin dal tuo primo
trovartici
scandaloso innocente [20]

[20] Bassani 1978, 64.

Nel 1977 la sua possibile collaborazione con l'università di Berkeley svanisce. Però Bassani spera ancora di poter tornare in America per insegnare brevi periodi. Bloomington, in cui la sua permanenza era stata così fruttuosa, potrebbe essere il luogo eletto. Da buon amico e in cerca di consiglio, ne scrive a Lèbano aggiungendo le sue osservazioni su due suoi studenti dell'Indiana:

> Roma, 18 novembre 1977
>
> Caro Lebano,
>
> mi ha fatto piacere sentire la tua voce, ieri, al telefono. Ma eri solo, nel tuo ufficio? Mi sembravi reticente, come se ti imbarazzasse qualcosa o qualcuno…
> Dunque, come ti dicevo, la possibilità di un mio ritorno a Berkeley è da considerarsi definitivamente tramontato. Costa era tutto dalla parte mia. Ma nemmeno lui, poveraccio, può combattere da solo contro tanti, me lo ha detto francamente… E tuttavia mi dispiacerebbe tantissimo, a questo punto, dover rinunciare all'idea di passare almeno due mesi all'anno in America. Togliermi di qua ogni tanto, con un minimo di regolarità, mi farebbe davvero comodo. E poi insegnare mi piace, in fondo l'ho sempre fatto. Capisco te, data la situazione, chiedere proprio a te, credevo, di tornare a Bloomington per un paio di mesi all'anno, è forse, da parte mia, chiedere troppo. Però te lo chiedo lo stesso.
> Ho letto attentamente due lavori: quello della Nemerow, e quello di Skubikovski [21]. Li ho trovati entrambi eccellenti. Il saggio della Nemerow è finissimo nel cogliere ogni sottigliezza della situazione psicologica, e nel distinguere, nel testo, ciò che si riferisce a B.[assani] scrittore: a mettere insomma in evidenza i due piani, morali e strutturali, che stanno alla base del racconto. Si è ricordata benissimo, oltre a ciò, di quanto ho detto nelle mie lezioni. Che più?
> Anche il lavoro di Skubikowski è buonissimo. Ha capito tutto, ha colto perfettamente il rapporto che esiste fra *Dietro la porta* e le altre parti del *Romanzo di Ferrara*, attento, in pari grado, al testo, e ai problemi morali e sociali connessi con l'equazione omosessualità-semitismo, anti-omosessualità e anti-semitismo. La chiarezza dell'esposizione risulta autentica, utile. Non c'è niente di semplicistico nella sua stessa volontà di chiarire, di definire sino in fondo i termini del problema.
> Un solo appunto, all'una e all'altro: spesso, troppo spesso, le citazioni dei testi risultano piene di errori. Come mai? Un po' più di cura nel riferire – da parte soprattutto di Linda – non guasterebbe affatto. Così come non

[21] Linda Nemerow conseguì il dottorato nel 1980 con la tesi: *The Concept of «Ut Pictura Poësis», in Giambattista Marino's «Galeria» and the «Dicerie Sacre»;* Ugo Skubikowski nel 1979, con la tesi: *A Critical Edition of the Poetry of Giacomino Pugliese*.

> guasterebbe in entrambi i lavori, qualche cenno circa il rapporto fra *Gli occhiali d'oro* e *Dietro la porta* e la letteratura italiana, e non soltanto italiana, contemporanea. I due libri sono dopo tutto dei prodotti artistici. Per leggerli correttamente vanno collocati nel tempo, nella Storia. O mi sbaglio? Salutami tanto Linda. Dille, per favore, che le scriverò entro la settimana prossima. E intanto abbiti un caldo abbraccio dal tuo
>
> Giorgio Bassani
>
> P.S. Ricordami a tua moglie!

Se il progetto californiano non si concretizzò, il rapporto con l'Indiana University non si interruppe. Infatti, durante la primavera del 1979, a Bologna, Lèbano lo invitò di nuovo a fare una lezione per il programma all'estero dell'Indiana University nel capoluogo emiliano, invito ch'egli accettò, intrattenendosi a lungo con gli studenti e dimostrandosi lieto di autografare le loro copie delle sue opere.

Nel marzo di quello stesso anno Bassani invitò Lèbano e la moglie a recarsi a Ferrara in occasione del suo compleanno:

> Conoscemmo così l'adorabile signora Doria Bassani, sua madre, e pranzammo al Circolo Sportivo di Ferrara. Giorgio volle anche che visitassimo il cimitero ebraico di Ferrara, dove ci indicò le tombe di suoi parenti e concittadini. Qui mi chiese, o meglio mi ordinò, di mettermi il copricapo ebraico e quando gli domandai perché lui non se l'era messo mi rispose testualmente: «Perché io non accetto imposizioni!». Negli anni che seguirono, avemmo varie occasioni di rivedere Giorgio a Roma, e durante queste nostri brevi visite, egli fu sempre gentilissimo e generoso nei riguardi miei e di mia moglie. Ricordo con particolare emozione la sera in cui assistemmo, credo nei primi giorni di giugno del 1992 – in un circolo letterario romano *underground* – alla lettura delle sue più recenti poesie che, recitate da lui, acquistarono un tono e un significato veramente sorprendenti. L'ultima volta che ho rivisto e abbracciato Giorgio Bassani risale, se non erro, ai primi anni della malattia che l'aveva notevolmente debilitato. Lo trovai molto appesantito, però sempre elegante, sereno e gioviale. Mi riconobbe, anche se non subito, e sembrò compiaciuto di rivedermi. Nonostante la sua memoria fosse già tanto indebolita, mi stupì molto il fatto che lui si ricordasse ancora della nostra gatta, conosciuta addirittura trent'anni prima.

Il viaggio di Bassani si era ormai concluso, passato nel tempo ma non nella memoria. Oltre alle lettere che finalmente tornano alla luce e alla testimonianza di Edoardo Lèbano, è ancora nella silloge *In gran segreto* che rimane la più profonda confessione dello scrittore. Negli ultimi versi dell'ultima poesia, scritta in Maremma dopo il viaggio americano,

Bassani osserva la casa di un ortolano nella quale ritrova, dopo tanto esplorare, qualcosa di se stesso proprio ora che è tornato nella sua terra. Ma ecco che improvvisamente un treno irrompe nella tranquillità della scena portando con sé le considerazioni finali del lungo peregrinare:

> Passa s'allontana scompare in direzione di Roma e questo è tutto
> non c'è proprio più niente né da vedere né da udire né da sentire niente
> d'altro [22]

BIBLIOGRAFIA

Bassani, Giorgio (1974). *Epitaffio*, Milano, Mondadori.
(1978). *In gran segreto*, Milano, Mondadori.
(1982). *In rima e senza*, Milano, Mondadori.

Manzoni, Alessandro (1840). *I promessi sposi*, Milano, Tip. Guglielmini e Radaelli.

Pavese, Cesare (1951). *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.

[22] La poesia si intitola: *La capanna dell'ortolano* (Bassani 1978, 79).

5.
REMEMBERING AS A WAY TO FORGET
Giorgio Bassani and Holocaust Commemoration

Nancy Harrowitz

Forgetting the extermination is part
of the extermination itself.
Jean Baudrillard [1]

In the work of Giorgio Bassani, the concepts of remembering, forgetting and commemorating are developed in provocative and unique ways. Indeed, he develops his own theories about how cultural memory works, and potentially fails, long before the relatively recent critical interest in this topic. It is my contention that Bassani, even in his early writings commencing in the 1950s, anticipated the concern that only much later went into the development of theories regarding the nature of Holocaust commemoration and the task of cultural memory. In order to illustrate Bassani's critical precociousness on these very contemporary issues, I will discuss two texts of his: first, the prologue to his well-known novel, *Il giardino dei Finzi-Contini*, published in 1962, and second, a story of his entitled *Una lapide in Via Mazzini*, of 1952.

In the space of just a few pages, the prologue succeeds in raising complex issues central to how and why commemoration functions within the context of the Holocaust. Bassani explores the mechanisms of how we remember a very remote past with the memory of a recent and painful past and, in the end, puts the notion of commemoration itself into question. I will look at the ways in which Bassani treats these issues in the prologue to *Il giardino* as a point of reference and as a contextualization for the earlier story of his that was published ten years before. In examining the strategies that Bassani uses to set up memory and commemoration in opposition, what emerges is a hostile interaction

[1] Redhead 2008, 93.

between the two that ultimately makes a strong statement on the complex relationship between the history of the Jews in Italy, the Holocaust, and Italy's Fascist past.

The action of the prologue takes place in contemporary time, and the novel that comes after stands essentially as a flashback to an earlier personal history, one that is inextricably intertwined with the history of the Shoah in Italy. As the catalyst for the narration of the novel, Bassani makes it clear that this is a history that should not be forgotten.

The prologue begins with the tale of the narrator who goes out with friends and their little girl for a typical Sunday excursion near Rome on a rather gloomy afternoon. At the end of the day, the driver makes an impulsive decision to visit a site of Etruscan burial tombs and mounds situated near a small town, an area of countryside that the narrator likens to an enormous cemetery. As they approach the tombs, Giannina, the small girl, asks her father why it is that these ancient tombs are not as sad as new ones. Her father responds that «Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti […] che è come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre* stati morti» [2]. Yet the child, after hearing this bit of morbid logic, responds in the following way, «Però, adesso che dici così […] mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri» [3].

Through focusing on this question of absent mourning, the narrator establishes that the child is the one who has properly prepared the adults to visit the site. Indeed, traditional roles are reversed through these both wise and precocious comments.

The beginning of the prologue contrasts these dearly departed who, according to the father, are without mourners and seem to have always been dead, and those who are more recent in our collective or personal memory. The little girl instructs us as to how we can reanimate mourning for the remote past by simply becoming aware that these deceased were indeed at one time, for someone, a *dear* departed. Her remarks become a veritable prescription for commemorating, for bringing back the past in an active, reflective way. As memory that takes the form of an act, commemoration is a material practice designed to remember and to mourn or celebrate, such as monuments, plaques, and ceremonies. The prologue thus presents a crisis in which commemoration is immediately challenged as eminently forgettable, that eventually tombs become

[2] Bassani 1998, 320.
[3] *Ibidem.*

tourist sites for Sunday excursions and that it is only through a dynamic gesture of reflection that co-memoration, remembering together as a community, may be activated.

At the end of the prologue, as he meditates in the car on the way home, the narrator brings us around to the question of a much closer memory, the recent departed and the ongoing task of commemoration with these words:

> Ma già, ancora una volta, […] io riandavo con la memoria agli anni della mia prima giovinezza, e a Ferrara, e al cimitero ebraico posto in fondo a via Montebello. Rivedevo i grandi prati sparsi di alberi, le lapidi e i cippi raccolti più fittamente lungo i muri di cinta e di divisione, e, come se l'avessi addirittura davanti agli occhi, la tomba monumentale dei Finzi-Contini […].
>
> E mi si stringeva come non mai il cuore al pensiero che in quella tomba, istituita, sembrava, per garantire il riposo perpetuo del suo primo committente – di lui, e della sua discendenza –, uno solo, fra tutti i Finzi-Contini che avevo conosciuto ed amato io, l'avesse poi ottenuto, questo riposo. Infatti non vi è stato sepolto che Alberto, il figlio maggiore, morto nel '42 di un linfogranuloma; mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora Regina, la vecchissima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi. [4]

These pages set up crucial qestions about the recurrence of memory and the act of commemoration that will be implicitly and explicitly asked throughout this text, and that form the impetus for memory work throughout other Bassani texts as well. The repetition found in «ma già, ancora una volta», «io riandavo con la memoria», «rivedevo», and «mi si stringeva come non mai il cuore», establishes that there *was* a before, there were other times, that this exercise in memory is an oft-repeated moment, truly at the center of the commemorative mode in which the notion of an active, repetitive memory is indispensable.

The prologue also juxtaposes public memory with private memory, which within any practice of commemoration are two very different types of events. The burial tombs of the Etruscans have become a public domain: a place that has been emptied of its memorial content through the passing of time and has instead become a site for Sunday excursions. Through time, those tombs have become cenotaphs, empty tombs that are supposed to function as a reminder for what should or

[4] *Ivi*, 322.

could lie within. Yet even though public memory and private memory are juxtaposed as quite different, the narrator's private memory about the Finzi-Contini that is about to follow ultimately takes on a very public face, as it engages the question of the Holocaust in Italy and the lives that it touched.

When the prologue moves from the Etruscans to the narrator's musings about the Finzi-Contini and their fate, it becomes clear that in this episode, memory work is done initially through psychological exercise, not through visual yet ultimately static spaces such as tombs or monuments. Bassani's theory regarding memory and its relation to physical sites is played out through the comparison between the Etruscan burial tombs which they visit, and the tomb of the Finzi-Contini, which does not need an actual physical visit to reanimate the loss for the narrator. The physical tomb of the Finzi-Contini is there, but it is not its direct viewing or actual physical presence that animates memory, it is instead the thought of it that functions as the impetus.

Telling us that the tomb was erected to guarantee the repose of its creator and his progeny, the narrator's message is clear: a cemetery or tomb is only as good as its assurance of a restful site for its *cari scomparsi*, the dearly departed, and for the survivors for whom the *scomparsi* are indeed *cari* in their memory. In other words, a burial site is only as good as it is remembered.

If a tomb is only as good as its function, that of a resting place, then what is the status of an empty tomb, the cenotaph? The cenotaph is a constant reminder of that which is missing, and has become a trope that represents the murdered and unburied dead of the Holocaust. Bassani is adopting the figure of the massive, yet mostly empty Finzi-Contini tomb in a similar fashion. The tomb of the Finzi-Contini has but one occupant from the narrator's generation of Italian Jews who experienced the Holocaust. In comparison to the fate of the rest of his family, he may be secure in his repose, but at a heavy price: convalescence and a premature death from illness. The other deaths, especially Micòl's, stand in stark contrast as premature and outside any natural order, caused as they were by Nazi murder. Their deaths are represented by the figure of the missing cenotaph: they are no longer individual, but rather folded within the mass murder of six million Jews.

The narrator's comments on the unknowability of a burial site or even the existence of a burial for Micòl and the others are set within the framework of the Finzi-Contini garden as a *locus amoenus*, a pleasant place. Yet it is a *locus amoenus* that has suffered a double displacement:

the destruction of the family implies the destruction of the garden as well as the uselessness of the family tomb in the context of the Holocaust. Bassani locates this crisis within a lexicon of tombs, cenotaphs, and lack of burial, thereby creating a discursive space between the garden and the relatively empty tomb, the lack of burial for Holocaust victims, the death of this family, and by extension, the attempted destruction of Italian Jews. The crisis is magnified through the juxtaposition of the Etruscan tombs, whose empty condition is a natural function of time, and the almost empty tomb of the Finzi-Contini, for whom time has not passed in sufficient quantity to allow for the natural order of life, dust to dust. The narrator directly compares these two types of tombs as the impetus for the very story he is about to tell.

Often in Bassani's work, a hostile interaction between memory and commemoration functions as a comment on the relationship between the history of the Jews in Italy, the Holocaust, and Italy's Fascist past. Bassani's work considered as Holocaust literature raises many questions: what is the role of commemoration in this text and other texts, and by extension, in and for the Holocaust? How does commemoration interact with the narrator's nostalgia and with history? What, in the end, is being memorialized in the novel: is it the fate of the fictional characters that stand in for the fate of those real Jews of Ferrara who were deported and killed, or is it instead the destiny of an older way of life? I refer to the rapid post-unification emancipation of the Jews and their mythologized seamless integration into Italian society, that Bassani thematizes in some of his earlier stories.

Bassani raises this subject throughout *Il romanzo di Ferrara*: in fact, quite often in his writing, the myths surrounding Jewish integration in Italy after 1860 are posited as the root of the trouble for Italian Jews before and during Fascism [5]. The benevolence that was perceived by post-unification Italian Jews resulted in a way of life in which most Italian Jews felt fully invested in the new Italian nation. The ensuing and somewhat misplaced belief in *la patria* finally came to an abrupt end during Fascism as the Jewish community had their Italian identities torn away from them by the very *patria* in which they had invested their trust since 1860.

In *Il giardino dei Finzi-Contini*, Bassani sets up commemoration, history and memory as partners that can powerfully interact if, as the

[5] For a further discussion of this topic, see Harrowitz 2011.

little girl in the prologue says, we remember that the subjects of history were once alive, so that we become «fond of them». In this novel, Bassani asserts that memory is a condition of the narrator's existence. Memory is the genesis of the text, and commemoration the literature of memory, presented as its logical consequence. Commemoration functions as the result of the presence of the narrator, his memory of events, and the story he tells about those events. Commemoration is thus an outcome of personal and public history, and is shown as a powerful positive force.

These concepts are, however, placed into energetic crisis in a lesser-known work of Bassani's, his story *Una lapide in Via Mazzini.* Published in *Botteghe oscure* in 1952, this extraordinary tale also explores memory and commemoration, but within a very dissimilar context and with markedly different results. Departing in significant ways from *Il giardino* in its exposition of thematic concerns regarding the Holocaust in Italy, the story radically contradicts the implied continuity of history, memory and commemoration that Bassani constructs in *Il giardino*. It also more openly disputes any benign mythology of the post-unification integration of Italian Jews, presenting instead a harsher reality regarding the acceptance or tolerance of Jews in Ferrara before, during and after the war, a theme that is prevalent in the other Ferraresi stories as well.

Una lapide in Via Mazzini is the story of the only survivor of the one hundred and eighty three Jews deported from Ferrara in December 1943, according to Bassani's fictional numbers. The lone survivor, named Geo Josz, shows up one day unannounced and unexpected, in August of 1945, several months after the end of the war. The narrator of the story uses a voice that is not Geo's, but rather one that moves back and forth between various sentiments of the non-Jewish inhabitants of Ferrara and between first and third person. The narrative tone holds the reader's view of the survivor at arm's length by shifting from descriptive to judgmental to outraged, and back again. What is particularly noteworthy about this strategy is that the multiple points of view are not sympathetic to Geo: they do not hold Geo's interest at heart, and rarely express any moment of sympathy or compassion for him. Bassani himself describes the importance of the narrator in his stories in the following way:

> Chi ha letto *Le storie ferraresi*, si sarà reso certamente conto che il personaggio più importante, forse di tutto il libro, è proprio la figura, dissimulata

> è vero ma non per questo meno presente, dell'io narratore, poeta, giudice e storico. [6]

Geo is viewed through the lens of the town of Ferrara, with the guilt, resentments, hostility and denial of the immediate postwar period. In the case of *Una lapide*, the narrative voice represents the status quo, unwilling to be shaken up or disturbed, reluctant to engage in painful memory. The narrator, whom Bassani designates as all-important, thus sets up the discourse as being against Geo and what he represents from the very beginning. This animus directed towards a Holocaust survivor is a surprising departure from what the reader expects. And it is no accident that the hostility begins with the very first paragraphs of the story. Geo's arrival stirs up what the townspeople would much rather leave alone: the complicity of Fascism in the Holocaust, the murders of Jews and others committed in a public square just before the deportation, and the continued postwar existence of Fascists in the town, living a normal life as if nothing had happened.

The story has two beginnings, the first one jumping ahead of the chronology and serving as a thematic prologue. We immediately become aware of a spoken style, reflecting a narration that will continually move back in forth in time, reading almost like a parody of someone telling a story who cannot keep the tale chronologically organized. Bassani makes clear the hostility of the townspeople on the first page, as the narrative voice reads that Geo

> […] provenisse ben vivo nientedimeno che dalla Germania di Buchenwald, Auschwitz, Mauthasen, Dachau, eccetera, e soprattutto che lui, proprio lui, fosse sul serio uno dei figli del povero signor Angelo? E poi, anche ammettendo che non si trovasse di fronte a un trucco, a una mistificazione, che insomma nel gruppo di ebrei cittadini avviati verso i campi di sterminio nazisti un *Geo* Josz potesse esserci effettivamente stato, dopo tanto tempo, dopo tante sofferenze toccate un po' a tutti, e senza distinzione di fede politica, di censo, di religione, di razza, costui, proprio adesso, che cosa voleva? Che cosa pretendeva? [7]

The tone, as well as the content of these comments, is quite disturbing as doubt is cast both on Geo's identity and on the truth of his story. The comments also attempt to homogenize suffering during the war into an all inclusive category that equals the suffering of the townspeople un-

[6] As quoted in Ferretti 1976, 64.
[7] Bassani 1998, 84-85.

der the very Fascism that many of them supported, to Geo's deportation, horrendous existence in a concentration camp, the atrocities that he witnessed, and the death of his entire immediate family. Geo's very *reappearance* in the city, precisely the word used by Bassani as if to underline his former status as a citizen there, is taken as a puzzle, perhaps even a deceit, and certainly as an affront.

The second beginning takes a question of historical accuracy and literally throws it in the face of commemoration, creating the crisis that lies at the heart of the story. Geo arrives at the site of the synagogue. There he finds a young workman, a self-made mason who is putting the finishing touches to a plaque commemorating the loss of many of Ferrara's Jews to the Holocaust. A small crowd of citizens has gathered to watch the plaque being erected, and the narrator reports their thoughts and comments. Geo touches the mason on the ankle to get his attention, and is rewarded with a hard stare in return. He points out the problem with the plaque: that is to say, that his own name is on it. Suddenly we have too many victims: the commemoration is established as unreliable, its accuracy put into question.

Geo's name is a presence on the plaque that at this moment upstages his physical attendance, as he is put in the awkward position of having to stand there and insist on his own corporeal reality, on his very survival. This moment becomes emblematic for the text, as we slowly discover during the story that the Ferraresi citizens that Bassani describes would, quite frankly, prefer a dead Jew that can be commemorated or forgotten in silence rather than a live one, whose presence and voice will be a constant reminder of their moral failings and their denial.

The narrative voice then changes to represent Geo, as the narrator reports what he has evidently said to the mason and the small group standing there:

> […] la lapide avrebbe dovuto essere rifatta, dato che quel Geo Josz, lassù, cui in parte risultava dedicata, non era altri che lui stesso, in carne e ossa. A meno che, però – […] a meno che la commissione delle onoranze, accettando il fatto come un suggerimento del destino, non avesse addirittura rinunciato all'idea di una lapide commemorativa, la quale – e sogghignò – pur offrendo il vantaggio indubitabile, posta in quel luogo di intenso passaggio, di farsi leggere quasi per forza, avrebbe avuto il grande torto di alterare in modo sconveniente la facciata così onesta, così alla mano, del «nostro caro, vecchio Tempio» […]. [8]

[8] *Ivi*, 87-88.

Geo's suggestion that the plaque be taken down entirely, the error in its message viewed as a sign of destiny, seems quite mysterious. Why would a Holocaust survivor want to eliminate the commemoration of the Holocaust's victims? What does Geo's attitude towards this commemoration say about what commemoration itself means or how it is used?

After this scene, Geo continues his attempted re-integration into his hometown. After discovering that his family home has been taken over by first the Fascists and then the partisans, basement rooms turned into prison cells, he moves into an attic room at the top of the house while he waits almost a year for the partisans to move out. He wallpapers his room with pictures of his murdered family members, and paces the room at night, using the vantage point of the height of the top of the house to look out and observe any activity in the surrounding area, which makes the partisans very nervous.

He goes to visit an uncle of his, Geremia, who was a devoted Fascist up until the time of the expulsion of the Jews from the party after the racial laws. Geremia, in fact, still wears the beard favored by the Fascists. Geo seems to bear no grudge against this uncle for his former Fascism; in fact, it appears throughout the story that Geo is more interested in honesty than in partisanship.

There are two more central scenes in the story. In the first, Geo runs into a Fascist spy and informer, Count Scocca, on a public street, whistling a favorite Nazi tune, and Geo slaps him twice on the face. We as readers are in the position of fully understanding this action, as the man was an informer and undoubtedly responsible for deaths and torture due to his actions. But the narrative voice reports perplexity on the part of the Ferraresi, anger towards Geo's action, and speculation as to his motives, as if his reasons were not both crystal clear and eminently comprehensible. The narrator also reports three different versions of the story told by purported eyewitnesses and spread throughout the town, as if to say, events themselves will be distorted, changed, and any 'true' version of the story must necessarily be in dispute, depending on the desires and perspective of whoever tells the story. Once again, the notion of history as factual is challenged.

After this watershed event, Geo no longer remains silent on the topic of his murdered family. He begins to frequent the former Fascist cafe in the town square with his pictures of family and shows them to anyone who will listen to his stories. Some listen at first, and then stop, others try to get away from him entirely. He begins to wear again the tattered clothing in which he returned many months before, making the state-

ment that he is first and foremost a survivor, a witness, by profession, precisely because his experiences have not become part of the history of the town that ultimately has betrayed him twice.

In another moment that illustrates the townspeople's desire to forget at any cost, a new dance hall is constructed in August of 1946, one year after Geo's return. The narrator says in a sarcastic moment that is quite revealing of the duplicitous attitude found in the town, «Scompaginata dalla guerra, e ansiosa di avviare con ogni mezzo la tanto auspicata e auspicabile ricostruzione, la società cercava di riprendersi. La vita ricominciava, grazie a Dio. E quando ricomincia, si sa, non guarda mai in faccia a nessuno» [9].

The dance hall is built at a distance of only three hundred feet from the spot where partisans were executed in 1944. Geo arrives at the inaugural evening dressed in the rags in which he had returned home, and shows his murdered family's pictures to everyone he can, even grabbing people by the lapels to make them stop and look, with an attitude between imploring and threatening. Eventually he chases them all off the dance floor as they try to get away from him, and he is deeply resented for ruining their evening. The story ends as Geo mysteriously disappears, never to be heard from again. It would appear that he has finally given up on Ferrara, as Ferrara has so obviously given up on him, and on an honest reckoning of the past.

We must at this point ask what commemoration means in the context of a Holocaust survivor whose hometown does not want him, and perhaps never wanted him. Why would Geo be so against commemorating the fate of his own family and other Ferraresi Jews? Can commemoration be a detrimental act? Aren't we always instructed that memory, turned into physical or tangible signs such as monuments, historical documents, testimony or literature, is key in the lesson of 'never forget', which then implies 'never again'? One of the principal goals of the memory of the Shoah is a call for awareness that, viewed optimistically, could lead to prevention. The institutionalization of memory, another way to view memory's tangible forms, is also meant to lead to an understanding or knowledge of those historical conditions that produced genocide [10].

[9] *Ivi*, 117-118.

[10] There is now a considerable body of criticism on the topic of memory work and the Shoah; for example, Langer 1995 and Young 1993 and 2000, among many others. These discussions include considerations of memorials, narration, and testimony.

This positive and optimistic view of commemoration is precisely that which Bassani challenges in this story. The reason that Geo is so offended by the plaque has little to do with the fact that his name is on it, and everything to do with his deep, intuitive understanding of how that plaque will function within the postwar Ferrarese society to which he has returned.

When Geo comments that the plaque «avrebbe avuto il grave torto di alterare in modo sconveniente la facciata così onesta del 'nostro caro, vecchio tempio'» [11], we may read this as code for the position of the Jews in Ferrara vis-à-vis emancipation and integration. The old Temple that he describes is from the ghetto period, built in 1485. Unlike other major Jewish communities in Italy, the Jews of Ferrara did not build a beautiful new synagogue in celebration after emancipation. The 'honesty' of the humble old synagogue strongly suggests a hastiness in the rebuilding engaged in by other Jewish communities. Geo's language proposes that the celebration of the end of oppression came too quickly, that oppression did not end with the unification and that Italian Jews were willingly blind to the antisemitism surrounding them, even as great civic opportunities presented themselves. As the cynical narrator might comment, what was there to celebrate, really?

The word «façade» to describe the outer appearance of the temple can be read figurally as well as literally: the façade, the pretense, of a truly accepted Jewish minority in Italy with full civil rights that are not eroded by prejudice. And here its useful to think about the difference between a *tolerated* minority and one that is *accepted*. To tolerate means, for example, to «endure, sustain (pain or hardship); to bear without repugnance; to allow intellectually, or in taste, sentiment, or principle; to put up with». To accept, on the other hand, means to «take or receive (a thing offered) willingly, or with consenting mind; to receive (a thing or person) with favour or approval» [12].

With regards to the plaque's value as a stand in for memory, Geo also seems to understand that a plaque can just get dusty, and not be read any longer, as Bassani wrote in an earlier version of this story. As James Young has said, «once we assign monumental form to memory, we have to some degree divested ourselves of the obligation to remember» [13].

---

[11] Bassani 1998, 88.
[12] Oxford English Dictionary.
[13] Young 2004, 276.

Commemoration itself requires a group or communal involvement. Not only is commemoration a material practice, in which some sort of act is performed to turn memory into commemoration, whether it be the writing of literature or the construction of a monument, it also must be with someone else, in other words *co-memorate*, to remember with others. Geo is isolated because he is the only returning survivor, and because he is the only one willing to seriously engage the past in order to understand the present. For him, the plaque cannot mean commemoration, because the townspeople of Ferrara are quite simply not willing to remember.

Pierre Nora's two categories of memory are useful in the context of this story in order to further elucidate the differences between Geo's attitude towards the past and those of the townspeople, and the role of the plaque in that conflict. In Nora's theory, history creates *lieux de mémoire*, sites of memory; but he articulates also a second concept, that of *milieux de mémoire*, environs of memory. Bassani's Ferrara is a site of memory, in which memory of Fascist activity, of deportations of the Jews, the massacre in the town square, collaboration with the Nazis, harsh treatment of the Jews even before the Racial Laws of 1938 that deprived Italian Jews of their civil rights, is either suppressed, altered, or denied by the townspeople.

The character of Geo, instead, is attempting to create an environs of memory, where memory would take an active role and not be subjected to distortion and falsification. Within the environs of memory, memory work can take place, in other words the effort to recover memory that has been falsified by historical pressures and by the subject position of who is doing the remembering – particularly relevant in the case of this story.

For Geo, therefore, the plaque is inappropriate, and in fact counterproductive, on several counts, as it cannot co-memorate if there is no willing community to engage. At the same time it can relieve the community of the responsibility of memory by virtue of its very presence. It represents the community's lack of honesty about the past by shifting the responsibility to remember onto the plaque; as if to say, that's enough, we don't have to think about those unpleasant occurrences anymore and we can go on with our distorted, falsified version of events in which we accept no responsibility for the past. And finally the plaque would also continue the façade of an accepted status of Jews in Italy, as if Italy had nothing to do with the Holocaust, and materially interfere as well with the honesty of the decision not to build a new synagogue

after the emancipation, which would have signified that the emancipation was far more complete than it was.

The irony of a monument that is created to commemorate the Holocaust is that it is an object *con*structed to commemorate *de*struction [14]. When all of this is taken into consideration, Geo's harsh response to the presence and very idea of a plaque on the synagogue places his perspective squarely within the parameters of theories of memory and its manipulation that were discussed decades after Bassani wrote this story.

Memory work is what Geo is attempting to perform after his return home: for *him*, through remembering those family members and talking about them, and memory work for the *community*, as he tries to get the townspeople to face their past and their complicity. Memory work attempts to uncover the strategies that lie behind the revision of history, the convenient myths, and find the truth. This is what makes the Ferraresi uneasy and hostile in Geo's presence, as the narrative shows us how deeply they are entrenched in their revisionary strategies.

But who actually performs the memory work? Is it Geo, the narrator who does the reporting of opinions, or is the burden on us as readers to put two and two together? According to Young, that plaque can easily do the work of memory for us, stand in for the memory work that is not being done. But Young also comments, «To the extent that we encourage monuments to do our memory-work for us, we become that much more forgetful. In effect, the initial impulse to memorialize events like the Holocaust may actually spring from an opposite and equal desire to forget them» [15].

Why is Geo so outraged about the dance hall built near the site of a massacre, but feels like the plaque is useless or worse than useless? The contrast between his reaction to these two events tells us much about what Bassani is after in this story. Within the economy of the story, the massacre of the partisans is in some ways even more disturbing than what has happened to Geo because it reflects the bloody and bitter civil war between Italians, between Fascists and Antifascists. These murders happened right there, in Ferrara. The memory of this event cannot be brushed off or allowed to become dusty, because it is local and indigenous, both Italian and Ferrarese, an episode that happened within the walls of Ferrara and by extension within the walls of Bassani's fiction.

[14] For more on this topic, see Young 2007.
[15] *Ivi*, 181.

Any attempt to exculpate will not work – somehow murder on a foreign soil is much more abstract, and can be further abstracted, i.e. Geo's starvation edema must mean something else; those ovens of Buchenwald do not seem real. But for Geo, this is a bloody outrage that cannot be denied, to go *this* far is *too* far even for the long-suffering Geo: his limit has finally been reached.

When Geo finally leaves Ferrara for good after several years of this willing blindness, the townspeople wonder why he couldn't have just been more patient. Their reaction is a monstrous parody of the legacy of history: if you just wait long enough, people will forget, and you should forget too. Everything about this story attempts to throw memory, commemoration and their relation to history into crisis.

By the end of the story, Geo's intuition about what lies behind the mounting of that commemorative plaque on the synagogue has proven to be correct. The plaque breaks down that message of fondness for the dead that Giannina has theorized in the prologue to *Il giardino dei Finzi-Contini.* Ultimately, it becomes clear that the citizens of Ferrara have indeed put up the plaque to be able to forget what was written upon it.

As Bassani engages questions of historical memory and commemoration in this text, looking at the question of fiction as the venue for these types of considerations becomes a significant concern. Susan Suleiman comments that «of all the categories in our lives, those of fact and fiction, with their various literary equivalents such a memoir or novel, remain very strong – despite our theoretical sophistication about the constructed nature of representation, and even of perception» [16]. Elie Wiesel, in the introduction to his 1986 book, *Legends of Our Times*, explores the meaning of fiction and its relationship to truth and falsehood. He recounts a scene in which he meets a rabbi who came from his hometown and goes to visit Wiesel after the Shoah, in his new home in Israel. Wanting to know what young Elie is doing with himself, the rabbi is very disappointed to learn that Elie has become a writer rather than following in his famous grandfather's footsteps and becoming a rabbi in line with family tradition. Furthermore, he protests that all writing is not equal: he asks questions about the kind of writing Elie does, wanting to know if he is telling the truth or is he writing lies, which is what he understands fiction to be.

[16] Suleiman 2006, 33.

> «So you tell stories? […] About things that happened?» «Yes», [Wiesel] answers, «about things that happened or could have happened». «But they did not?» «No, not all of them did. In fact, some were invented from almost the beginning to the end […]. Some events do take place but are not true; others are – although they never occurred». [17]

Wiesel makes a powerful argument for what we might call 'truthful fiction', a category he has explored to good effect through his career through many of his novels [18].

Wiesel's framing of fictive stories and their relationship to truth provides a way to understand the powerful connections that can exist between historical events and the literature that attempts to represent them. His concept of a narrative truth that lies outside the boundaries of testimony speaks eloquently in support of powerful fictive writing like that of Giorgio Bassani. Moreover, the issue of the responsibility borne by texts and their authors looms large in this discussion, as explicated in Wiesel's powerful essay A Plea for The Dead. There Wiesel addresses even more directly the role of those who would confront the Shoah; as he says,

> I should envy those scholars and thinkers who pride themselves on understanding this tragedy in terms of an entire people; I myself have not yet succeeded in explaining the tragedy of a single one of its sons, no matter which. […] Answers: I say there are none. Each of these theories contains perhaps a fraction of truth, but their sum still remains beneath and outside what, in that night, was truth. [19]

In this essay, Wiesel maintains that the asking of questions rather than the posing of answers is the only fruitful approach that might possibly lead us out of the abyss. The telling of stories that ask pertinent questions and that do not proffer easy answers is precisely Bassani's method and how his texts arrive at their deeper significance and their power.

Bassani's stories did not happen exactly as they are written, but they could have, and they tell a compelling story of Ferrara and its Jews. Nostalgia for the past, no matter how problematic the past actually turns

---

[17] Wiesel 1968, VII-VIII.

[18] This is of course not to suggest that Wiesel has only engaged in the writing of fiction: his nonfiction testimony *Night* remains his most powerful and best known work. For an insightful discussion of the role of memory in Wiesel's fiction, see Geoffrey Hartman 2006.

[19] *Ivi*, 181-182.

out to be, is a focalizing lens in Bassani's work. It does not, however, obfuscate his rich historical narrative that commemorates as it tells the story of individual negotiations with a society that ultimately betrayed its Jewish citizens, a betrayal that resulted in the deportation and death of some and the persecution of many. Does Bassani have a certain moral authority in his texts that deal with the Shoah in Italy, despite their fictional status? I would reply in the affirmative, on two counts. Bassani was a strongly identified Jewish writer who himself felt the brunt of the racial laws. Second, he chose to engage very directly and unflinchingly an uncomfortable past.

Giorgio Bassani's work is increasingly timely today, in at least two major respects. The first is his unflinching examination of pre and post-war Italian society, its uneasy and resentful attitude towards its own Fascism, and the relationship of these attitudes to the subsequent creation of myths about Fascism that are still being touted today [20]. The second is the contribution he made to Holocaust literary studies, through his critically precocious exploration of cultural memory, and of commemoration. Bassani's writing insists that looking to the future must include a careful and honest appraisal of the past.

Bibliography

Bassani, Giorgio (1991). *Il romanzo di Ferrara*, 2 voll., Milano, Mondadori.

(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Fabre, Giorgio (2004). *Il contratto: Mussolini editore di Hitler*, Bari, Dedalo.

(2005). *Mussolini razzista: Dal socialismo al fascismo: la formazione di un antisemita*, Milano, Garzanti.

Ferretti, Gian Carlo (1976). *Letteratura e ideologia: Bassani*, *Cassola*, *Pasolini*, Roma, Editori Riuniti.

Harrowitz, Nancy (2011). Parallel Nationalization, in *New Reflections on Primo Levi: Before and After Auschwitz*, Millicent Marcus and Risa Sodi (eds.), New York, Palgrave Macmillan, 31-43.

Hartman, Geoffrey (2006). Elie Wiesel and the Morality of Fiction, in *Obliged by Memory: Literature*, *Religion*, *Ethics*, Steven T. Katz and Alan Rosen (eds.), Syracuse, Syracuse University Press, 107-116.

[20] For more on this topic, see Fabre 2004 and 2005.

Langer, Lawrence (1995). *Memory's Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies*, New York, Oxford University Press.

Redhead, Steve (ed.) (2008). *Jean Baudrillard Reader*, New York, Columbia University Press.

Suleiman, Susan Rubin (2006). Do Facts Matter in Holocaust Memoirs?: Wilkomirski/Wiesel, in *Obliged by Memory: Literature*, *Religion*, *Ethics*, Steven T. Katz and Alan Rosen (eds.), Syracuse, Syracuse University Press, 21-42.

Wiesel, Elie (1968). *Legends of Our Times*, New York, Shocken Books.

Young, James (1993). *The Texture of Memory*, New Haven, Yale University Press.

(2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven,Yale University Press.

(2004). Teaching German Memory and Countermemory: The End of the Holocaust Monument in Germany, in *Teaching the Representation of the Holocaust*, Marianne Hirsch and Irene Kacandes (eds.), New York, Modern Language Association, 274-285.

(2007). From The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, in *Theories of Memory: A Reader*, Michael Rossington and Anne Whitehead (eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 177-184.

6.
BARE LIFE ON VIA MAZZINI

Andrew Bush

1.

Of the millions of people displaced by the Second World War, some 90 per cent of the survivors had returned home to their countries of origin within a year after the Allies declared victory. But among Jewish survivors, the proportions were reversed. Those who survived the camps were exceptions, and those who returned permanently to their countries of origin were the exceptions among the exceptions – under 10 per cent. Hence, as with the deportations, now with repatriation, one was faced with the «distinctiveness of the Jewish problem», in the words of Jacob Robinson, prefacing a report issued by the Institute of Jewish Affairs of the American Jewish Congress and the World Jewish Congress as early as November, 1946 [1].

The author of the report, Zorach Warhaftig, offers two general headings, unequally weighted, as explanations for this exceptional recalcitrance: psychological trauma and fears of ongoing anti-Semitism. Analysis of interviews with Jewish DPs interned in Italy, for instance, showed that even among Jews from Poland – where it was already known some thousand returning Jews had been killed since the end of the war – psychological trauma was the preponderant explanation. Some 62 percent of these interviewees cited «psychological reasons resulting from tragic experiences *during the war*», rather than fear of anti-Semitism in the present (28 percent) as the motive for their resistance to repatriation. Wahrhaftig then documents debates in the newly-formed United Nations, and more particularly at the United Nations Relief and Rehabilita-

[1] Robinson 1946, V.

tion Administration (UNRRA), about how to respond to the post-war «Jewish problem» – an exception always understood as a problem. The upshot was the acceptance of a special status of «non-repatriatability» or «irrepatriatability» for Jewish survivors» [2]. The exceptions among the exceptions, then, those few who were repatriated, and whose distinctive cases have received relatively little attention, warrant a special designation: RPs, I will say, 'reappeared persons'.

Wahrhaftig summarizes the effect of psychological trauma by saying: «Many survivors are shocked at the prospect of returning to countries and cities where all their nearest kin and friends were so cruelly murdered» and he adds a note about psychic circumstance: «The single survivors of families and communities want to flee the places whose every house and stone is a reminder of the inhuman things done their nearest and dearest ones» [3]. To be precise, the survivors in the DP camps did not have to flee, since they were already abroad; but he may well be referring to those Jews who returned to their countries of origin without becoming «genuine repatriates» [4], that is Jews who came in search of relatives and property and, disappointed, indeed fled to other countries, often making their way back to DP camps again. But whether virtual or actual flight, the effect of psychological trauma, Wahrhaftig urges, is the unbearable experience of the countries of origin as places of limitless commemoration and so interminable mourning: «every house and stone» a *lieu de mémoire* [5].

Wahrhaftig's characterization appears to derive from the language in which the non-repatriatability of Jews was debated in the international arena. I cite several passages that he compiled, underlining a common element:

> A resolution of the Association of Jewish Refugees from Germany in England of June, 1945: «To the Jews from Germany their former country is the *graveyard* of their families». [6]
>
> Jan Stanczyk, Polish representative to the UNRRA council, «stated […] that all Polish citizens of Jewish origin were welcome», according to Wahrhaftig, «but he understood that [now in Stanczyk's words] 'some would not return to areas regarded by them as *cemeteries*'». [7]

---

2 Warhaftig 1946, 137.
3 *Ivi*, 134.
4 *Ivi*, 57.
5 Nora 1984.
6 Quoted in Warhaftig 1946, 137.
7 *Ivi*, 138.

> A report to an UNRRA Special Sub-Committee on Displaced Persons, dated March 1946: «Certain United Nations governments have made clear that they are prepared to regard them [Jewish refugees] as a separate group and that they recognize their reluctance to return to areas which they regard as *cemeteries* where most of their friends and relatives are buried». [8]

This language inverts the nationalist imaginary. One may recall Benedict Anderson's initial figure for the «imagined community»: the tomb of the unknown soldier as a well-marked national gathering place where perfect strangers from different parts of the country can feel nonetheless the relationship of a certain belonging to the tomb, the nation and consequently to each other [9]. For the Jewish survivors, the names of the dead were all too familiar; what remained unknown was the tomb itself, when so many had been killed far from home, so many buried in unmarked mass graves, so many incinerated with no tomb at all. Thus, while references to national territories as cemeteries may convey the extent of the killing, cemeteries were precisely what was lacking for the RPs, even if other *lieux de mémoire* awaited at every turn. After the war, then, Jews formed an imagined community by bearing the names that they could not place.

2.

As Primo Levi crossed the Austrian border into Italy in October, 1945, on the brink of becoming an RP, he realized that the ordeal of the half-year since his liberation from Auschwitz constituted only a respite. «I mesi or ora trascorsi», he writes, «pur duri, di vagabondaggio ai margini della civilità, ci apparivano adesso come una tregua, una parentesi di illimitata disponibilità, un dono provvidenziale ma irripetibile del destino» [10]. The open question is whether such a truce will be followed by an extension of the peace or a renewal of the war, though it may be that the parenthesis cannot close and that a certain fate cannot but be repeated. Levi formulates this moment at the border in personal terms:

> Di seicentocinquanta, quanti eravamo partiti, ritornavamo in tre. E quanto avevamo perduto, in quei venti mesi? Che cosa avremmo ritrovato a casa? Quanto di noi stessi era stato eroso, spento? Ritornavamo più ricchi o più poveri, più forti o più vuoti? Non lo sapevamo: ma sapevamo che sulle

[8] Quoted in Warhaftig 1946, 138.
[9] See Anderson 1991.
[10] Levi 1987, 420.

> soglie delle nostre case, per il bene o per il male, ci attendeva una prova, e la anticipavamo con timore. [11]

To return, then, was to face a test, *una prova*, and to attest, to bear witness and also to give proof, first of all, for an RP, of one's own identity. The examination was also an accusation, and the return, in that sense, a response to a summons to appear, or reappear, before the law. The RP who takes the stand is not so much one who is able to *riapparire* as one constrained to *ricomparire*, as Giorgio Bassani declares in the opening words of his story, *Una lapide in via Mazzini*, from the cycle of his Ferrara tales, first published in 1956:

> Quando, nell'agosto del 1945, Geo Josz recomparve a Ferrara, unico superstite dei centottantatré membri della Comunità israelitica che i tedeschi avevano deportato in Germania nell'autunno del '43, e che i più consideravano finiti tutti da un pezzo nelle camere a gas, nessuno in città da principio lo riconobbe. [12]

A trial awaits.

Alexander Stille took issue with those opening words that establish the narrative premise of *Una lapide in via Mazzini* in his account of five Italian Jewish families under fascism, including the Schönheit family from Ferrara, deported, like Geo, to Buchenwald. «Bassani's story is fiction», writes Stille with a journalist's commitment to facts: «five of the eighty-seven Jews deported from Ferrara returned» [13]. His principal interview subject from Ferrara, Franco Schönheit, introduces a different perspective:

> «But there is a grain of truth in the Bassani story», Franco says. «Because nearly everyone was dead, we were like 'white flies'. It was so unusual for anyone to return that those who had been in hiding in Italy didn't know what to make of us. Why had these people survived? How had they survived? What had they done to survive?». [14]

So, like Geo Josz, Franco, his father Carlo and, by Stille's count, the other three deported Jews in post-war Ferrara did not so much return as reappear for questioning, and the questions, as Franco remembered them, implied an accusation that was made explicit in the testimony of Stille's report on the Di Veroli family of Rome. «Silvia and Giuditta

---

[11] *Ivi*, 421.
[12] Bassani 1998, 84.
[13] Stille 1991, 344.
[14] *Ibidem*.

were pained by the initial reception they received from the Roman Jewish community», Stille reports.

> «They didn't treat us too well», Giuditta recalls. «They acted as if we must have done something bad to have survived. The Catholics all said, 'You poor things, how you must have suffered', but a lot of the Jews acted as if we had been used as whores by the Germans. I once heard a conversation in which one man asked 'Would you marry a woman who had been deported?' 'No', another answered. 'Neither would I', the first one said. That kind of thing hurt us a lot». [15]

The charge was prostitution and the very fact of survival was taken as evidence for the prosecution.

Bassani does not relate Geo's journey from Buchenwald to Ferrara – neither as *tregua* nor as pre-trial discovery period. Instead, Geo arrives abruptly, and to those gathered on the Via Mazzini, his appearance seems to belie the claim to a reappearance. Bassani's narrator asks in the earliest published version of the text,

> nell'uomo di età indefinibile, grasso al punto che sembrava gonfio, con un *kolbak* di pelo d'agnello sul capo rapato, e rivestito di una sorta di campionario di tutte le divise militari cognite e incognite del momento, chi avrebbe potuto riconoscere il gracile fanciullo di sette, o il nervoso, magro, spaurito adolescente di tre anni avanti? [16]

His clothing and the language to describe it (underlining the loan word for his hat), form a mélange that disperses national identity. He does not

---

[15] *Ivi*, 334.

[16] Bassani 1956, 104. In Bassani's *Opere* (1998, 84), the description is truncated, eliminating any reference to Geo's clothing: «l'uomo di età indefinibile, enormemente, assurdamente grasso». See Piero Pieri, *Memoria e Giustizia* (2008), the most valuable and detailed study of both *Una lapide* and the whole of Bassani's cycle of Ferrara stories, for a comprehensive account of the textual variants between editions. (I will limit references to two editions, Bassani 1956 and Bassani 1998 to give some sense of the alterations in the text over time.) Pieri sees Geo as «grottesco e conformista» (97), «un ebreo borghese attaccato alla tradizione e pieno di boria» (93), and thus the centerpiece of a critique of the «debolezze e ambiguità della sua gente» (97), that is Bassani's people, the Jews of Ferrara, whose zeal to «tornare al rassicurante e protettivo perbenismo ebraico-borghese» (107) leads to «un'imperdonabile insensibilità storica» (94) that expunges the memory of the Holocaust. As will be clear, my reading proceeds in a different direction to different conclusions. Our accounts diverge at a point at the very outset of Pieri's discussion, where he describes Geo as «uscito senza danni psicologici apparenti» (85). I would underline «apparenti», distinguishing between that which appears (that which is apparent), and that which reappears. Also, where Pieri focuses on the pertinent context of political parties, the theoretical foundation of my discussion in the work of Giorgio Agamben leads to me to frame other political considerations.

seem to come, to have ever come, from any one place, from anywhere, from any here.

But if the multiplication of identities in Geo's derelict attire («bizzarramente vestito», reads the early text) [17] is a source of confusion, it is his body size that causes the gravest consideration. For his weight is not perceived as simple biology, but rather as a biopolitical inscription, read against the point of reference in the public way: the stories of the camps (and perhaps the photos published shortly after liberation) that tell of the skeletal remains of both the living and the dead. «Quel grasso suo», the narrator says in the early text, reporting the thoughts of those gathered on the Via Mazzini, «tutto quel grasso, li insospettiva», because it «contrastava singolarmente con quanto si diceva dei campi di concentramento tedeschi» [18]. Bassani revised the passage, but in texts both early and late the contradiction Geo posed between «la sua grassezza» and the image of the victims of the camps that had already formed on the streets of Ferrara led to mutually exclusive alternatives: «o che nei campi di concentramento tedeschi non si soffriva di quella gran fame che la propaganda sosteneva; o che lui era riuscito, e chissà a che prezzo, a godervi di un trattamento tutto speciale» [19]. In the realm of biopolitics, Geo's body, they conclude, either gave grounds for Holocaust-denial, or for the surmise that Geo (that Silvia, that Giuditta) was a collaborator, a Nazi whore. In either case, he is guilty, at least of perjury. His potential testimony is impugned.

3.

Geo's situation approximates that of the ancient Roman *devotus* in philosopher Giorgio Agamben's analysis of sovereign power and bare life, a particular and perhaps founding case of the *homo sacer*, the figure that Agamben highlights from Roman law [20]. Agamben's example of the *devotus* is the warrior who, «prima di una battaglia si è votato solennemente agli dèi Mani e non è morto in combattimento» [21]. The explication of this figure is grounded in the Roman belief that the dead reappear in the form of the *larva*, «un essere vago e minaccioso […] che torna con le sembianze del defunto nei luoghi da lui frequentati» [22].

---

17 *Ibidem*.
18 *Ivi*, 112.
19 Bassani 1998, 101.
20 Agamben 2005.
21 *Ivi*, 107.
22 *Ivi*, 109.

Funerary rites aim at the propitiation of the *larva*, transforming menace into protection; but since they are disrupted in the case where the corpse is missing (drowning at sea, for instance), a colossus, which is to say an image of the deceased, may be fashioned, thus enabling «lo svolgimento di un funerale vicario» [23].

It is in this context that Agamben raises the question, «Che cosa avviene per il devoto sopravvissuto?» [24]. He responds:

> il devoto soppravvissuto è un essere paradossale che, mentre sembra proseguire una vita in apparenza normale, si muove, in realtà, in una soglia che non appartiene né al mondo dei vivi né a quello dei morti: egli è un morto vivente o un vivo che è, in verità, una *larva*, e il colosso rappresenta appunto quella vita consacrata che si era già virtualmente separata da lui al momento del voto. [25]

Like the effect of the funeral rite after death transforming the *larva*, the rituals of dedication to death transform the *devotus* into a tutelary figure while still alive, by separating out «consecrated life» from biological life (and biological death). «In quanto incarna nella sua persona gli elementi che sono di solito distinti dalla morte», Agamben goes on to say:

> l'*homo sacer* è per cosí dire, una statua vivente, il doppio o il colosso di se stesso. Tanto nel corpo del devoto soppravvissuto che, in modo ancora più incondizionato, in quello dell'*homo sacer*, il mondo antico si trova per la prima volta di fronte a una vita, che, eccependosi in una doppia esclusione dal contesto reale delle forme di vita sia profane che religiose, è definito soltanto dal suo essere entrato in intima simbiosi con la morte, senza però ancora appartenere al mondo dei difunti. Ed è nella figura di questa 'vita sacra' che qualcosa come una nuda vita fa la sua comparsa nel mondo occidentale. [26]

And its reappearance in the Via Mazzini. The Roman colossus may also have a Jewish name, the living statue of the golem, a human figure made from clay, which, by magical incantation and the inscription of the Hebrew word *emeth* (truth) on its forehead, could come to life to protect endangered Jews. The same golem could be rendered inanimate clay once again by erasing the aleph of the inscription, leaving only the word *meth*, or death. In *homo sacer*'s bare life the aleph, though legible still, is

[23] *Ivi*, 110.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ivi*, 110-111.
[26] *Ivi*, 111-112.

not vocalized, as it were. It has fallen silent: signifying still, without the force to speak the whole truth and nothing but the truth. The appearance or reappearance of bare life introduces just such a bare language into the world and the streets of Ferrara.

4.

When, in the course of his return from a short, impromptu and secretive flight from home, Mattia Pascal read in the local paper of the discovery of a decomposed body that had been identified as him – his absence being otherwise unaccountable – he received the news as a liberation in Luigi Pirandello's novel [27]. He was suddenly free of creditors, of a wife he didn't love and a mother-in-law he couldn't stand, in short, of all responsibilities; and he had cash in his pocket from his winnings at Monte Carlo, where, in truth, he had been since his disappearance. He took up a false name, and, lacking papers to secure a passport or even a bank account, he moved about within Italy: anywhere but home, anywhere that he would not be recognized. He was not the subject of the sovereign ban, since his wandering was self-imposed. And his new life was not bare life, and not only because he was at his ease. It was a life, a distinctly private life, outside the political realm altogether.

Mattia discovers, however, that life (*zoe*, biological life, strictly private life) is not free. Liberty is a political attribute. Concretely, he finds himself encumbered by his lack of public identity. A theft takes place from the room he rents under his false name, while he is occupied elsewhere in the house, ironically, in a phony séance. (This is no zone of indistinction between life and death, only conscious prevarication.) He could not resolve his *economic* problem – that is, at once financial and domestic, including a love element – without going public. And he could not go public without putting his feigned identity to death. As in the prior event, the decision about life and death – in his case fictitious life and fictitious death – is not a sovereign decision, but his own. So he feigns a suicide, which, as he reads again in the newspapers, becomes a matter of public record, and then he heads for home.

When Mattia returned from his self-imposed banishment to «la mia bella riviera, in cui credevo non dover più metter piede», he goes first to his brother's home. «Ma la gioja m'era turbata», along the road, he reports, not only «dall'ansia d'arrivare», but more particu-

[27] Pirandello 1921b.

larly, «dall'apprensione d'esser riconosciuto per via da qualche estraneo prima che dai parenti» [28]. If there is a moment of *exposure* in his story, in Agamben's sense, it is here: he has already died as the private, even secretive Adriano Meis; but he is not yet ready to take up the public life of Mattia Pascal. The moment extends to his brother's threshold, where an unknown servant asks, «Chi debbo annunziare?» The answer is non-commital, and notably halting: «'Di… dite… ditegli che… sì, c'è… c'è… un suo amico… intimo, che… che viene da lontano… Così…'» [29]. For a moment, then, he has no name that he can pronounce, no identity to stabilize the shifter and shifting, 'I'. He is a subject and yet not quite a subject. He speaks the stammering language of bare life.

The moment appears to pass quickly. Whoever 'I' may be, Mattia is made at home in a sitting room, and in this domestic setting, he recovers his speech when his brother arrives: «'Berto!' gli gridai, aprendo le braccia. 'Non mi riconosci?'» [30]. There will be some momentary confusion as re-appearance seems to contradict fact, but the answer to Mattia's question is plainly, yes. In this private scene, he is recognized: «'Mattia! Mattia! Mattia!', prese a dire il povero Berto, non credendo ancora agli occhi» [31]. He will also be recognized subsequently by his mother-in-law, his wife, who thinks she is his widow, and her new husband, who, according to the law, cannot be her husband. The resolution of the complications of his wife's marital status will finally cast Mattia into the penumbra of inclusion-exclusion. Thus, the novel will end with his visit to his own grave and his reading of the inscription on his tombstone: «COLPITO DA AVVERSI FATI / MATTIA PASCAL / BIBLIOTECARIO / CVOR GENEROSO ANIMA APERTA / QVI VOLONTARIO / RIPOSA // LA PIETÀ DEI CONCITTADINI / QVESTA LAPIDE POSE» [32]. It is only the self-recognition that he achieves at the cemetery that allows him to give himself the new name of he who, in life, rests, if not in peace, then «volontario», in the grave thus indicated – he who has survived his dedication to his own death:

> Io vi ho portato la corona di fiori promessa, e ogni tanto mi reco a vedermi morto e sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno,

[28] *Ivi*, 266.
[29] *Ivi*, 267.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ivi*, 268.
[32] *Ivi*, 292.

> s'accompagna con me, sorride, e – considerando la mia condizione – mi domanda:
> – Ma voi, insomma, si può sapere chi siete? –
> Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo:
> – Eh, caro mio… Io sono il fu Mattia Pascal. [33]

The decision to leave the life he had been living was his own, but not the conditions of his readmission. He returns to public life in these final lines, as he reads his name upon the *lapide*, but he finds that a place is reserved for him only insofar as the polis is everywhere a cemetery, a zone of indistinction in which he is simultaneously among the living and the dead. He reappears as bare life, he introjects bare language.

Bassani's story commences where Pirandello leaves off, when Geo reappears in the public way and undertakes to read a *lapide*, just then being mounted on the façade of the synagogue in the Via Mazzini. Bassani is scrupulous in withholding the details of life, death and survival in Buchenwald, which the author himself did not witness, but the crux of the reading lesson is learning that the name of the RP is necessarily *il fu Geo Josz*.

Bassani sets Geo's first words apart in parentheses, as if they were not yet words, not entirely speech but a murmur or babble that is a precursor to speech (like the confusion of his insignia). Geo has come upon a small crowd gathered on the Via Mazzini to watch a workman mounting a *lapide* inscribed with the names of the deported Jews of Ferrara, all of whom are presumed dead. The workman's labors are interrupted: «sentendosi toccare una caviglia ('Geo Josz?', diceva una voce beffarda) […]» [34]. Geo points up at the *lapide* and laughs amidst the bystanders, «di certo per guadagnarsi la sua simpatia», and then he begins again:

> «Geo Josz?», ripeté.
> Ricominciò a ridere. Ma subito, come pentito, e seminando il discorso di frequenti «prego» alla tedesca […] si dichiarò dispiaciuto, «mi creda», di aver guastato ogni cosa con un intervento che, era pronto a riconoscerlo, aveva tutti i caratteri di una *gaffe*. Eh già – sospirò –: la lapide avrebbe dovuto essere rifatta, dato che quel Geo Josz lassù, cui in parte risultava dedicata, non era altri che lui stesso, in carne e ossa. [35]

When Geo's voice moves from the private speech of his parenthesis to

[33] *Ivi*, 293.
[34] Bassani 1998, 87.
[35] *Ibidem*. The earlier text had specified that Geo spoke those words «indicando sempre la lapide» (Bassani 1956, 108).

the public ear, it begins by repeating itself, and hence, not so much appearing, as reappearing. It is a halting voice, incorporating the language of the sovereign power of the camps as a constant interruption, a stammering, a speech defect. It is, then, not so much a language, a native language, as a babble of languages, a *voce beffarda* mocking itself, mocking the potential of language to instantiate itself in speech. It is bare language.

Were Italy a cemetery, the *lapide* would be a tombstone, whose inscription would function as an index: *po nikbar*, *hic jacet*, here lies, at this very place, beneath this stone. The linguistic shifter (*po*, *hic*, here) would come to rest in the discourse of that indication and the purposes of commemoration would be served. But in the Via Mazzini, which is to say outside the graveyard but within the nation-as-cemetery, the *lapide* cannot complete this work. Geo himself, his arm raised, enacts the part of the index, but far from grounding the shifter (I am Geo Josz), his performance points out its impossibility. I, here, am that Geo Josz, there. I, who am speaking these words to you, am that Geo Josz, who is dead and cannot speak. He has reappeared to ruin commemoration. His testimony puts testimony on trial. It is spoken *come pentito*. It cannot be spoken otherwise.

5.

The shame detectible in Geo's first speech is also the crux of Agamben's analysis of survivor testimony after Auschwitz. Shame is a kind of speech defect for Agamben especially notable in testimony beset by what he calls «il paradosso di Levi» [36]. «Lo ripeto», writes Levi in his essay La vergogna,

> non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i «mussulmani», i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione. [37]

Where the rule was extermination, survival was a privileged exception.

[36] Agamben 1998, 151.
[37] Levi 1987, 716.

Privilege might accrue to prisoners by dint of the grounds for their internment (criminals, for instance, in contrast to Jews), professional qualifications (perhaps a machinist or a tailor or a carpenter was worth keeping alive a little longer), language skills (to understand the orders in German), and group affiliation and organization (especially among political prisoners). Alternatively, the *zona grigia* of complicity might also confer «un trattamento tutto speciale» [38]. Not all of the privileged survived, but for as long as privilege lasted, they were exempt from the final cause of the camps.

Agamben concludes from Levi's reflections that those who could speak were not complete witnesses and those who were complete witnesses could not speak. It needs be noted that this analysis neither intends nor effects a denial of the reality of the Holocaust. The survivors were eyewitnesses to the extermination of others. In a murder trial, the testimony of an eyewitness is not invalidated by the fact that the eyewitness was not murdered too. The survivors tell the truth and nothing but the truth, but they speak the whole truth only «per delega», according to Levi, in place of and on behalf of *i sommersi* [39].

Agamben is clear about the horror of the camps. In *Quel che resta di Auschwitz*, however, his task is not that of the historian documenting policies and planning, brutality, suffering and extermination. Instead, he takes the precarious situation of the *salvati* as the exemplary occasion to examine a certain structure inherent in testimony – and perhaps more generally in all speech acts. This concern is consonant with Agamben's larger philosophical project, whose principal problematic is the disjuncture between the potentiality of language and its realization in speech acts. He finds this problem best delineated in linguist Émile Benveniste's discussion of shifters, words like «here», «now» and especially «I», whose only meaning is to refer to the speech act in which the word appears (for instance, «I» means only «the person who is saying 'I' in this sentence»). And Agamben returns to Benveniste repeatedly throughout his work, including *Quel che resta di Auschwitz*. Some of his readers have rejected the book for that linguistic turn, seeing the discussion as an instrumentalization of the camps and survivor testimony in the service of quite separate interests. I object to the objections. If post-war thinkers are not to take account of the camps, if their philosophical projects are not moved by the camps, as in the

[38] Bassani 1998, 101.
[39] *Ivi*, 717.

case of Agamben's teacher Heidegger, who are they? And if not now, when [40]?

What is distinctive about *Quel che resta di Auschwitz* within Agamben's oeuvre with respect to his consistent engagement with Benveniste is that in working through Levi's paradox, he comes to see that the fundamental disjuncture between language and discourse has the structure of shame. The cornerstone of this new construction of the relationship between human being and speaking being is an analysis of shame that Agamben finds in an early text by another student of Heidegger, philosopher Emmanuel Lévinas. Drawing his key terms, subjectification (*soggettivazione*) and desubjectification (*desoggettivazione*), from Lévinas' *De l'évasion* (1935), Agamben argues, «Nella vergogna, il soggetto non ha, cioè, altro contenuto che la propria desoggettivazione, diventa testimone del proprio dissesto, del proprio perdersi come soggetto. Questo doppio movimento, insieme di soggettivazione e di desoggettivazione, è la vergogna» [41]. Reading his own name on the *lapide*, Geo enacts this double movement. He overcomes his hesitation and emerges as a speaking subject, indeed a subject speaking in his own name (subjectification); on the other hand, the name in which he speaks is that of a subject who is no more (desubjectification). I am that I am not.

Agamben finds precisely the same paradoxical speech in the most exceptional of all camps witnesses, those who had been *Muselmänner*, the Muslims, in camp slang: those who were so extenuated by hunger, fatigue, and brutality that they could not longer exercise some of the most basic life functions. Levi exemplifies the state of the *Muselmann* by saying that they seemed unable to distinguish between the cold and a blow from a guard. The *Muselmänner* had entered a different grey zone, then, at the opposite extreme of camp privilege, a zone of indistinction between life and death, the zone of the barest life. To be a *Muselmann* was to be completely *sommerso*, indeed, already *annegato*. And yet some few survived their drowning, survived themselves, and bore testimony.

Agamben's work in *Quel che resta di Auschwitz* may be read as an introduction to an archive of *Muselmänner* witnesses that he includes in the final pages of his book. Just prior to reciting their testimony, Agamben states:

---

[40] Leland de la Durantaye provides a valuable overview of the controversy (see especially 2009, 248-49) in the course of an excellent critical introduction to Agamben's oeuvre.

[41] Agamben 1998, 97.

> Nell'espressione *Io ero un musulmano*, il paradosso di Levi raggiunge la sua formazione più estrema. Non soltanto il musulmano è il testimone integrale, ma egli ora parla e testimonia in prima persona. Dovrebbe ormai essere chiaro in che senso quest'estrema formulazione – *Io*, *colui che parla*, *ero un musulmano*, *cioè colui che non può in nessun caso parlare* – non soltanto non contraddice il paradosso, ma, anzi, puntualmente lo verifica. [42]

The *Muselmänner* who speak in the first person are neither *sommersi* nor *salvati*, or they are indistinguishably both at once. They have survived themselves. Such is the case of the reappearance of Geo Josz. Those who first see him on the Via Mazzini, and see that he is *grasso*, raise the charge of false witness. The narrator, however, observes more precisely that «Sembrava gonfio d'acqua, una specie di annegato» [43]. *Una specie di sommerso salvato*. Geo is a complete witness.

6.

Psychoanalyst Serge Tisseron similarly characterizes shame as a contradictory condition, «structurante par certains aspects […], elle est déstructurante par d'autres» [44]. Thus, he emphasizes that the feeling of shame allows the individual to reestablish both psychic integrity and a place in the social world, but at a price: «L'individu se réunifie, mais comme sujet indigne» [45]. Geo's nervous laughter, mocking himself as he speaks and for speaking, it may be recalled, was interpreted by the narrator as an effort to gain sympathy. Geo's first testimony effaces himself as one unworthy to be counted amongst the honored dead, but also one whose membership in the rolls of the living is not guaranteed. He would be re-membered, rather than remembered. It will be crucial to his reintegration – that is, his incomplete reintegration – that he is placed on the membership rolls of a private club in Ferrara shortly after his reappearance; and all the more crucial that when his re-socialization fails, he is dis-membered, as it were, expunged from those rolls and debarred from entering.

Tisseron's examination of «situations limites» including the case of camp survivors, articulates the experience of shame as a localized breakdown of the «envelope psychique» and its «capacité autocontenante» [46].

---

[42] *Ivi*, 154.
[43] Bassani 1998, 87.
[44] Tisseron 1992, 57.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ivi*, 48-55.

The envelope may be breached from without by a surveillance that can gain access to secrets, or from within by an unmastered drive that finds its way to public expression. Bassani's Ferrara transposes the psychic envelope onto the cityscape, whose salient feature is the self-containing city wall to which the author referred when he collected his early stories under the title, *Dentro le mura* [47]. The figure of containment is familiar in Bassani's writing in his most famous work, the novel *Il giardino dei Finzi-Contini*, where the wall surrounding the garden originally stands for class distinctions [48]. However, once the state of exception is declared and with it the promulgation of Italy's racial laws, the wall reveals its double nature. Built ostensibly to keep the lower classes out, it now walls Jewish difference in, constituting an impromptu and well-appointed ghetto to mirror the medieval ghetto of Ferrara hard by the city wall.

The ubiquity of residential segregation means that virtually all cities have always been constructed according to the logic of the sovereign decision, including within their space a zone of exception to which some group is banished to bare life [49]. From the perspective of sovereign power, the breaching of those walls is the occasion of shameful commingling (e.g., Nazi law ruled against *Rassenschande*, racial shame, sexual relations between Aryans and Jews). In the pre-war setting of Bassani's *Lida Mantovani*, Ferrara's city walls themselves become a duplicitous point of contact [50]. The trees growing atop the *bastioni* provide cover for clandestine couplings, including the sexual encounters between the working-class Catholic protagonist and her well-to-do Jewish lover. Lida is abandoned by her David, whose name recalls the biblical sovereign who casts an illicit gaze at Bathsheba – but not by Bassani. For his primary commitment is not so much to Ferrara's Jews as to those who have been subjected to the ban, and so to bearing witness to bare life.

Bassani is able to imagine the breaching of the walls that constitute the zone of exception from *dentro le mura*, that is as an exception to the exception in *La passeggiata prima di cena* [51]. There he depicts the household of the Jewish Dr. Elia Corcos and his plebian, Catholic wife Gemma Brondi «in via Vittoria, nel cuore di quello che fino a non molto

---

[47] Bassani 1998, 7-211.

[48] *Ivi*, 315-578.

[49] «Bare life is life in zones of exception», observes Guillermina Seri, elaborating on Agamben's analysis in Seri 2004, 83.

[50] Bassani 1998, 9-54.

[51] *Ivi*, 55-83. Pieri also notes parallels between *Una lapide in via Mazzini* and *La passeggiata prima di cena* (see 2008, 97-99).

avanti era stato il ghetto» [52]. Their home has two approaches. On the one hand, «Per arrivarci da casa Brondi quando, s'intende, si fosse percorso il viottolo in cima ai bastioni ed evitato ogni possibile scorciatoia urbana,» Gemma's family would have a view of the countryside and finally enter through a garden [53]. Patients and the doctor's Jewish relatives, on the other hand, namely, «Corcos, Josz, Cohen, Lattes o Tabet», approached from «via della Ghiara, col suo aspetto tranquillo e appartato, è vero, ma marcatamente cittadino» that contrasted so sharply with the *campagna* that nevertheless began «a non più di qualche decina di metri di distanza» [54].

Distinctions hold, and even prejudices; nevertheless the house admitted entry from both sides and suggests the possibility of a space of hospitality that would be a refuge against the sovereign decision and the experience of shame. It may also be recalled that communication across the garden wall of the Finzi-Contini likewise took the form of hospitality, both clandestinely and then openly. The erotic tension thus aroused is never favorably resolved for the narrator, who eventually suffers banishment from the ghetto-garden. The estrangement anticipates and may even be seen as the cause for his alternative fate: the Finzi-Continis will be deported to their death, as he would have been had he married Micòl. Instead, the narrator will survive, and precisely because he had breached the garden wall, he will take on the role of the survivor-witness, however incomplete. The space of hospitality is not proof against sovereign power. The Corcos-Brondi household appears to survive even Gemma's death, since her sister Luisa, «nel '26, era venuta a convivere con Elia e con [il figlio] Jacopo in qualità di governante di casa […],» but not «la deportazione di entrambi [Elia e Jacopo] in Germania, nell'autunno del '43» [55] – and Geo along with them.

As a complete witness, Geo speaks from the perspective of bare life *dentro le mura*, but he also incorporates – this is the completeness – the extramural sovereign gaze. Thus, his first view of Ferrara in the story comes from a distance as he descended from the Brenner Pass in a military transport. He discovers a wall denuded of its trees, a bare city, as it were, as difficult for him to recognize as he himself will prove to

[52] *Ivi*, 71.

[53] In the original text the Brondis avoided more particularly «le viuzze medioevali del centro», which is to say the ghetto itself (Bassani 1956, 83).

[54] Bassani 1998, 71-72.

[55] *Ivi*, 81.

be on the Via Mazzini upon his initial reappearance. In the early text, Bassani writes: «Ma era Ferrara – egli si era chiesto, e aveva chiesto, anche, al conducente seduto al suo fianco. […] Dove erano i verdi, luminosi, antichi alberi che una volta si innalzavano lungo il crinale delle Mura smozzicate?» [56]. The unwonted exposure effaces the distinction between city and countryside. The confusion is further reflected in the scene in the Via Mazzini, first, in the laborer who mounts the *lapide*, «contadino costretto a inurbarsi per colpa della Guerra», then in the man from a neighboring town, «che a Ferrara si trovava per caso», who stops to count the names [57]. And above all, in Geo: more than his outlandish clothing, his bloated form of an *annegato* may be seen as an inside-out figure in the precise sense described by Tisseron: «je propose de comprendre le raptus de honte comme un mouvement de saillie à la périphérie du système psychique de contenus mentaux qui se trouvent ainsi exhibés, du sujet, contre sa volonté. Le corps peut intervenir comme témoin de cette saillie» [58].

7.

In examining the same report on shame by Primo Levi that is the point of departure for Agamben's analysis, Tisseron draws attention to the phenomenon that he explicates more generally under the heading of «La 'contagiosité' de la honte», namely, «le spectacle de la honte rend honteux celui qui y assiste, même s'il tente de s'en protéger immédiatement par des mécanismes comme la dénégation ou la projection» [59]. The Russian soldiers who liberated Auschwitz felt shame, Levi recalls in *La tregua* and again at the outset of his *La vergogna*. Tisseron follows him closely in asserting that the prisoners learn to see themselves anew in the shame on the faces of the soldiers, recognizing their own shameful state of disorder (desubjectification), and at the same time identifying themselves (subjectification) with a society that condemns, rather than inflicts, that shame [60].

Geo's reappearance introduces much the same contagion. Already in the first moments on the Via Mazzini, and in the days and weeks to

---

[56] Bassani 1956, 110. The passage was omitted from the later version in Bassani 1998.

[57] Bassani 1998, 85-86.

[58] Tisseron 1992, 53.

[59] *Ivi*, 38.

[60] *Ivi*, 61-62.

come, the people of Ferrara are exposed to his bare life, and they are also exposed by his bare life. For not all societies condemn the states of exception that bring them shame. The *salvati* from the camps were «*Geheimnisträger*, portatori di segreti», as Levi says; but then he adds, «È meno noto e meno studiato il fatto che molti portatori di segreti si trovano anche dall'altra parte, dalla parte degli oppressori» [61].

The people of Ferrara may have trouble recognizing Geo – a case of negation, following Tisseron's psychoanalytic approach to shame – but he has no trouble recognizing them. Only after Geo read his name aloud from the *lapide* does one man advance through the small crowd on the Via Mazzini, having now «riconosciuto perfettamente in lui Geo Josz» [62]. Geo replies, «'Con quella barbetta ridicola, caro zio Daniele, quasi non ti riconoscevo'» [63]. Since there is no hesitation on Geo's part, «quasi» serves only to emphasize the intention, as well as the futility of his uncle's masquerade. Beards, it turns out, are everywhere on the male faces of Ferrara. The narrator explicates the context when he remarks on «le barbe di varia foggia e misura che la guerra, non diversamente dalle famose carte false, aveva reso d'uso comune» [64]. Bearded men are men in hiding in plain sight on the streets of Ferrara.

In a passage eliminated from the final version of the text, the narrator interprets Geo's disapproval of their postwar appearance, inferring the «insofferenza acuta, profonda, che lui, Geo, aveva subito provato per ogni segno chi gli parlasse, a Ferrara, del passaggio del tempo, e dei mutamenti anche minimi da esso portati nelle cose» [65]. But Bassani had reason for second thoughts. Rather than a superfluous mark of change from pre-war days – after all, one need only look at the fabric of the city to see ample signs of destruction – the beards arrested time. They extended the conditions of war beyond the time of war. They were out of place. Or so Geo himself commented on the *lapide*.

The *lapide* itself clearly registers the passing of time in its allusion to the events of the war, and furthermore, its placement on the façade altered the appearance of «'nostro caro, vecchio Tempio'», in Geo's words, from what it had been, to use his laconic expression, «'prima'» [66]. But more particularly the nature of the alteration was, in his view, de-

[61] Levi 1987, 656.
[62] Bassani 1956, 115. The phrase is omitted from the text in Bassani 1998.
[63] Bassani 1998, 92.
[64] *Ivi*, 93.
[65] Bassani 1956, 115.
[66] Bassani 1998, 88.

risive, «'un po' come se lei,'» he told the workman, «'con quella faccia, con quelle mani, la obbligassero, che so, a mettersi lo *smoking*'» [67] : a cosmetic change that, in its attempt to cover-up, made the disguised reality all the more flagrant.

The undisguised face, with all its natural defects, is only life; but the face that is discovered in its hiding place is the subject of biopolitics. Pirandello remarked in response to the critics of the inverosimilitude and inhumanity of such works as *Il fu Mattia Pascal*, where the author thought to have placed characters «in una penosa situazione, socialmente anormale, assurda per quanto si voglia» [68], that he exposed the reality of «difetti di quella fittizia costruzione che i personaggi stessi han messo su di sé e della loro vita, o che altri ha messo su per loro: i difetti insomma della *maschera* finché non si scopre *nuda*» [69]. What is reserved for the domestic space of intimacy is life; what shows itself publicly is politics; but what *shows through* is bare life.

When Geo finished commenting on the incongruousness of formal attire to the face and hands of the laborer, he «mostrava le proprie, di mani, callose oltre qualsiasi immaginazione, ma coi dorsi così bianchi che un numero di matricola, tatuato nella pelle molliccia, come bollita, poco più su del polso destro, poteva esser letto distintamente nelle sue cinque cifre precedute dalla lettera J» [70]. He exposes himself and his shame, but his exposure is contagious, and the beards he sees and sees through become a mark of the bare life around him.

Bassani provides a corroborating counter-example that perplexes Uncle Daniele. Geo has another uncle, Geremia Tabet, an old fascist. He wears a goatee in the fascist style of the pre-war era. It is the only beard that is not a cover-up, and so it is «l'unica barba in città che Geo tollerava» [71]. Daniele himself finds the unrepentant fascist inexcusable, but Geo comes to terms:

> Il patto […] era il seguente: Geo non avrebbe accennato neppure per allusioni ai trascorsi politici dello zio, e lo zio, dal canto suo, si sarebbe astenuto dal pretendere che il nipote si mettesse a raccontare ciò che aveva visto e patito in quella Germania dove anche lui, Geremia Tabet, salvo prova contraria – e questo dovevano pur ricordarlo tutti coloro che adesso pensassero di rinfacciargli qualche erroruccio di gioventù, qualche più che

[67] *Ibidem*.
[68] Pirandello 1921a, VII.
[69] *Ivi*, IX.
[70] Bassani 1998, 88.
[71] *Ivi*, 102.

> umano sbaglio di scelta politica compiuto in tempi così remoti da ormai apparire quasi leggendari – aveva perduto una sorella, un cognato, e un nipotino amatissimo. [72]

Namely, Geo's mother, father and brother. The pact offers refuge to Geo, who need not be a witness before Geremia; and to Geremia it holds out the invitation to be re-membered as one of the family, a recognition that the state of exception, as Agamben argues, had superseded distinctions such as leftist and rightist politics. In the generalization of that state after the war, all may have been reduced to bare life, all survivor-witnesses, however incomplete, all bereaved. The pact is ratified, then, as an explicit offer of hospitality: «in che cosa consistevano i progetti di Geo?» he wished to know and wanted to help; and if «Geo avesse voluto venire a stare per un po' di tempo lì da loro, una branda, che diamine, si sarebbe sempre riusciti a sistemargliela da qualche parte» [73]. It is an offer to reestablish the *oikos*, the household economy, wresting it from politics, and to provide shelter in what would be, like the Corcos-Biondi home, a mixed dwelling, in this case a home in which proponent and victim of fascism commingled.

Geo did not accept. As if he were summoned *sub poena*, he was not free not to be a complete witness. The trial was not, after all, simply his own. And those around him deflected the shame that he exposed by transforming his damning witness into an enigmatic demand. Uncle Geremia asks about his plans, but most were more blunt: «che voleva Geo Josz?» What did he want of them? What did he want back? What reparations?

The most evident answer is inscribed in the cityscape as a restitution of property. Geo proceeds from the Via Mazzini to the grand house on Via Campofranco from which he and his immediate family had been deported. The building had become a fascist headquarters in the final years of the war and was now the headquarters of the Partisans Association. Assisted by Uncle Daniele, himself a former partisan, Geo is granted an interview with the Provincial Secretary. After two successive takeovers by law-making violence, does Geo's claim to property still stand? The Partisans' Association is in the place of the defendant, but its own Provincial Secretary will adjudicate. Under these conditions, Geo is not subject to the law, but to the logic of sovereignty. The decision is banish-

[72] *Ivi*, 104.
[73] *Ivi*, 104-105.

ment to a room in a tower, with Daniele occupying a room just beneath, a mocking hospitality that makes Geo a guest in his own home.

Yet in the cityscape after Auschwitz, after Buchenwald, to consign Geo to the most remote corner of the house – an excluded insider, included outsider – is also to assign him a privileged gaze from on high. Bare life and sovereignty are conflated in a zone of indistinction. The narrator describes Geo's view:

> […] non usciva quasi mai di casa, passando presumibilmente ore e ore a guardare il vasto paesaggio di tegole brune, orti, e lontane campagne, che si stendeva ai suoi piedi […].

At this point in the early text, Bassani inserted an emphatic parenthesis: «(un panorama immenso, ora che i fronzuti alberoni delle Mura non erano più là a limitarlo!)» [74]. The description of Geo's view then continues:

> […] la sua presenza continua divenne in breve per gli occupanti dei piani inferiori un pensiero molesto, assillante. Le cantine di casa Josz, che rispondevano tutte sul giardino, fino dall'epoca della Brigata Nera erano state adattate a prigioni segrete, sul conto delle quali anche dopo la Liberazione, si erano continuate a raccontare in città molte storie sinistre. Ma adesso, sottoposte al probabile, infido controllo dell'ospite della torre, non potevano evidentemente più servire per quegli scopi di giustizia sommaria e clandestina […]. [75]

In Auschwitz, in Buchenwald, the prisoners «tenevano il segreto dei Lager stessi, il massimo crimine nella storia dell'umanità», Levi writes in the preface to *I sommersi e i salvati* [76]. Aside from the polemic of the implied comparison (who shall judge which genocide will be the worst?), Agamben offers grounds to amend the observation. Since the rule of law had been suspended, the horrific actions of the camps were not a crime, but an indefinite state of exception, an indefinite state of law-establishing violence, whose end, however, was not the establishment of law, but the perpetuation of rule by sovereign decision. Nevertheless, the death marches and other efforts to dismantle the camps once defeat was imminent give ample evidence that even if the Nazis thought that extermination was a killing that was not murder (nor sacrifice), they anticipated a gaze from beyond the state of exception that would judge

[74] Bassani 1956, 119.
[75] Bassani 1998, 96-97.
[76] Levi 1987, 656.

their acts by the rule of law. Geo reinserts that perspective. He who had been banished from the realm of law at his deportation, embodies the gaze of the law upon his reappearance. Bassani makes the point more modestly and again in terms of real estate. When Geo comes and goes through the courtyard in the house on Via Campofranco, he makes the erstwhile partisans and current jailers feel like delinquent tenants in the face of the lawful landlord. But since they are still living according to the logic of sovereignty, what they expect from him is not a renewal of contractual right – a pact, as in the case of Uncle Geremia – but the sovereign decision of banishment, here figured as eviction.

It is the virtue of Agamben's analysis of the state of exception to find its structure in the mirror relationship between the sovereign and the *homo sacer*, the sovereign decision and bare life. In the logic of the complete witness, their two perspectives merge: exposed and exposing, exposing and exposed. In the topology of Bassani's cityscape – representing both the psyche and the state, as it did for Plato – «quella sorta di osservatorio» [77], from which, as unwanted guest, Geo opened the secret of clandestine justice (a contradiction in terms that speaks rather for the state of exception outside the realm of justice), is necessarily the site of his own secret, which is exposed in turn. A trapdoor separated his room from Daniele's and served Geo as sort of horizontal wall that admitted no communication beyond «qualche 'Uhm!', qualche 'Ma davvero?'» with which he cut off his loquacious uncle's conversation [78]. But this wall, too, was ultimately breached one day when, in Geo's absence, Daniele climbed up into his room and discovered: «l'agghiacciante serie di fotografie di tutti i suoi morti – Angelo e Luce, i genitori, e Pietruccio, il fratellino appena decenne» [79]. It was the scene of his barest life, and perhaps his deepest shame – a shame that Agamben is at pains to bracket, though Levi admits that it is so. It did not matter that the *salvati* knew that no guilt attached to them for the death of others, they felt shame nonetheless. (Agamben's point in this context is to remove the question of guilt and innocence from the discussion of shame.) They had taken someone else's place among the living; someone else had taken their place among the dead. All of the survivors were, in a different sense, RPs: replaced persons. Geo, too, must have felt that shame.

---

[77] Bassani 1998, 97.

[78] *Ivi*, 101.

[79] *Ivi* 102. The original text specifies that the photos covered the walls (Bassani 1956, 125).

Were Italy a cemetery, were there in Italy a cemetery for the deported who never reappeared, then Ferrara would have offered a place of public mourning where Geo might have been re-membered amongst bereaved fellow citizens. But instead, Geo finds himself obliged to construct a site of interminable and clandestine commemoration, a kind of asylum for melancholia. What did Geo want? In all the speculation that surrounded his reappearance, even after he had begun to frequent the streets again, begun again to sit in the public eye in the cafes and receive greetings, his original answer was overlooked. «Eh già – sospirò», speaking in the stumbling, bare language of his initial reappearance, «la lapide avrebbe dovuto essere rifatta» [80]. It might well have seemed that he was asking for a straightforward emendation. In the zeal of the Jewish community of Ferrara to render a complete witness beyond their competence, they had marred the text of their memorial. Let them take out the chisel and begin again. But the inquisitive Uncle Daniele exposes a different reading. In his room on high, Geo had remade the necessarily incomplete testimony of the *lapide* – over-filled with names, over-exposed in the public way on the exterior of the Temple – as the complete witness that he hid from view, the unspoken testimony of his grief and his shame.

8.

Time passed. Geo's capacity for self-containment was reestablished, «Piano, piano lui dimagriva» [81]. He dons a new gabardine, but keeps his stories of Buchenwald to himself. And with him, the city seemed to recover: «Ogni cosa girava, insomma. Geo, da un lato; Ferrara e la sua società (non esclusi gli ebrei scampati ai massacri), dall'altro lato» [82]. Bassani might have stopped there, representing the reconstitution of the fundamental political distinction between private life and public life, *zoe* and *bios*, that frames the law, as though the camps led to the fulfillment of the emancipatory promise held out to Jewish generations before the war, *mutatis mutandi*: to be a complete witness at home and a man on the street. But Geo has reappeared to introduce bare life to Ferrara as the new and unending state of exception. He will not rest in peace, but rather Bassani has him painfully reverse the steps that brought him to his haunted house. He will put off his gaberdine and dress himself

[80] Bassani 1998, 87.
[81] *Ivi*, 106.
[82] *Ibidem*.

anew in his initial motley. He will overturn his reticence and insist on telling one and all the gruesome experience of the camps; and he will disappear, suddenly, as he had once reappeared. He will re-disappear. He will dis-reappear.

The hinge upon which the narrative turns is another incident on the Via Mazzini. There were many witnesses, each incomplete. Accounts differ. They share in common a sense of the setting: dusk in the month of May; «schiere allacciate di belle ragazze» on their bicycles, «reduci da gite nella campagna suburbana, verso il centro della città»; and in the more fulsome language of the early text, the reappearance – «tornava a comparire» – of «la figuretta ermetica del famigerato conte Scocca» [83].

The Count's notoriety was not simply due to being an old fascist, like so many others, including Uncle Geremia, but to being a paid informer of the Secret Police and the director of the Italo-German Cultural Institute in the years leading up to the deportation of the Jews of Ferrara. He reappeared in that May twilight, «uscito da chissà quale suo nascondiglio ad appoggiare la schiena contro la mezza colonna marmorea che aveva tenuto in piedi per secoli uno dei tre cancelli del ghetto» [84]. For the narrator, it was a touching and an edifying scene: «Ebbene – pensarono tutti –, per qual motivo uno avrebbe dovuto rifiutare di commuoversi all'esibizione concreta di una simile allegoria, saviamente conciliante all'improvviso ogni cosa: l'angoscioso, atroce ieri, con l'oggi tanto più sereno e ricco di promesse?» [85]. Enter Geo Josz.

There was also agreement about the climactic moment of the drama played out on «[i]l piccolo paloscenico di via Mazzini» [86]. There stood the «squattrinato patrizio ricomparso», occupying «uno dei molti posti d'osservazione a lui una volta abituali» [87]. Geo approached along the Via Mazzini, «entrava senza sorpresa, col suo passo fiacco, dentro il campo visivo del conte Scocca», and then, «raggiungeva le guance incartapecorite della vecchia carogna rediviva con due ceffoni secchi, durissimi […]» [88].

---

[83] Bassani 1956, 131-32. Compare Bassani 1998, 107, where, for instance, the Count did not «tornava a *comparire*» (emphasis added), but rather «tornava a stare […]».

[84] Bassani 1998, 107.

[85] *Ibidem*.

[86] *Ibidem*.

[87] *Ibidem*.

[88] *Ivi*, 109.

From here, testimonies diverged. According to some, «il gesto di Geo restava immotivato, inspiegabile» [89], which is to say they saw no provocation on the part of the Count. Geo had simply paused as he walked along, «il tempo appena necessario perché gli fosse consentito aggrottare le sopraciglia, stringere labbra e denti, serrare convulso i pugni, borbottare qualche parola priva di senso» [90]. For others, the Count was whistling, «una fischiatina oziosa e fortuita, insomma, che sarebbe quasi di sicuro rimasta inavvertita se il motivo al quale accennava fosse stato diverso da quello di *Lilì Marlèn*» [91].

Still others relate the following version, to which the narrator seems to subscribe:

> […] era stato il conte a bloccare Geo. «Ehi!», aveva fatto sottovoce quando se lo era visto addosso. Subito Geo si era fermato. E allora il conte sollecito a parlargli, cominciando con l'azzeccarne in pieno nome e cognome («Guarda guarda», aveva detto, «non sarai mica Ruggiero Josz, il figlio più grande del povero Angiolino?»): perché lui, Lionello Scocca, a Ferrara sapeva tutto di tutti, e i quasi due anni che aveva dovuto passare alla macchia, nascosto sotto falso nome […] non avevano per niente annebbiato la sua memoria o attenuato la sua celebre capacità di riconoscere a colpo d'occhio una faccia fra mille. [92]

It was said that there was some conversation, as the Count inquired about the deaths of Geo's father, mother and younger brother, and, by way of a circumlocution, congratulating Geo «di essersela cavata», as though he had dug himself out of the grave [93]. The expression was not used in the early text, but the sense of an overly refined courtesy, amounting to a deliberate obfuscation, was even more apparent in the Count's characterization of the extermination of Geo's family as «orribili eccessi» [94]. On his side, in this version of the events, Geo engaged in the conversation, «un tantino riluttante e imbarazzato, è vero, ma ad ogni modo rispondendo» [95]. Perhaps one should say, with just a bit of shame reappearing. And then the two slaps.

---

[89] *Ibidem*.
[90] *Ivi*, 109-110.
[91] *Ivi*, 110.
[92] *Ivi*, 111. In the earlier text, Bassani emphasizes the Count's capacity to recognize faces by adding, «e si trattasse pure di un volto come quello di Geo, che a Buchenwald, non già a Ferrara, era diventato un volto d'uomo!» (1956, 137).
[93] Bassani 1998, 111.
[94] Bassani 1956, 137.
[95] Bassani 1998, 111.

The first two testimonies strongly imply their interpretations. In the first version, the report of an unmotivated act bespeaks the lack of an articulate will on Geo's part. He is portrayed as animal-like, turning on his victim «in uno scatto da belva» [96]. He thus commits an act akin to the «violenza inutile» of the camps that Levi defines as «fine a se stessa, volta unicamente alla creazione di dolore; talora tesa ad uno scopo, ma sempre ridondante, sempre fuor di proporzione rispetto allo scopo medesimo» [97]. Thus, as some of the bystanders reported in the early text, Geo's slaps could be likened to the act of a «vero squadrista». Alternatively, he had perhaps gone mad. To be a *sommerso salvato* was to harbor a lurking madness ever threatening to break out through the breaches of self-containment that were the result of trauma. The people of Ferrara, therefore, were simply judicious in inferring that his unspoken desires contained «pensieri e progetti ostili», as the early text stated explicitly [98]. Either way, it would seem that Geo was *shameless* in his effrontery.

The position suffers, however, the weakness of interpretations of the camps that insist on the monstrosity, the deranged minds of the perpetrators, removing the acts of extermination from any human understanding [99]. The interpretation imputes to the killers the inhumanity that they ascribed to Jews, rather than to explain the extermination as a human act with human motivation, that is with a logic, if not a law, of its own – the logic of sovereignty, for instance. The interpretation is especially troubling to those who hope to learn from history. In Geo's particular case gives grounds for a verdict of guilty for having failed to learn.

In the second version, witting or unwitting, an aggressive ploy or an expression of the political unconscious [100], the Count's whistling indicated that the war may have been over, but not Geo's exposure to the sovereign decision concerning which life is worth living. The Via Mazzini in which the Count, like Geo, made his reappearance only seemed an exception to the state of exception, insofar as it was entirely unscathed by bombardment. But this was like putting a tuxedo over a wound or masking genocide in a circumlocution. In fact, the allegory played out on the street was a repetition of the meeting of bare life and sovereign power as farce (literally, as slapstick). Bare life was now dressed, re-

[96] *Ivi*, 109.
[97] Levi 1987, 735.
[98] Bassani 1956, 112.
[99] Conscientious historians have objected. See, for instance, Bauer 2001.
[100] See Jameson 1981.

membered in the public sphere; sovereign power was now powerless. In this encounter, Geo's slaps are not only motivated, but justified. No more shame attaches to Geo than to those in the camp who eliminated an especially violent *Kapo* (a Fascist bully, a perpetrator of «useless violence»), in Levi's account: «Chi aveva il modo e la volontà di agire così, di contrastare così o in altri modi la macchina del Lager, era al riparo dalla 'vergogna': o almeno da quella di cui sto parlando, poiché forse ne proverà un'altra» [101]. Geo experiences something else in this version of the story: revenge.

Revenge, «inchiodando il misfattore al suo misfatto» in the words of survivor and philosopher Jean Améry cited by Agamben, serves the purpose of what he called «l'inversione morale del tempo» through which the criminal can «essere accostato alla vittima in quanto suo simile» [102]. But in this understanding, the original victim, in this case the RP, is absolved of guilt for an act of violence that is no crime, and the original perpetrator attains to innocence by dint of experiencing victimization. The position of Améry, Agamben argues, does not resolve the shortcomings of the interpretations of shame represented in the debate between Bruno Bettelheim and Terence Des Pres:

> È come se le due opposte figure del sopravvissuto – quello che non riesce a non sentirsi in colpa per la propria sopravvivenza e quello che nella sopravvivenza esibisce una pretesa d'innocenza – tradissero, col loro gesto simmetrico, una segreta solidarietà. Esse sono le due facce dell'impossibilità per il vivente di tenere separate l'innocenza e la colpa – cioè, di venire in qualche modo a capo della propria vergogna. [103]

As has been noted, Agamben proposes a theory outside the framework of innocence and guilt in his explication of the structure of shame as a simultaneous subjectification and desubjectification. The third version of the incident involving Geo and the Count, in which «per qualche minuto i due avevano continuato tranquilli a conversare» – if not, as the early text had it, «con molto affabilità» – may be seen in that light [104].

---

[101] Levi 1987, 708.

[102] Jean Améry, quoted in Agamben 1998, 93.

[103] Agamben 1998, 87. Freud, too, had considered repetition as an attempt to achieve a belated mastery to replace a traumatic passivity experienced by children at the outset of *Beyond the Pleasure Principle*, but found it an insufficient explanation when faced with war neuroses, and found it necessary to go to the extremes of positing a death drive.

[104] Bassani 1998, 111; and Bassani 1956, 137.

While most who saw the unfolding of events that way found the scene all the more inexplicable, the narrator claims not to be perplexed. «Eppure, quando in difetto di indicazioni più sicure», he writes, «ci si fosse richiamati a quel senso d'assurdo e insieme di verità rivelata che nell'imminenza della sera può suscitare qualsiasi incontro, proprio l'episodio del conte Scocca non avrebbe offerto niente di engimatico, niente che non potesse essere inteso da un cuore appena solidale» [105].

The special hour, set aside from the distractions of broad daylight, accounts for the revelation of truth – the reinscription of the effaced aleph – however absurd: «cose e persone […] può succedere che a un tratto vi si mostrino per quelle che sono veramente, può succedere che a un tratto vi parlino […] per la prima volta di se stesse e di voi» [106]. But it is the sympathy of the heart that explains a procedure even more rare in the text. Overcoming his customary restraint, the narrator here proposes – perhaps projects – a reconstruction of Geo's thoughts as direct discourse: «Che cosa faccio qui con costui? Chi è costui? E io che rispondo alle sue domande, e intanto mi presto al suo gioco, io, chi sono?» [107]. And, to recall once more the Talmudic dictum that served as the title of Levi's narrative of partisan life and subsequent reappearance, if not now, when [108]?

The insistent first-person nominative pronoun in the narrator's reconstruction of Geo's voice recalls both the shiftiness of the «I» and the complexities of Levi's paradox as formulated by Agamben [109]. Geo attains to the subject position of the «I» in that reported speech, but only to witness his own inescapable desubjectification. Geo cannot accept that he, a *sommerso salvato*, walks the same street, shares the same public space, with the Count, that they can both reappear on the Via Mazzini as symmetrical figures. And yet there he stands, as though fixed to the spot, unable to flee the untenable position. «Ciò che appare nella vergogna», Agamben recites from Lévinas, «è dunque precisamente il fatto di essere inchiodati a se stessi, l'impossibilità radicale di fuggirci per nasconderci a noi stessi, la presenza irremissibile dell'io a se stesso» [110]. The *Muselmann* who speaks as I only to bear witness to the

[105] Bassani 1998, 122.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ibidem.*
[108] Pirke Avot 1.14. See Levi 1987.
[109] In the early text, the «I» was even more pronounced (Bassani 1956, 148): «Che cosa faccio, io, qui con costui?».
[110] Lévinas quoted in Agamben 1998, 97.

impossibility of speaking as I is reflected in the *sommerso salvato* who hears with his own ears what he cannot, must not hear, an unrepentant fascist calling out his name, naming his dead, and referring demurely to 'excesses'. He strikes out in shame.

The words upon which such an understanding might be based are not spoken by Geo. Even the narrator points out that the supposed speech-act takes place in a moment of silence, «qualche momento di muto stupore» [111]. Thus, the narrator quickly follows with an alternative scenario: «avrebbe potuto anche rispondere un urlo furibondo, disumano: così alto che tutta la città, per quanta ancora se ne accoglieva oltre l'intatto, ingannevole scenario di via Mazzini fino alle lontane mura brecciate, l'avrebbe udito con orrore» [112]. The imaginary scene – a fiction within a fiction, or fiction to end a fiction – follows Geo back along the route of his regression toward his re-dis-appearance. He returns from the discursive speech in which the *salvati* give their incomplete testimony, to the bare language of the complete witness – that horrorifying scream, the language that is only potential before the speech that is articulate, discursive act. And that bare language testifies, most fundamentally, that the breaches cannot be mended through which bare life came to expose a limitless shame and spread it throughout the city.

Bibliography

Agamben, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri.
(2005) [1995]. *Homo Sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso.

Bassani, Giorgio (1956). *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Bauer, Yehuda (2001). *Rethinking the Holocaust*, New Haven,Yale University Press.

De la Durantaye, Leland (2009). *Giorgio Agamben: a Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press.

[111] Bassani 1998, 122.
[112] *Ibidem*.

Jameson, Frederic (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.

Levi, Primo (1987). *Opere* I, Torino, Einaudi.

Nora, Pierre (1984). *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

Pieri, Piero (2008). *Memoria e giustizia: le cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.

Pirandello, Luigi (1921a). *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in Id., *Il Fu Mattia Pascal*, Firenze, Bemporad, I-XI.
(1921b). *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Bemporad.

Robinson, Jacob (1946). Preface, in Zorach Warhaftig, *Uprooted: Jewish Refugees and Displaced Persons After Liberation*, New York, Institute of Jewish Affairs of the American Jewish Congress and World Jewish Congress, V-VI.

Seri, Guillermina (2004). On the «Triple Frontier» and the «Borderization» of Argentina: A Tale of Zones, in *Sovereign Lives: Power in Global Politics*, Jenny Edkins, Véronique Pin-Fat and Michael J. Shapiro (eds.), New York, Routledge, 79-100.

Stille, Alexander (1991). *Benevolence and Betrayal: Five Italian Jewish Families Under Fascism*, New York, Summit Books.

Tisseron, Serge (1992). *La Honte: Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod.

Warhaftig, Zorach (1946). *Uprooted: Jewish Refugees and Displaced Persons After Liberation*, New York, Institute of Jewish Affairs of the American Jewish Congress and World Jewish Congress.

7.

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

Anna Dolfi

[…] *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 objects 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 Staël [1]

La critica, in questi ultimi tempi, è andata alla ricerca dei segni dell'impegno politico non solo negli scritti saggistici ma nella narrativa di Giorgio Bassani [2]. Ma, salvo errori, almeno due pezzi di una certa importanza sono sfuggiti 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 Sassari [4]. Usciti rispettivamente il 23 ottobre 1944 e il 26 marzo 1945 [5] rivelano molto dell'equilibrio e della capacità di distanziamento storico (essenziale per una corretta analisi dei fatti) di cui il giovane scrittore appariva ca-

---

[1] I tre esergo sono tratti rispettivamente dal saggio di Walter Benjamin Sul concetto di storia (citato da Szondi 2007, 151); da Boltanski-Grenier 2007, 47-48; da De Staël 2010, 18.

[2] Si vedano in particolare gli studi di Pieri 2008; Pieri 2010 (che rilegge i racconti comuni a *Una città di pianura* e alla *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*, Pieri-Mascaretti 2008. Si veda anche Roveri 2002.

[3] Alludo ovviamente alla *recensio* critica, non a quella bibliografica, per la quale si può contare sui due preziosissimi volumi curati da Prebys 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. Dolfi 2003b, ma soprattutto Dolfi 2011a.

[5] Reperibili ormai anche sull'antologia di *Riscossa* (in Brigaglia 1974).

pace 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 da tanti, 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 cartina al tornasole, 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 dell'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 inscritto in una diversa situazione ideologico-politica), la libertà o il «servaggio» degli ebrei erano da collegare dovunque (anche nelle aree geografiche 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 precocità, 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 sot-

[6] Bassani 1944, 464.
[7] *Ibidem*.

tolineare, come avrebbe poi fatto sovente, la correità autolesiva di non poche vittime dinanzi ai prodromi e alla 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 «sciarpe 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? [8]

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 delle varie minoranze ebraiche è di rifiutare la facile e rischiosa suggestione nazionalistica a loro proposta dalla base puramente negativa della persecuzione comune. [9]

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» [10] 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 già 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» [11]; il secondo come un «fenomeno di vanità e di viltà borghe-

---

[8] *Ivi*, 464-465.
[9] *Ivi*, 465.
[10] *Ibidem*.
[11] Bassani 1945, 495-496.

se», 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») [12]. A dispetto dell'iniziale autopresentazione rivoluzionaria, l'azione del fascismo appare, al nostro scrittore, «fin dapprincipio 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, ovverossia «antinazionale». [13]

Né manca, Bassani, di denunciare la connivenza dei poteri (Vaticano compreso), complici dell'accettazione del generale compromesso innestato sulla triade conservatrice «Patria, famiglia, religione» [14]; 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'inettitudine dei capi conducessero alla tragedia, dischiudendo perfino, *in extremis*, per quella stessa borghesia che, affondata nella «colpa etica» [15], si era almeno indirettamente resa responsabile dell'accaduto, «il mito opposto dell'antifascismo» [16]. Mito fragile, potremmo aggiungere oggi (ma anche questo ulteriore rovesciamento era in qualche modo previsto nella logica del discorso di Bassani), e pronto di nuovo a ribaltarsi nel suo contrario. Ma questo porterebbe a parlare del valore pseudo-profetico della saggistica degli scrittori [17], della sua ne-

---

12 *Ivi*, 496.
13 *Ivi*, 497.
14 *Ivi*, 498.
15 Felicissima espressione utilizzata da Baldacci 1970, 13.
16 Bassani 1945, 499.
17 Cfr. Dolfi 2011b.

cessità, della sua impotenza. E 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 delinearsi 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 Starobinski [18], 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»).

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 funziona 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* [19]. Già che anche qui il paesaggio è visto attraverso un'inquadratura che lo circoscrive e che in qualche modo separa, rendendo manifesta la distanza tra interno e esterno («Dai finestrini aperti il vino delle marcite / monta al

[18] Si veda Starobinski 1990.

[19] Ma per una lettura dell'intera narrativa di Bassani all'insegna del diaframma speculare e della malinconia sia consentito il rinvio a Dolfi 2003a, e in particolare al primo capitolo di quel libro.

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 *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» [20]; ma si pensi anche, per il ricorso a moduli ironici, all'allusione alla gentilezza delle guardie e dei carcerati comuni [21], 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» [22]), 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 più. [23]

La stessa ora della sera, le stesse 'erbe' [24] ritorneranno a circondare, nel *Prologo* del *Giardino dei Finzi-Contini*, le tombe etrusche di Cerveteri e la casa [25] di una famiglia dispersa alla quale non sarebbe stata concessa «una sepoltura qualsiasi» [26].

---

[20] Bassani 1998 (Da una prigione, 949).

[21] *Ivi*, 951.

[22] *Ivi*, 961.

[23] *Ivi*, 950.

[24] 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» (Bassani 1998, 974).

[25] Sull'importanza della casa come luogo di memoria cfr. Tarpino 2008.

[26] 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.

Ad affacciarsi, negli stralci di Da una prigione, 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» [27]), e poi *Guerra e pace*, «gran libro», anche se forse non del tutto ossequiente all'«obbiettività storica» [28]. 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? [29]

Assieme a Carrà, a Morandi, e prima agli impressionisti, insomma a un percorso pittorico lineare e significativo, avrebbe, sempre dal carcere, raccomandato alla sorella Jenny [30] la lettura dei *Malavoglia*, di *Mastro don Gesualdo*, di *Jeli il pastore*, di *Cavalleria rusticana*, della *Lupa*, da aggiungere naturalmente alla *Vita nuova* 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, 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-Seicento [31]) 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

---

[27] Bassani 1998 (Da una prigione, 954).
[28] *Ibidem*.
[29] *Ivi*, 957-958.
[30] *Ivi*, 958.
[31] Ma per le predilezioni teatrali di Bassani si vedano adesso le testimonianze raccolte da Vannucci 2010.

avrebbe ricordato il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, «altro libro da leggere» [32], 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)» [33]. 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, inscritte 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 Morandi [34].

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 gente) [35], 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 maceria. [36]

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 ricordi, in quelle note del '44: «Gli uomini […] caricati sui camion come vitelli, e portati via. Il luogo di

---

32 Bassani 1998 (Da una prigione, 959).
33 *Ibidem*.
34 Da lui ricordati e avvicinati ancora in Bassani 1998 (Da una prigione, 959).
35 Bassani 1998 (Pagine di un diario ritrovato, 970).
36 *Ibidem*.

scarico del materiale umano») [37]. 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» [38]) 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» [39]; 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'inscrizione *en 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») [40], 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

[37] *Ivi*, 971.
[38] *Ivi*, 972.
[39] *Ibidem*.
[40] 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 una analisi in questa direzione si veda una bella tesi di dottorato da me diretta: Benedetti 2006.

cimitero ebraico di Ferrara nell'*Odore del fieno*), si fa «più verde, più fitta, più scura» [41].

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 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 di *déclencheur* 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 […]» [42]). La vita non serve ormai che come contrappunto alla morte, che tutto inscrive 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 suburbano. [43]
> […] nei paesi della provincia italiana, il cancello del camposanto è il termine obbligato di ogni passeggiata serale. [44]

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 fosco-

41 Bassani 1998 (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 318).
42 *Ivi*, 319.
43 *Ivi*, 320.
44 *Ivi*, 321.
45 *Ivi*, 322.

liano «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 cripta [46] ove la libido originaria si conservi intatta. Come appunto se fosse necessario 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 Josz:

> Geo Josz 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 ricordi. [48]

Insomma la sua risposta, il modo indicato per superare l'affermazione adorniana 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*

---

[46] Ma per un'analisi in questa chiave della narrativa e della poesia di Bassani sia consentito ancora il rimando a Dolfi 2003a.

[47] Bassani 1998: In risposta (VI) 4, 1323.

[48] *Ivi*, In risposta (VI) 9, 1325-1326.

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 Josz. 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, fin dalla giovinezza, una coerente e radicale ribellione all'idea di essere cacciato dentro il «noioso ebraismo metastorico» e di essere identificato [49] con un'appartenenza qualsiasi [50] (fiero eventualmente solo di una diversità: quella, in tanta uniformità, di essere stato antifascista [51], 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 opera [53], 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]

Termini che si rifanno, come è evidente, al linguaggio giuridico, e ricor-

---

[49] Abbastanza significativo che in In risposta (IV), del 1971 (Bassani 1998), 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.

[50] Perfino quella di «scrittore». Cfr. Bassani 1998, In risposta (IV) 3, 1297: «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».

[51] Cfr. *Ivi*, In risposta (VII) 2, 1341.

[52] *Ivi*, In risposta (VII) 1, 1341.

[53] Il primo a studiare la riscrittura delle *Cinque storie ferraresi* è stato Baldelli 1965, 1974.

[54] Bassani 1998, In risposta (II), 1207 (nostra, a scopo di sottolineatura, l'evidenziazione).

dano 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 al «Non dimentichiamoci mai», di In risposta (IV) 6 [55].

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 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 (giovi ancora ricordare il «Più nessuno è incolpevole» della montaliana *Primavera hitleriana*). Consapevole che esiste un rapporto tra letteratura e società [56] 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 necessità. [57]

Se il «neorealismo postbellico», almeno in letteratura [58], 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 italiano [59], 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 raggiunge-

---

[55] Bassani 1998, 1299.
[56] Cfr. *Ivi*, In risposta (I).
[57] *Ivi*, In risposta (I) 5, 1171; e si tratta di un pezzo del 1959.
[58] *Ivi*, In risposta (I) 7, 1172.
[59] Cfr. anche *ivi*, In risposta (III) 4, 1217: «il vero contenuto del *Gattopardo* è l'Italia e la sua storia».

re 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).

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» che «con la letteratura intesa come evento puro, assoluto, non avevano più nulla da spartire» [62]. Alla letteratura sarebbe tornato in maniera visibile più tardi, negli anni cinquanta, 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 reale. [63]

Una verità che avrebbe dovuto testimoniare anche il legame a radici forzatamente ebraiche («Se non sono condizionato dalle miei radici, da che cosa dovrei esserlo? […]. La città del *Castello* di Kafka non è Praga,

---

60 *Ivi*, In risposta (I) 8, 1173.
61 *Ivi*, In risposta (V) 3, 1320.
62 *Ivi*, In risposta (V) 4, 1321.
63 *Ivi*, In risposta (VI) 1, 1322.

d'accordo, ma d'altronde cosa potrebbe essere mai se non Praga?» [64]), 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 tempo [65] 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 a un intero libro di saggi [66]), 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]

Stupisce dunque che qualcosa sia intenzionalmente sfuggito a questo obiettivo di adeguamento e normalizzazione 'storica', e in modo talmente fragrante da indurre a 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

---

[64] *Ivi*, In risposta (VI) 3-4, 1323.

[65] A proposito della memoria che permette di situarsi nel tempo si veda il *preambule* di Bensoussan 1998.

[66] Pochi, per il momento, gli studi specifici su un libro dalla grande importanza non solo saggistica ma narrativa. Tra questi, oltre alle pagine, talvolta preziose, degli studiosi di Bassani, si veda adesso anche Roncaccia 2010.

[67] Bassani 1998, In risposta (VI) 1, 1322.

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 a 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 anno [69]. Impossibile pensare ad un errore della memoria per un fatto difficilmente dimenticabile (e sulla cui indiscutibile persistenza lo scrittore insiste ripetutamente anche nel racconto) [70] e dalla facile verifica per altro sulla stessa 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 s'intende per via letteraria, ché 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* così come appare nella versione definitiva del *Romanzo di Ferrara*) o l'orrore alla Rimbaud dinanzi a ciò 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, più del rispetto per i morti che gli aveva fatto sconfessare la riduzione cinematografica di De Sica [71], 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 verità, una «poesia degna di quella delle grandi età della storia» [72], una poesia fatta da artisti che «credono al mondo che rappresentano».

---

[68] Ma per l'importanza di questa dedica nella storia di un'amicizia cfr. Dolfi 2011a.

[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 Bassani 1998, In risposta (VII) 4, 1343.

[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?» (Bassani 1998, 186).

[71] Ma a questo proposito, per una lettura che sottolinea i significati culturali e esistenziali, oltre che politici, del rifiuto, cfr. Dolfi 2006a.

[72] Il riferimento è Bassani 1947.

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 là di tutto [73], attraverso modalità narrative che, più 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 1944 [74], ma per i *Trois contes*, che tanto avevano colpito anche l'amico Dessì (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 il percorso della scrittura denominata tradizionalmente 'narrativa'), si sarebbe non a caso trovato a riflettere Roland Barthes, in un saggio apparso su *Communication* nel marzo del 1968. Barthes, partendo da *Un coeur simple* di Flaubert e da *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 pur guidati da un imperativo realista, dei particolari difficili da giustificare all'analisi strutturale, notazioni 'scandalose' in quanto almeno apparentemente inutili, che però erano qualcosa di più dei dettagli superflui dotati di un valore funzionale indiretto volto a indicare soprattutto un'atmosfera [76]. 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 *référentielle*, 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

[73] Così in *Di là dal cuore*, nella raccolta omonima (Bassani 1998, 1274).

[74] Felicemente citato anche per un'impietosa analisi della mediocrità culturale e morale della borghesia italiana (cfr. Bassani 1998, I borghesi di Flaubert, 996-998).

[75] Ma per questo cfr. un capitolo specifico in Dolfi 1987 [2004].

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

[77] Ma per una lettura di quel testo cfr. Dolfi 2006b.

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». 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 modernità.

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, ils 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 […] [79]

sì 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 Joyce; 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

[78] Barthes 2002, 482.
[79] *Ivi*, 484.

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») [80], 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 hitchcockiano) [81], 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'avvenimento 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») [82]. 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» [83] 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 ungarettiana),

---

[80] Bassani 1998 (*Una notte del '43*, 173).

[81] Sappiamo da Guido Fink che il riferimento alla *Finestra sul cortile* di Alfred Hitchcock (del 1954) non è fantasia peregrina (Fink 1993).

[82] Bassani 1998 (*Una notte del '43*, 198).

[83] *Ivi*, 189.

è a suo modo, sia pur diversamente, 'pietosa' [84], 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 […]. [85]

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 bastato [86] dire/scrivere *notte*, o *luna* o *eccidio*; bisognava 'occuparsene', di quella *notte*, distinguendola con cura da tutte le 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 che, con Monet, potremmo anche chiamare *effet de neige*, era stato 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… [87]

---

[84] Diversamente da quella ungarettiana, 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.

[85] Bassani 1998 (*Una notte del '43*, 210).

[86] Per parafrasare Bassani 1998, In risposta (VII) 17, 1347.

[87] *Ivi*, In risposta (VI) 12, 1326-1327. Nostra, a scopo di sottolineatura, l'evidenziazione.

BIBLIOGRAFIA

Baldacci, Luigi (1970). Introduzione a Bassani, in Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Milano, Mondadori.

Baldelli, Ignazio (1965). *Varianti di prosatori contemporanei: Palazzeschi*, *Cecchi*, *Bassani*, *Cassola*, *Testori*, Firenze, Le Monnier.
(1974). La riscrittura totale di un'opera: da *Le storie ferraresi* a *Dentro le mura* di Bassani, *Lettere italiane* 2, 180-197.

Barthes, Roland (1994). L'effet de réel, in Id., *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 479-484.

Bassani, Giorgio (1944). Le leggi razziali e la questione ebraica, *Riscossa* 14, 23 ottobre, 463-465.
(1945). Interpretazione psicologica del fascismo, *Riscossa* 13, 26 marzo, 495-499.
(1947). Dalla poesia pura all'assenza di poesia, *Il popolo di Milano*, 20 luglio.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Benedetti, Catia (2006). *«Il giardino dei Finzi-Contini»: as tensões líricas na experiência narrativa de Giorgio Bassani*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.

Bensoussan, Georges (1998). *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, *suivi de Bréve histoire de la destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Editions Mille et une nuits.

Boltanski, Christian - Grenier, Catherine (2007). *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil.

Brigaglia, Manlio (a cura di) (1974). *Riscossa. Settimanale politico*, *letterario e di informazione*, 2 voll., Cagliari, EDES.

De Staël, Nicolas (2010). *Lettres du Maroc*, Tangier, Edition Khbar Bladna.

Dolfi, Anna (1987). *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi [n.e. 2004, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni].
(2003a). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
(2003b). Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi, in Id., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni,183-204.
(2006a). 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*, Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 117-125.
(2006b). «Ut pictura». Bassani e l'immagine dipinta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 143-155.
(2011a). Due scrittori, la forma breve e l'azzurro, in *Narrativa breve*, *cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Valeria Pala e Antonello Zanda (a cura di), Roma, Bulzoni, 93-110.

(a cura di) (2011b). *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni.

Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni.

Fink, Guido (1993). Introduzione a *La lunga notte del '43*, sceneggiatura originale di Ennio De Concini, Pier Paolo Pasolini, Florestano Vancini, Ferrara, Liberty House.

Pieri, Piero (2008). *Memoria e giustizia. Le «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS.

(2010). Una città di pianura. La sfida al fascismo negli anni della discriminazione razziale, in *Appuntamento con Giorgio Bassani*, [numero monografico di] *Bloc Notes* 60, 37-56.

Pieri, Piero - Mascaretti, Valentina (a cura di) (2008). *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS.

Prebys, Portia (2010) (a cura di). *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I; *La memoria critica su Giorgio Bassani*, vol. II, Ferrara, Edisai.

Roncaccia, Alberto (2010). Il filo del discorso nelle parole preparate (1966), in *Appuntamento con Giorgio Bassani*, [numero monografico di] *Bloc Notes* 60, 111-123.

Roveri, Alessandro (2002). *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*, Ferrara, 2 G Editrice.

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

Szondi, Peter (2007). Speranza nel passato. Su Walter Benjamin, in Walter Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Enrico Ganni (a cura di), Torino, Einaudi.

Tarpino, Antonella (2008). *Geografie della memoria. Case*, *rovine*, *oggetti quotidiani*, Torino, Einaudi.

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

8.
ALLE ORIGINI DI UN ROMANZO
Gli incunaboli delle prime *storie ferraresi*

Antonello Perli

Lo scrittore di Ferrara cominciò a dar notizia di sé, nel triennio 1935-1938, con le prose narrative apparse sul quotidiano della sua città, il *Corriere Padano*, e sulla rivista fiorentina *Letteratura* [1]. La rappresentanza édita del tirocinio letterario di Bassani è incrementata da *Frammenti di una vita* e *Nascita dei personaggi*, due prose 'disperse' pubblicate rispettivamente sui numeri del maggio 1937 e del gennaio 1938 di *Termini*, rivista mensile di letteratura e d'arte che uscì a Fiume tra il 1936 e il 1943 [2], diretta da Giuseppe Gerini, presidente del locale Istituto fascista di cultura, con Garibaldo Marussi a capo di una redazione composta da Umbro Apollonio, Giovanni Fletzer, Franco Vegliani e Franco Giovanelli. All'emiliano Giovanelli furono verosimilmente dovute le episodiche collaborazioni alla rivista fiumana dei conterranei Lanfranco Caretti, Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani.

Le due prose di *Termini* vengono così ad infoltire quel «'corpus' compatto e rappresentativo di una prima e importante 'maniera'» [3] costituito dalle prose narrative pubblicate sul *Corriere Padano*, venendo a incunearsi *Frammenti di una vita* tra *Tognìn dalla Ca' di Dio* (gennaio 1937) e *Caduta dell'amicizia* (luglio 1937), e *Nascita dei personaggi*

---

[1] Le prose di Bassani pubblicate sul *Corriere Padano* di Ferrara sono raccolte in Anna Folli 1979, vol. II, 26-29 e 36-65. Si tratta dei testi seguenti: *III Classe* (1° maggio 1935), *Nuvole e mare* (21 gennaio 1936), *I mendicanti* (22 marzo 1936), *Estate* (13 maggio 1936), *I pazzi* (16 giugno 1936), *Il corvo* (11 agosto 1936), *Tugnin dalla Ca' di Dio* (27 gennaio 1937), *Varietà* (18 maggio 1937), *Caduta dell'amicizia* (3 luglio 1937), *Morte del giardiniere* (21 novembre 1937). Sul numero di *Letteratura* dell'aprile 1938 Bassani pubblicò il racconto *Un concerto.*

[2] Sulla rivista *Termini* cfr. Hansen 1985 e 2004.

[3] Cfr. l'Avvertenza di Anna Folli in Folli 1979, vol. I, XIII.

tra *Morte del giardiniere* (novembre 1937) del *Padano* e il racconto *Un concerto* che apparve invece sulla ben più ambita rivista di Bonsanti [4], e che fu l'unico tra i testi costitutivi dell'esordio narrativo édito ad essere incluso successivamente nella raccolta *Una città di pianura* (volume che Bassani fece stampare a sue spese nel 1940 con il *nom de plume* di Giacomo Marchi, pseudonimo assunto a motivo della vigente legislazione antiebraica). *Una città di pianura* costituisce il temporaneo sbocco e compimento di un apprendistato letterario che dalla prosa, sia essa «d'arte» o propriamente narrativa, si sviluppa (dal '39 e soprattutto dal '42, stando al paratesto autoriale) [5] in direzione della poesia – per quanto valide siano queste distinzioni di genere che, com'è noto, Bassani nei suoi riguardi ricusava con estrema decisione («Non esiste per me divisione tra la cosiddetta lirica e la cosiddetta narrativa» [6]; «io, oltre che un cosiddetto narratore (parola che aborro), sono un poeta […] sostanzialmente un poeta») [7] – per poi riprendere le sofferte strade della narrazione (delle «storie») nella «primavera del '48» [8] con *Storia d'amo-*

[4] Cfr. la testimonianza di Bassani in Moretti 1980, 214: «La mia massima aspirazione era di riuscire a stampare qualcosa sulla rivista 'Letteratura', che raccoglieva quanto di meglio si faceva allora in Italia, e ci riuscii lentissimamente, verso il '37, stampando lì un racconto mai più pubblicato (apparve più tardi in un libro che feci stampare nel 1940 a mie spese presso un tipografo di Milano, non pubblicato per via delle leggi razziali)».

[5] Per il peritesto, ci riferiamo alle date delle seguenti liriche di *Storie dei poveri amanti (e altri versi)* [Roma, Astrolabio 1945, indi 1946]: *Luna* (1939), *Periferia* (1942) e *Ancora dei poveri amanti* (1939), riunite in una sezione eponima (*Storie dei poveri amanti*); si osservi che *Ancora dei poveri amanti* figurava, unica poesia, nel volume di prose e racconti *Una città di pianura*. Per l'epitesto, cfr. almeno il *Poscritto* (1952) a *L'alba ai vetri* (Torino, Einaudi 1963), volume che raccoglie, con varianti strutturali e testuali, poesie da *Storie dei poveri amanti (e altri versi)*, *Te lucis ante* (Roma, Ubaldini 1947) e *Un'altra libertà* (Milano, Mondadori 1951).

[6] Cfr. De Camilli, 506.

[7] Cfr. Bassani 1998, 1343 e 1347. Si veda altresì Bassani 1998, 1210 [In risposta (II)]: «È chiaro che i miei versi si associano molto da vicino alla mia produzione narrativa […] Non avrei mai potuto scrivere niente se non avessi, prima, scritto *Te lucis ante*. In un certo senso è dunque questo il mio libro più importante». Solo relativamente agli anni di cui qui si tratta, si pensi ad esempio al rapporto intertestuale tra «lirica» e «narrativa» nel racconto *Storia di Debora* (versione primitiva di *Lida Mantovani*) pubblicato in *Una città di pianura*. Cfr. inoltre, a proposito della «indistinzione – prettamente crociana – tra prosa e lirica», Lorenzo Catania (1986, 48): «Indifferenziazione non astratta, anzi spiegabile oltre che con il quasi contemporaneo esercizio poetico dello scrittore, con un vecchio pregiudizio della cultura letteraria italiana che vedeva nel romanzo un genere retorico (dunque extraletterario), mentre la vera parola artistica coincide con la parola poetica (si pensi che in *Una città di pianura* Bassani non ha saputo resistere alla tentazione di inserire un brano lirico, *Ancora dei poveri amanti*, riecheggiante situazioni di *Storia di Debora*)».

[8] Cfr. *Laggiù*, *in fondo al corridoio* (in *L'odore del fieno*), Bassani 1998, 935. *Storia d'amore* uscì su *Botteghe Oscure* I (1949), 93-129.

re, rielaborazione di *Storia di Debora*, la primitiva versione (stesa nel '39) di quella futura *Lida Mantovani* su cui andrà crescendo ed edificandosi per successive stratificazioni il *Romanzo di Ferrara* [9].

Non v'è dubbio che il precipuo interesse di un'analisi di *Frammenti di una vita* e *Nascita dei personaggi* – analisi opportunamente integrata nella prospettiva ermeneutica di tutte le prime prove letterarie di Bassani (prose del *Padano*, e anche prose di *Una città di pianura* che, lo ha ben notato Lorenzo Catania, «con le prose apparse sul 'Padano' mantengono non pochi punti di contatto») [10] – risieda proprio nella portata avantestuale di questi scritti giovanili in riguardo al «poema romanzesco» [11] della maturità, nella valenza euristica di una presenza «*in nuce*, sia pure inconsapevolmente [del] futuro *Romanzo di Ferrara*» [12]. L'avantestualità degli scritti giovanili è fra l'altro attestata da un'autorevole e autoriale documentazione relativa agli incunaboli del *Romanzo di Ferrara*: l'abbozzo della futura *Storia di Debora* (titolo della stesura originaria dell'ulteriore *Lida Mantovani*), un abbozzo che risale al 1937 e che potrebbe essere individuato nella prosa di *Termini*, *Nascita dei personaggi* [13], e i testi nucleari del *Giardino dei Finzi-Contini*, romanzo ideato nel '42-'43 e cominciato nel '48-'49, come documentano alcuni abbozzi fatti «stampare» da Bassani [14], tra i quali spicca il testo intitolato

---

[9] Cfr. Bassani 1998, 1343 [In risposta (VII)]: «Il personaggio di Lida Mantovani è fondamentale nel complesso del *Romanzo di Ferrara*, nel suo contesto, perché in qualche 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».

[10] Cfr. Catania 1986, 60.

[11] Cfr. Cro 1977, 44: «Il *Giardino dei Finzi-Contini* è proprio il cuore del mio poema romanzesco, che è il *Romanzo di Ferrara*».

[12] Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «Le mie poesie del '42, perché sono quelle le prime, rispondevano a questo bisogno […] Ma non va dimenticato che avevo già incominciato a scrivere soprattutto in prosa, che avevo già prodotto dei racconti nei quali c'è *in nuce*, sia pure inconsapevolmente, il futuro *Romanzo di Ferrara*» (in Dolfi 1981, 170).

[13] Cfr. *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 935: «*Lida Mantovani* ebbe una gestazione estremamente laboriosa. La abbozzai nel '37, ventunenne, ma negli anni successivi la rifeci non meno di quattro volte: nel '39, nel '48, nel '53, e infine nel '55».

[14] Cfr. Cro 1977, 42: «[…] 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 del *Giardino dei Finzi-Contini* su una rivista romana che si chiama *Il Caffè* […] E le dirò di più. La prima idea del *Giardino dei Finzi-Contini* l'ho avuta addirittura nel '42-'43 ed ho stampato anche questo documento in una rivista di Parma che si chiama *Palatina*». E Bon 1979, 5: «Della lontana genesi testimoniano del resto i due abbozzi – del '42 e del '53 – pubblicati nella *Antologia del Campiello 1969* (Venezia, s.a.). E già in *Mia cugina*, comparso sul 'Costume politico e letterario' del 29 settembre 1945, è rinvenibile il primitivo nucleo del quinto capitolo della parte seconda del romanzo». Si aggiunga che

Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto) [15] pubblicato nel 1955, nel quale la narrazione è svolta in terza persona ed è incentrata sul personaggio focale di un giovane ingegnere milanese assunto da una fabbrica di gomma sintetica della zona industriale sorta alla periferia di Ferrara. Si tratta del futuro «Giampi» Malnate, dunque, una cui remota prefigurazione è ravvisabile nel Claudio di *Un concerto*, attraverso quelle «grosse lenti cerchiate di tartaruga» che particolareggeranno in seguito l'aspetto fisico del Malnate [16] e soprattutto attraverso la repulsiva configurazione degli ambienti domestici (dal «salottino odioso» [17] di *Un concerto* al patetico appartamentino di Malnate e all'opprimente studio di Alberto Finzi-Contini dove convengono, e si fronteggiano, il narratore e Malnate), ambienti in cui si dispiegano la conflittualità interpersonale e la dissimiglianza tra l'io narrante e il suo antagonista (in *Un concerto*, la distanza incolmabile tra l'io narrante e Claudio, con la «quadratura mentale», il «dittatorato intellettuale» [18] di costui in cui si preannuncia la prepotenza intellettuale che Malnate esercita, e l'insofferenza che ingenera, nei riguardi del narratore del *Giardino* durante le conversazioni a due ma più spesso in presenza dei terzi: di Alberto e, con evidenti sottintesi di supremazia virile, di Micòl. Il *topos* del 'triangolo amoroso' del *Giardino* è del resto già presente nel racconto del *Padano*, *Caduta dell'amicizia*). In *Un concerto* viene dunque a prefigurarsi, in antitesi al luminoso e «vitale» universo espresso dal personaggio di Micòl, l'atmosfera asfittica, «mortale», del *Giardino* [19], quell'universo di distacco,

---

anche l'ideazione e l'abbozzo di *Una lapide in via Mazzini* (la cui composizione, nel testo *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, è presentata da Bassani come successiva a quella, ultimata nel '51, della *Passeggiata prima di cena*) risalgono molto indietro nel tempo, come risulta dalla datazione «1938-1948» apposta alla *Lapide* nella raccolta intitolata *La passeggiata prima di cena* (Firenze, Sansoni 1953), che comprendeva *Storia d'amore* oltre al racconto eponimo e alla *Lapide* (e cfr. quanto affermava Bassani in una parentetica di *Laggiù*, *in fondo al corridoio* [Bassani 1998, 935]: «fra il '42 e il '47, gli anni in cui da Ferrara mi ero trapiantato a Roma, avevo composto *quasi* esclusivamente poesie». (Il corsivo è mio).

[15] Il testo, apparso su *Il Caffè politico e letterario* 3.2 (1955), 9-10, è riprodotto nella notizia relativa al *Giardino dei Finzi-Contini* del Meridiano Mondadori (Bassani 1998, 1768). E si veda anche Rinaldi 2006, 153-169.

[16] *Un concerto*, Bassani 1940, 16; cfr. *Il giardino dei Finzi-Contini*, IV, 7 (Bassani 1998, 541): «i grossi occhiali cerchiati di tartaruga».

[17] *Un concerto*, Bassani 1998, 17.

[18] *Ivi*, 24.

[19] Cfr. Bassani 1998, 1344 [(In risposta (VII)]: «Anche i Finzi-Contini, che cosa sono se non dei morti? […] Ma hanno dentro di loro un personaggio, Micòl, che è diverso. Anche lei appartiene a loro, al loro mondo, ma ne vuole venir fuori. Ama la vita, torna verso la vita. Ed è per questo che ne scrivo».

oppressione, impotenza e disagio «oggettuali» (Ermanno Finzi-Contini, Malnate, Alberto, non a caso presente, quest'ultimo, già nell'«appunto» del '55), che troverà poi coerente sbocco poetico nell'oggettualità mortuaria dell'*Airone*.

Ma c'è di più. In *Un concerto*, la separazione, «l'abisso […] incolmabile» [20] creatosi tra Claudio e Elena – il deteriorarsi dei rapporti di coppia coinvolge l'intero quartetto dei personaggi di *Un concerto*: Claudio e Elena, ma anche il narratore e Dora – è primitiva testimonianza di quella «incomunicabilità oggettivata in unioni matrimoniali sbagliate» [21] o impossibili che logora e recide le relazioni amorose o i legami coniugali di tutte le «coppie» bassaniane: David Camaioli e Lida Mantovani, Gemma ed Elia Corcos, Pino e Anna Barilari, Bruno Lattes e Adriana Trentini, Nives e Edgardo Limentani, il narratore del *Giardino* e Micòl Finzi-Contini. E il referente va allargato a tutta la sfera dell'incomprensione e dello scacco relazionale che racchiude perfino i rapporti tendenzialmente più simpatetici: Bruno Lattes e Clelia Trotti, Geo e Daniele Josz, Fadigati e il narratore degli *Occhiali d'oro*, l'io narrante di *Dietro la porta* e l'amico Cattolica. Un tema, quello delle relazioni fallimentari e dell'estraneità, che si rivela pressante alla fantasia del giovanissimo scrittore: esso è in parte riprodotto anche in *Nascita dei personaggi*, prosa per certi aspetti molto vicina a *Un concerto*.

Frammenti di una vita, oltre ad apparire incontestabilmente, tra tutte le prose del periodo degli esordi, come il più clamoroso fenomeno avantestuale dell'autobiografismo bassaniano, risulta anche, e in ragione di questo stesso motivo, essere il nucleo originario, la germinale microstruttura narrativa della futura *Passeggiata prima di cena* (che Bassani avrebbe iniziato a scrivere «verso la fine del '48» [22], subito dopo aver portato a termine la composizione di *Storia d'amore*, ossia la rielaborazione di *Storia di Debora*), la 'storia ferrarese' dove campeggia il «*monstre sacré*» Elia Corcos [23], personaggio in cui Bassani ha ammesso di aver ritratto il proprio nonno materno, Cesare Minerbi, medico primario dell'Ospedale di Ferrara [24]. L'io narrante di *Frammenti di una vita*

---

[20] *Un concerto*, Bassani 1998, 1531.

[21] Cfr. Baldelli 1974, 197.

[22] Cfr. *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 936: «Anche *La passeggiata prima di cena* mi costò enorme fatica. Cominciai a scriverla verso la fine del '48, e ci lavorai per più di due anni».

[23] Cfr. *Ivi*, 939: «Anche nella *Lapide in via Mazzini* campeggiava un protagonista assoluto, un altro *monstre sacré*. Al posto di Elia Corcos […], Geo Josz […]».

[24] Cfr. Bassani 1998, 1324 [In risposta (VI)]. Ma si osservi che anche il personaggio

rievoca gli anni della prima infanzia, durante la prima guerra mondiale (ha due anni al momento di Caporetto, e i brani relativi alla guerra e al padre combattente sul fronte annunciano passi analoghi addirittura del racconto, di più di trent'anni successivo, *Altre notizie su Bruno Lattes*), anni trascorsi nella casa dei nonni materni, frequentata da «clienti del nonno, buoni borghesi [che] s'inchinavano alla solitaria scienza del nonno come a un tribunale» e dalle «folle dei parenti che venivano a visitare i miei vecchi settimanalmente» (tra essi una «zia Malvina», e Malvina sarà il nome d'una zia cattolica del narratore di *Dietro la porta*):

> La casa dei nonni era alla periferia della città, in una via fuori mano selciata a ciottoli radi, sotto i bastioni. […] Durante i primi quattro anni della mia vita, gli anni della guerra, io vissi confinato nell'orto vasto e soleggiato di quella casa. [25]

La casa di Elia Corcos (una casa che, nella redazione del 1956, «ripeteva nell'interno l'inconciliabilità dei suoi due volti opposti e contrari […] le persone, che in essa vivevano e per essa passavano, erano incomunicabili l'una all'altra, l'una all'altra estranee») [26] è, nella *Passeggiata*, «la dimora di via della Ghiara», ai limiti del perimetro urbano di Ferrara,

> una specie di colonica, con davanti la sua brava aia separata dall'orto adiacente per mezzo di una siepe, e con l'orto poi che, pieno di alberi da frutta e scompartito da un esiguo vialetto centrale, scendeva giù giù, fin sotto il robusto muro di cinta. [27]

Il riscontro autobiografico è offerto da alcuni versi della poesia *La cuginetta cattolica* (in *Epitaffio*),

La mia vita si svolgeva a quell'epoca
– l'epoca della guerra –
nella casa dei nonni in via
della Ghiara
col nonno Cesare che verso sera
tornava in bicicletta dall'ambulatorio o dall'ospedale
e che poi dritto in piedi dinanzi

---

di Gemma Brondi, la moglie di Elia, cattolica e di origini contadine, è ispirato da una figura della realtà autobiografica di Bassani: la nonna materna Emma Marchi, moglie di Cesare Minerbi.

[25] Bassani 1937, 127.

[26] *La passeggiata prima di cena* (in *Cinque storie ferraresi* [1956]), Bassani 1998, 1641. E cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio* (Bassani 1998, 939): «La *Passeggiata* raccontava Elia Corcos, Gemma Brondi, i loro rispettivi e contrapposti *clans* famigliari».

[27] *La passeggiata prima di cena* [in *Il romanzo di Ferrara*], Bassani 1998, 70-71.

ad una delle grandi finestre
di cucina
guardava verso Bologna l'oro delle nuvole a grado a
grado spegnersi

versi che costituiscono un tramite posteriore alla narrazione degli interni domestici della *Passeggiata prima di cena*:

> Nella grande cucina […], lui [Elia] le sarebbe riapparso fra pochi istanti seduto come sempre alla scrivania posta sotto la finestra più lontana dalla porta d'ingresso, nell'atto, magari, proprio in quel momento, di rialzare gli sguardi dai libri per portarli fuori, di là dall'orto, di là dal muro di cinta che separava l'orto dai bastioni, di là dai bastioni medesimi, e per fissarli infine, sorridendo vagamente sotto i baffi, sulle grandi nuvole dorate che occupavano il cielo dalla parte di Bologna. [28]

> […] nella grande cucina della casa di via della Ghiara dove lui, presso la finestra d'angolo, si attardava a studiare fino all'ora di cena (studiava, e pareva non accorgersi di niente, ma forse niente, in realtà, che valesse la pena d'essere notato, poteva sfuggire ai suoi occhi nerissimi, pungenti, indagatori…) […] Lo sguardo di Elia! Nulla in verità poteva sfuggirgli. Eppure, insieme, sembrava quasi che non vedesse… [29]

Di Elia Corcos è, in *Frammenti di una vita*, la prefigurazione nel «nonno [che] viveva appartato nei suoi studi», nella «grande cucina dove il nonno studiava anche, imperturbabile e lontano», ma soprattutto nella declinazione del tema della diversità (le «due caste di parenti» dell'io narrante) che divide il nonno dalla «nonna contadina» unitamente al loro rispettivo parentado [30] (come appunto avverrà per Elia e Gemma Corcos e i rispettivi parenti nella *Passeggiata*): da un lato «i consanguinei del nonno, persone sottili e curve e brune, con le mani grandi e gli occhi malinconici, che si esprimevano, in generale, in un italiano preciso, un poco prezioso, tanto che io alle volte non li capivo ancora, e mi divertivo puramente ad ascoltare il suono delle belle parole incomprensibili», e dall'altro «i parenti della mia nonna contadina, di gambe corte e collo taurino con una rude bontà negli occhi, le donne; pelosi, tardi, di grande voce gli uomini». In *Frammenti di una vita*, la diversità tra le «due

[28] *Ivi*, 77. «[…] che occupavano il cielo dalla parte di Bologna» è variante del 1973, in prossimità, per l'appunto, della composizione de *La cuginetta cattolica* (nella redazione 1956 si aveva: «che occupavano l'immenso cielo del paesaggio familiare»).

[29] *Ivi*, 82.

[30] Si veda al riguardo quest'ulteriore riscontro autobiografico dello scrittore: «La mia nonna materna, Emma Marchi, era in fondo una contadina, e parlava quasi sempre in dialetto» (Bassani 1998, 1328).

caste» è circoscritta all'ambito sociale (assente il motivo della differenza ebraica che invece apparirà nella *Passeggiata* a individuare e a marcare, ma connotato in senso più culturale che cultuale, la differenza di ceto tra i veterocittadini borghesi Corcos e affini da un lato e i contadini inurbati Brondi dall'altro):

> […] l'atteggiamento della nonna verso le due caste di parenti era profondamente diverso. Amava essa svisceratamente quelli di casa sua, come una esiliata in patria altrui, e pure non li degnava di uno sguardo, li disprezzava forse perché li amava. […] Gli altri, i parenti di «lui», di mio nonno, non li poteva soffrire. Un segreto animalesco rancore di non esser dei loro, del loro sangue, estranea per sempre, considerata amabilmente inferiore, glieli faceva disamare. […] E naturalmente un abisso s'era scavato tra i miei parenti, e lei, la nonna, era rimasta lontana dagli uni e dagli altri. [31]

Nella *Passeggiata*, sarà propria al 'clan' Corcos l'autocoscienza della diversità come «orgoglio di setta e di casta» [32] e ossequio all'apparato religioso e borghese, e ad Ausilia Brondi, sorella di Gemma Corcos, e ai suoi genitori e fratelli, quella della estraneità provocata dal «solito, eterno senso di inferiorità»:

> […] tutto, in lui – se ne rendevano ben conto – lo diceva appartenente alla classe dei signori, e perciò diverso, fondamentalmente estraneo. A paragone di questa, ogni ulteriore considerazione, compresa quella che non fosse cattolico bensì ebreo, anzi «israelita», come lui stesso ebbe a precisare, era destinata per il momento a passare in seconda linea. All'infuori insomma del solito, eterno senso di inferiorità, di rispetto fatto soprattutto di timidezza espressiva che ha sempre indotto nei contadini del luogo, non importa se accolti o meno a vivere nell'ambito delle mura urbane, qualsiasi commercio coi ceti borghesi, la sua presenza non suscitò da principio proprio niente. [33]

---

[31] Bassani 1937, 127.

[32] Come si legge nella redazione del 1956 (Bassani 1998, 1636: «tuttavia non era senza una punta di orgoglio, d'orgoglio di setta e di casta, che essi […] si tenessero costantemente all'ingresso principale»), oltranza poi notevolmente ridotta con la riscrittura del '73: «ciò nondimeno, sopraggiungendo, era sempre con un senso di intimo compiacimento che si facevano all'ingresso principale» (Bassani 1974, 83). La riscrittura del '73 attenua la supponenza borghese del parentado Corcos, che il testo del 1956 rappresentava con compiaciuta e sottilmente polemica ironia (si veda il movimento variantistico nel seguito immediato dei brani sopra riportati). Per un'ermeneutica ideologico-culturale de *La passeggiata prima di cena*, al vaglio della diacronia variantistica delle successive redazioni del testo, si veda l'ampio studio di Piero Pieri (2006).

[33] Bassani 1998, 66. E cfr. *ivi*, 75 e 77: «Imbattendosi per puro caso in Ausilia sul portone di via della Ghiara, fra i parenti di Elia ce ne era sempre qualcuno pronto a ripetere questa frase. Intimidita, Ausilia raccoglieva lo scialle sotto la gola. […] Si poneva di lato, la vecchia ragazza, abbassando gli occhi. Come avrebbe preferito in quel momento tor-

Nel giudizio unanime del «coro» borghese cittadino, «il suo matrimonio, a trent'anni, con una ragazza del popolo senza dubbio dotata di molte belle qualità, ma che chissà se aveva finito la quarta elementare, ne aveva suggellato la sconfitta e il sacrificio» [34], aveva cioè sancito il fallimento della gloriosa carriera che si apriva ad Elia Corcos, dal suo stesso parentado criticato «a suo tempo […] per aver preso in moglie una *guià* e di bassa estrazione» – e a tale «*mésalliance* […] indotto per riparare alle conseguenze di uno sbaglio», «per riparare a una gravidanza» [35] – e per essere andato a «stabilirsi in una zona della città talmente fuori mano» [36].

A questa sorte sfuggirà invece, abbandonando incinta l'umile cucitrice di via Salinguerra, il David di *Storia di Debora*, borghese per vari e accentuati indizi, ma «ebreo» solo incidentalmente («una donna che aveva avuto un figlio con un ebreo») [37] cioè allo stesso modo («l'umile origine poi di quell'ebrea») in cui la diversità sociale doppiata dalla

---

narsene indietro, a casa propria e dei suoi! […] E suo padre e i suoi fratelli che quando ci venivano a spaccare legna non c'era mai verso di farli salire di sopra, tanto che a un certo punto il mangiare e il bere bisognava per forza portarglieli nella legnaia da basso, non avevano ragione anche loro di evitare qualsiasi intimità e confidenza?». Sentimento di estraneità accentuato con la riscrittura del '73: il passo del 1956 «Perché non possedeva, anche lei, un carattere forte come quello di sua madre, che non usciva di casa per nessun'altra ragione che per recarsi in chiesa?» (Bassani 1998, 1642) diventerà «Aveva ragione sua madre che lì in quella casa si era sempre rifiutata di venirci!» (Bassani 1974, 89-90).

[34] Bassani 1998, 67.

[35] *Ivi*, 72-73 e 69.

[36] *Ivi*, 72. E si veda in *Un concerto* (Bassani 1940, 30, dove si critica il comportamento di Claudio) «la proverbiale gelosia che lo aveva spinto a vivere, appena sposato, in una piccola casa isolata, fuori mano», e ancora, nel *Giardino dei Finzi-Contini* (Bassani 1998, 329, dove il padre del narratore critica il comportamento dei Finzi-Contini: «Era proprio necessario che già il figlio di Moisè, Menotti, […] prendesse la decisione di trasferire la moglie Josette e se stesso in una parte della città così fuori mano […]?»).

[37] Cfr. *Storia di Debora*, in *Una città di pianura* (Bassani 1940, 93): «[…] e si contemplava [Benetti] uomo buono, generoso, innamorato di una donna che aveva avuto un figlio con un ebreo (egli era un cattolico assai osservante, non aveva mai nominato nè mai nominò David ma spesso fece chiaramente intendere come gli fosse ben noto il padre del figlio di Debora)». Nel testo del 1956 (*Lida Mantovani*) tutto il passo sarà variato nel modo seguente: «Sì, lui sapeva benissimo – sembrava voler dire – *con chi* ella aveva avuto il bambino. Sapeva tutto. […] Il suo trasporto non era così cieco, però, da impedirgli di ricordare (e di ricordarle) che aveva commesso un grande peccato, un peccato mortale […]» (Bassani 1998, 1593). Nel testo del '56, cade l'attestazione (l'unica, nel primitivo *Storia di Debora*) dell'origine ebraica di David, e con essa anche l'attestazione esplicita del cattolicesimo di Benetti (attestazioni che, come appare, venivano a situarsi in un contesto di chiara *contrapposizione* religiosa), sicché l'inquietante e misterioso essere del ragazzo padre del bambino («*con chi*») resterà privo di una esplicita connotazione *ebraica*, il seguito della frase permettendo ipotesi varie e indeterminate sull'essere di David.

diversità di stirpe è presentata, ma a ruoli totalmente invertiti, in *Un concerto*, dove appunto viene proposta la situazione della *mésalliance* nel giudizio di quell'anonimo «coro» cittadino che sarà così tipico delle *Storie*, a testimonianza del radicamento originario, nella poetica bassaniana, di tale tema rappresentativo, e delle modalità di manifestazione, nella produzione degli esordi, del connesso motivo identitario 'semitico'. Notevole, al riguardo, nella prosa *Rondò* di *Una città di pianura* – evocazione di un amoruccio adolescenziale –, la schermatura retorica della reticenza adibita all'indicazione allusiva della diversità ebraica (dove è anche da segnalare – «Io ascoltavo dietro i muri, dietro le porte» – l'occorrenza prolettica della situazione narrativa fondamentale di *Dietro la porta*, romanzo in cui l'autore porta indietro di vari anni, rispetto ai precedenti romanzi del trittico omodiegetico, l'esperienza della diversità ebraica, in un intento 'archeologico' che è storicistico e simultaneamente poetologico):

> Poi seppi che il portinaio di casa sua aveva detto a una ragazza che era amica della nostra cuoca: «Per quell'angelo che è la signorina, lui è troppo brutto, un così brutto ragazzetto! … La signora non vorrà mai che una cosa simile continui»; infatti seppi che tutti i servi parlavano tra loro di me e di lei, li udivo parlare tra loro. Ne sentii uno che diceva: «La vecchia non può sopportare l'idea di un … (non capii bene la parola che seguì, il servo la bisbigliò soffocando una risata), di un … – ripeté (e di nuovo non udii) – in famiglia. Mette su la bambina. Eppure il nostro signorino è così gentile che non sembrerebbe neanche». «E tanto ricco», soggiunse un'altra voce; di donna, questa. E ridevano insieme. Io ascoltavo dietro i muri, dietro le porte, in quella nostra vecchia e così vasta casa di città, dove al termine dell'estate s'era ormai ritornati a stare. [38]

La prosa *Nascita dei personaggi* – nella quale, unica tra tutte le prose degli esordi, Bassani compie un primo, cauto passo verso il superamento dell'anonimato topografico: la sua 'città di provincia' (non ancora «Ferrara», ma già non più «F.») è, qui, «Cesena» – lascia intravvedere, oltre a similitudini con *Un concerto* e con *Caduta dell'amicizia*, corrispondenze, per esili elementi interni, con *Storia di Debora* [39], racconto di

[38] *Rondò*, Bassani 1940, 56.

[39] Oltre ovviamente al motivo della diversità di religione e a quello della separazione dei giovani alla nascita del loro figlio, si confronti il passo di *Nascita dei personaggi* relativo a un «ciclista» «attratto dalle anche alte e dalla piccola testa di sua moglie […] è un meccanico in tuta azzurra», con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 74): «un corpo dalle anche larghe e dal seno stretto, le era parso sempre adatto per indossare una tuta azzurra di lento meccanico […] il meccanico di campagna dai capelli unti e arruffati e dalla tuta

cui si potrebbe considerare questa prosa come una nucleare ideazione o microstruttura (verosimilmente, il già menzionato «abbozzo» del '37 evocato da Bassani). La stessa metaletterarietà che il peritesto espone in modo flagrante (e che trova ampio riscontro nei segmenti metanarrativi del testo stesso) sembra alludere al difficile esercizio, per l'apprendista scrittore appena ventunenne, di messa a fuoco del proprio mondo interiore finalizzata alla realizzazione di un testo organicamente narrativo, sembra alludere dunque al farsi luce, attraverso la nebbia «ermetica» della prosa d'arte – emblematico il *topos* del «sogno», che compare anche nella prosa del *Padano*, *Caduta dell'amicizia* – di un vero racconto, di una autentica «storia», e sia pure di una «intricata storia d'amore» [40], che giungerà a effettiva e compiuta elaborazione due anni più tardi, nel '39 (e successivamente, col titolo, si noti, di *Storia d'amore*, nella rielaborazione del '48).

Nascita dei personaggi ripete di *Un concerto* la struttura a quartetto di due coppie (di cui una «mista») di personaggi, incentrando tuttavia la narrazione su una sola di esse, quella formata da Vico e da Dora, e

---

azzurra che l'aveva resa madre». E ancora: «Vico, allora, si ferma sui due piedi, appoggia la bicicletta all'anca» con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 97): «David […] l'aspettava con la bicicletta appoggiata all'anca»; «Dal letto, riavendosi, Dora aveva l'impressione di essere al cinema, dove si rappresentasse una pellicola di qualche interesse, di cui essa conosceva già confusamente l'intreccio o per averne sentito parlare o per propria esperienza diretta, non sapeva come e quando. Le pareva di essere capitata lì altre volte […] E quando dopo una breve attesa Vico rientra nella camera […] Dora sente il fiato corto e caldo di lui sul suo viso e dice piano: 'Vico, sei tu?'. Accarezza la fronte immobile e china, le ciglia curve infantili, vorrebbe che Vico la baciasse, non gli ha mai voluto tanto bene come ora: ma la fronte e le ciglia si allontanano da lei, il peso dell'amato corpo è ormai da un'altra parte», con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 101-102): «Ma ormai erano arrivati, e David la trascinava senza parlare, e si sentiva inghiottire dall'ambiente fumoso e caldo del cinema. Le storie complicate, assurde e languide a cui là dentro si poteva assistere, le piacevano dopotutto, sicché subito appena entrata i nervi le si distendevano, essa si sentiva innamorata, come mai lo era stata, di David […] Ed egli pareva un po' intenerito, ritornato tranquillo e amoroso, ma poi, burberamente, respingeva la mano sul grembo di lei. E Debora non insisteva, impaurita, ma anche presto incantata e tutta presa dalla storia d'amore del film»; «Oh, Vico è rimasto sempre un bimbo, ha le ciglia curve infantili, come potrà lei vivere con lui un'intera vita?» con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 111): «Sì, David non disse che delle vuote assurdità a questo proposito, sempre, fin da quei primi tempi. Non era mai mutato, anche dopo: un bambino, in fondo, un bambino cresciuto e invecchiato con qualche perversità».

[40] Cfr. *Nascita dei personaggi* (Bassani 1938, 54): «[…] e cominciai subito un sogno. In esso mi si veniva raccontando con una ricchezza di particolari e di gesti straordinaria, il finale di una intricata storia d'amore». *Storia d'amore*, si ricordi, sarà il titolo di *Storia di Debora* – poi *Lida Mantovani* a partire dalla versione 1956 – nelle redazioni del '49 e del '53.

l'assunzione del tema, manifestamente pressante alla fantasia del giovanissimo scrittore, dello scacco relazionale, della difficoltà o impossibilità dei rapporti interpersonali e dei legami coniugali – e vi si veda la considerazione del rapporto d'amore come sport «crudele», che riapparirà in bocca a Micòl nel *Giardino*! [41] – su cui incide l'analogo evento della gravidanza. In *Un concerto*, il matrimonio di Claudio con Elena (la criticata *mésalliance* con una «umile… ebrea» né «ricca» né «intelligente»), già logorato dall'«abisso che gli anni avevano scavato tra lui ed Elena» (e «un abisso s'era scavato» anche tra le «due caste di parenti» di *Frammenti di una vita*), è definitivamente messo in crisi dalla gravidanza [42]; in *Nascita dei personaggi*, «al rinnovato pensiero della gravidanza di Dora», Vico avverte «il distacco profondo che da qualche giorno lo divide dalla sua moglie bambina», e l'amico Davide «sarebbe capace di pronosticare la vicina e immancabile separazione di loro due, Vico e Dora, alla nascita del primo figlio, solo perché sono di religione diversa, di 'stalle estranee', come egli stesso ha detto con compiaciuta brutalità, se venisse a sapere dello stato di Dora».

Assente nelle prose del *Padano*, ma esposto oramai alla brusca sollecitazione dell'attualità storico-politica (la «violenta campagna denigratoria» antiebraica del settembre '37 rievocata negli *Occhiali d'oro*) [43], il sotterraneo ma urgente 'motivo semitico', camuffato nell'autobiografistico *Frammenti di una vita*, viene ora in luce: in *Un concerto* nei modi di una ininfluente *identità* ebraica [44] (che non è stata un impedimento al matrimonio, al quale, inoltre, la gravidanza è successiva), in *Nascita dei personaggi* nei modi invece di una *diversità* ebraica (peraltro sprovvista tanto di una attribuzione precisa a un personaggio quanto di una connotazione socio-economica) la quale, seppur espressa solo velatamente

---

[41] Cfr. *Nascita dei personaggi* (Bassani 1938, 55): «La scherma, il 'buon gioco' come fin da bambini hanno chiamato questa crudele arte, è di nuovo ricominciata, ma Dora non si difende più, non risponde come una volta all'attacco»; cfr. *Il giardino dei Finzi-Contini*, IV, 3 (Bassani 1998, 511): «[…] l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!».

[42] Cfr. *Un concerto* (Bassani 1940, 29): «in realtà la gravidanza di Elena doveva aver elevato le ultime e definitive barriere».

[43] Cfr. *Gli occhiali d'oro*, cap. 13 (Bassani 1998, 283).

[44] Dai connotati peraltro stravolti rispetto alla norma diegetica bassaniana, perché attribuita a una donna e di basso ceto. Con l'ovvia eccezione di Micòl Finzi-Contini (personaggio *hors norme* e estraneo alla «galassia» di tutti gli altri personaggi, come è stato sottolineato dallo stesso autore), il «personaggio ebreo» del *Romanzo di Ferrara* è sempre un uomo appartenente all'agiata borghesia cittadina (dalla media del commercio all'alta delle professioni liberali e dei proprietari terrieri).

come «religione diversa», è tuttavia indicata come motivazione della «vicina e immancabile separazione» tra Vico e Dora «alla nascita del primo figlio», in un'ottica, fra l'altro, dalle sottili connotazioni implicitamente già *razziali* quando si consideri la «compiaciuta brutalità» con la quale Davide, l'amico di Vico e Dora, equipara le religioni diverse a «stalle estranee».

Là dove – l'identità *e diversità* ebraica essendo ora quelle di un uomo appartenente alla ricca borghesia cittadina – la gravidanza sarà la causa probabile, nella *Passeggiata prima di cena*, di una unione, e cioè del matrimonio (misto) di Elia con la «*guià* e di bassa estrazione» Gemma Brondi, in *Storia di Debora/Lida Mantovani* la gravidanza sancirà invece la separazione tra un'umile figlia del popolo e il «figlio di signori» David, di per sé ostile all'idea stessa del matrimonio e alla prospettiva della propria permanenza in una cittadina di provincia [45], David la cui diversità ebraica non sembra costituire un impedimento al matrimonio con Lida – nella riscrittura del '73 egli si dimostra anzi disposto (velleitariamente) a sposarla [46] – mentre essa rappresenta un ostacolo ad una sua «'relazione sentimentale' con una signorina della migliore società» [47], relazione descritta in *Storia di Debora* come «un amore contrastato, difficile», in *Lida Mantovani* [1956] come «una 'relazione difficile', 'avversata' dalle rispettive famiglie (ma soprattutto, a quanto le era dato di capire, dalla famiglia della signorina)», e in *Lida Mantovani* [1973] come «un 'rapporto non facile', 'ostacolato'

---

[45] Cfr. *Storia di Debora* (Bassani 1940, 110): «Sarebbe, appena laureato, andato via, forse in America […] partito solo, perché lui, naturalmente, non avrebbe sposato mai. […]»; *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601): «Appena presa la laurea, sarebbe andato via da Ferrara e dall'Italia, forse in America, comunque solo. Solo, sicuro, perché lui, naturalmente, non si sarebbe mai sposato. […] 'figurati se potrei adattarmi a marcire per tutta la vita in questo buco di provincia!'»; *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 33): «Subito dopo aver presa la laurea – diceva per esempio – avrebbe piantato non soltanto Ferrara, ma l'Italia. Era stufo di vivacchiare in provincia, di marcire in quel buco di città. Quasi di sicuro se ne sarebbe andato in America: e per starci, per stabilircisi definitivamente. Con chi ci sarebbe andato, in America? […] 'Da solo', aveva risposto seccamente. Lui non era tipo da sposarsi – aveva aggiunto –. Con nessuna».

[46] Cfr. *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 43): «Sposarsi? Lui, il matrimonio – era capace di dire chiaro e tondo – l'aveva sempre considerato una buffonata, una delle più tipiche e nauseanti 'buffonate borghesi'. Ad ogni modo, visto che lei in fondo pareva tenerci, alle 'nozze', stesse tranquilla: […] Sicuro: lui l'avrebbe sposata, non aveva la minima difficoltà a promettergliele».

[47] *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 32); in *Storia di Debora* (Bassani 1940, 108): «un suo amore deluso per una signorina della migliore società cittadina».

dalle rispettive famiglie, certo, ma 'unicamente' per via delle religioni diverse» [48]. Variante, quest'ultima (confermata nell'edizione definitiva), dove la specificazione aggiuntiva della *diversità religiosa* è in sintonia con l'accentuazione della *identità ebraica* del personaggio che si verifica nei trapassi dall'una all'altra redazione: segnalata incidentalmente nel '39, come si è già visto, l'identità ebraica di David rimarrà priva di attestazione (con la soppressione di quella segnalazione) nel '56 [49], mentre con la riscrittura del '73 l'attestazione dell'identità ebraica di David sarà non solo ripristinata, ma anche esposta a maggior spicco dalla sua inserzione non più (come nel testo del '39) nel discorso del narratore (soggetto esterno al narrato), ma nell'indiretto libero – ammesso con sapiente arte del dosaggio dentro il flusso dell'enunciazione narratoriale – nel quale viene assunto e trasposto il discorso di un personaggio, ossia di un soggetto interno al narrato (la madre di Lida), con l'evidente risalto prodotto dall'effetto mimetico: da «David, il figlio di signori che per tanto tempo aveva fatto l'amore con Lida» a «David, il signorino di Ferrara, ebreo, va bene, però appartenente ad una delle più distinte e più ricche famiglie cittadine (quei signori Camaioli che stavano in corso Giovecca, figurarsi, in quel gran palazzo di loro proprietà!) il quale per tanto tempo aveva fatto l'amore con Lida» [50].

La sintonizzazione della *diversità* religiosa e dell'identità *ebraica* nella *diversità ebraica* del personaggio antonomastico dell'opera narrativa bassaniana mira a una determinazione semantico-ermeneutica *intratestuale* e *poetica* dell'assunto metaletterario del *Romanzo di Ferrara*: la *diversità* dell'Artista. Una diversità esistenzialmente radicata nell'esperienza del *vulnus* storico-personale – la «ferita, sempre aperta, dell'ebreo, di sentirsi sempre diverso» evocata da Bassani in merito alla gestazione dell'*Airone* [51] – ma il cui *senso* poetico, la cui poetica necessità risiedono, fuori da un banale e sostanzialmente fuorviante riduttivismo biografico, e al di là dell'occultamento 'empirico' degli intrinseci valori poetici dell'opera, nella diversità, e nella dialettica, tra Vita e Arte,

[48] Rispettivamente: *Storia di Debora* (Bassani 1940, 108); *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 33).

[49] Potendo avere in teoria una motivazione anticlericale, atea o agnostica, l'opposizione al battesimo del neonato da parte di David (enunciata, senza essere giustificata, da Lida e non da David stesso) non può infatti essere considerata indizio inequivocabile di appartenenza a una religione diversa dalla cattolica.

[50] *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1586); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 10).

[51] Cancogni 1968 (in Bassani 1978, XXVII).

dialettica dei 'contrari' [52]: quella ferita non è tanto la «ferita dolorosa che fa scrivere» [53] quanto la ferita *dello* scrivere, la separazione del Poeta, il suo esilio dalla vita, la diversità dell'Artista, come rivela, in una prospettiva critica intenzionata all'autonomia dello spazio letterario, l'analisi transtestuale del *Romanzo di Ferrara* [54].

---

[52] Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario. È tutto lì. Se l'autore riuscisse a ricreare nella pagina il tempo della vita, se vi riuscisse completamente, non scriverebbe più. […] Certo, l'opera d'arte è 'finzione', ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita. Nei miei racconti, nei *Finzi-Contini* soprattutto, nell'*Airone*, negli *Occhiali d'oro*, esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero e il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme. Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte, che è il contrario della verità, senza la verità: le due cose sono necessarie per produrre quella cosa che non usa più da tanto tempo, ma a cui io tengo molto, che è la poesia» (in Dolfi 1981, 174-175). Il concetto della diversità tra arte e vita e del loro rapporto dialettico, cardine della filosofia poetica dell'autore, compare insistentemente nell'epitesto bassaniano.

[53] Come scrive Roberto Cotroneo in La ferita indicibile, saggio introduttivo all'edizione da lui curata delle *Opere* (Bassani 1998, XIII).

[54] In quest'ambito appaiono, ad esempio, oltremodo significative le eccezionali corrispondenze iconico-tematiche e persino strutturali che legano *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* al *Tonio Kröger* di Thomas Mann, novella incentrata, precisamente, sul tema del contrasto dialettico tra vita e arte (come si legge in uno scritto recensorio del '45, «Tonio Kröger, l'artista giovane, combattuto tra una vocazione di solitudine e di dolore, connessa inseparabilmente con l'esercizio dell'Arte, e la tentazione della felicità che si identifica con la paga mediocrità della calda vita borghese»: cfr. Bassani 1998, 1022). La densissima fenomenologia intertestuale investe, nel *Romanzo di Ferrara*, la figura autoriale costituita complessivamente da Bruno Lattes (*Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Altre notizie su Bruno Lattes*) e dal suo «doppio», l'anonimo protagonista-narratore del *Giardino* (romanzo in cui, significativamente, questi due personaggi complementari sono, funzionalmente, entrambi presenti). Nella fitta rete intertestuale appaiono decisive, a livello di una logica attanziale fertile di complesse connotazioni indiziarie che arricchiscono il testo di valori allusivi e segreti, le vistose analogie tra, da un lato, le caratteristiche psicosomatiche e il campo simbolico della figura-ruolo del «diverso-artista» (Tonio Kröger in Mann e Bruno Lattes/io narrante del *Giardino* in Bassani) e, dall'altro, le caratteristiche psicosomatiche e il campo simbolico della figura-ruolo dell'antagonista, della quale è tratto costante la bellezza e la prestanza fisica: la coppia di giovani nordici, biondi dagli occhi azzurri, in *Tonio Kröger*, e in Bassani la coppia di giovani biondi dalle iridi chiare, «i prototipi della razza [ariana, *ndr*]» ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e la bionda e «ariana» Adriana Trentini (doppio femminile del biondo e aitante Eraldo Deliliers, insultatore antisemitico del narratore degli *Occhiali d'oro*) nel *Giardino dei Finzi-Contini* e in *Altre notizie su Bruno Lattes*. Va tuttavia notato – e si tratta di un rilievo particolarmente significativo – che quelle stesse caratteristiche 'nordiche' di fascino e alterità sono proprie anche alla antagonista del narratore del *Giardino* (il quale è un giovane votato e vocato, come Bruno Lattes e Tonio Kröger, all'emarginante destino

Coerentemente all'intenzionalità *lirica* dell'opera, comprovata dalla stessa progettualità evocata da Bassani allorquando, giunto ormai al compimento del testo definitivo del *Romanzo di Ferrara*, egli vagheggiava lo sviluppo futuro della sua narrativa [55], il 'motivo semitico' – o meglio la declinazione *ebraica* di quel tema della diversità che costituisce l'asse portante di ogni storia del ciclo narrativo e che innerva strutturalmente tutto il *Romanzo di Ferrara* – rappresenta la chiave d'accesso per l'«io vivente» al mondo fantastico, al mondo scritto dell'arte che è altro dal mondo della vita: tra questi mondi, dialetticamente, mediano l'opera d'arte quale «mimesi della vita» [56], la poesia quale «monumento» (la *tomba*, la *lapide*, l'*epitaffio*) [57]. Il 'motivo semitico', ossia la declinazione *ebraica* del tema della diversità, costituisce quindi il tramite e lo strumento creativo che permette il conseguimento della verità poetica della «storia dell'io» [58], il disvelamento della 'figura dell'autore' nel contesto della finzione letteraria, strumento necessario (anche se non sufficiente) a quel rapporto dialettico tra l'arte e la vita in cui si coniugano l'istanza lirica e il tema della *diversità*, tema che, ermeneuticamente, trova il suo significato poetico e la sua necessità strutturale proprio nel contesto e in funzione della 'logica' estetico-filosofica che presiede alla creazione

---

dell'arte, della letteratura): l'ebrea Micòl Finzi-Contini ha anch'essa «capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche» e «iridi celesti, quasi scandinave» (tratti ereditati dalla nonna paterna, di ascendenza tedesca e nota per la sua ammirazione «fanatica» per la Germania bismarckiana e per «la propria avversione all'ambiente ebraico ferrarese», indizio di un suo «paradossale […] *antisemitismo*»). La diversità ebraica, nell'opera poetica di Bassani, trascende il piano referenziale per fondersi (e fondarsi) nello spazio metaforico-letterario della diversità artistica, di una diversità che si disvela non come tema documentario di un testo saggistico, ma come tema metaletterario di una poetica romanzesca.

[55] Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «L'*io* degli ultimi racconti, delle ultime prose, è un io molto simile a quello di *Epitaffio*, di *In gran segreto*. È su questa strada che io posso pensare a scrivere cose di narrativa, non cose antiche, ma molto legate al me stesso di adesso. Non saranno insomma romanzi storici o romanzi in terza persona: l'*io* vi sarà senz'altro protagonista o deuteragonista» (in Dolfi 1981, 177).

[56] Cfr. la dichiarazione di Bassani in Camon 1973, 66: «Io voglio realizzare un'arte che non si arroghi nessuna pretesa privilegiata nei confronti della vita: un'arte che sia semplicemente una mimesi della vita».

[57] Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «Volevo e voglio arrivare ad una espressione immediata, ma ho ancora bisogno di forme oggettive, classiche. L'epigrafe in questo senso mi ha aiutato, mi è venuta incontro: ma è anche una struttura che mi consente di chiudere dentro di essa esattamente il suo contrario: la vita» (in Dolfi 1981, 178).

[58] Cfr. *ibidem*: «Io, al centro di una realtà, di cui sono, come autore, unico responsabile e padrone assoluto […] Non è immaginabile un libro come il *Romanzo di Ferrara* se non lo si vede come storia dell'*io*: il personaggio più importante di tutta la mia opera è l'*io*, uomo e artista. Un io che parla, che si confessa, si svela, anche in segreto».

bassaniana: la dialettica tra arte e vita, il 'rapporto tra due contrari'. Attraverso le sue rappresentazioni ma al tempo stesso al di là di esse, nel convergere di mediatezza mimetica e immediatezza lirica [59], la diversità 'storica' dell'io [60] è la diversità del Poeta nei confronti della Vita:

> Per te, o poesia, così consumandomi vissi.
> Così, vita, mia povera vita, mai t'ho vissuta. [61]

BIBLIOGRAFIA

Baldelli, Ignazio (1974). La riscrittura «totale» di un'opera: da *Le storie ferraresi* a *Dentro le mura* di Bassani, *Lettere italiane* 36, 180-197.

Bassani, Giorgio (1937). *Frammenti di una vita*, *Termini* 1937, 127-128.
(1938). *Nascita dei personaggi*, *Termini* 1938, 54-56.
(1940). Giacomo Marchi [Giorgio Bassani], *Una città di pianura*, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C.
(1963). *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi.
(1974). *Il romanzo di Ferrara. Cinque storie ferraresi*, Milano, Mondadori.
(1978). *L'airone*, Milano, Mondadori.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori

Bon, Adriano (1979). *Come leggere «Il Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano.

Camon, Ferdinando (1973). Giorgio Bassani, s.v., in *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti.

Cancogni, Manlio (1968). Perché ho scritto *L'airone*. Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani, *La fiera letteraria*, 14 novembre, 10-12 [anche in Bassani 1978, XXVII-XLI].

---

[59] Cfr. Bassani 1998, 1325 [In risposta (VI)]: «Il narratore si confessa attraverso i personaggi, i quali non sono che una forma dei suoi sentimenti, mentre la confessione del poeta lirico è diretta, immediata, al limite del vero».

[60] Radicata, per quanto concerne la formazione intellettuale e i presupposti etici, estetici e filosofici dell'opera letteraria, nell'adesione allo storicismo e nell'appassionata assimilazione dell'idealismo crociano, la *diversità* artistica di Bassani trova riscontro in numerosi testi – interviste o saggi e interventi critici – di *Di là dal cuore* (oltre che nelle interviste non incluse nella raccolta di saggi), nei quali viene evidenziata e rivendicata la diversità della poetica dello scrittore ferrarese dalle poetiche novecentesche: dall'ermetismo, dal neorealismo, dall''astrattismo' moraviano, dalla neoavanguardia, dal *Nouveau roman*.

[61] Versi finali della lirica anepigrafa «Gli ineffabili autunni, le nebbie, i nevicati inverni», quarto 'movimento' della *suite* intitolata *Storie dei poveri amanti* nella sezione omonima (prima parte: *In rima*) di *In rima e senza* (Bassani 1998, 1369).

Catania, Lorenzo (1986). Sull'esordio narrativo di Giorgio Bassani: 1935-1940, *Otto/Novecento* 9.5-6, 45-77.

Cro, Stelio (1977). Intervista con Giorgio Bassani, *Canadian Journal of Italian Studies* 1, 37-45.

De Camilli, Davide (1980). Intervista a Giorgio Bassani, *Italianistica* 9.3, 505-508.

Dolfi, Anna (1981). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.

Folli, Anna (a cura di) (1979). *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Antologia del «Corriere Padano»*, Bologna, Pàtron.

Hansen, Patrizia C. (1985). Cultura e letteratura a Fiume italiana, *La Rassegna della letteratura italiana* 89, 467-485.
(2004). *Termini*, le 'aperture' di una rivista ortodossa, *Resine* 26, 77-83.

Moretti, Walter (a cura di) (1980). *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a «Ossessione»*, Bologna, Cappelli.

Pieri, Piero (2006). *La passeggiata prima di cena*. Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo antifascista e letterato crociano, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 53-82.

Rinaldi, Micaela (2006). «Quel poco che il cuore ha saputo ricordare». Sul dattiloscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (1958-1961), *Otto/Novecento* 29.1, 153-167.

9.
L'«APROSDÓKETON» NEL RACCONTO BASSANIANO

Valter Leonardo Puccetti

I racconti delle *Cinque storie ferraresi* e, in buona parte, dell'*Odore del fieno*, sembrano costruiti sul principio dell'*aprosdóketon*, del finale improvviso e quasi irrelato, sia esso un enigma o un *acte gratuit*, che rompe un tessuto compatto di narrazione. Con intenzioni però riduttive nel giudizio di valore, è in fondo quel che avanzava Gian Carlo Ferretti in una sua lontana analisi della *Stimmung* bassaniana: «in un mondo dove la vita scorre inesorabile e sempre uguale, dove gli uomini celano in fondo a se stessi un nucleo segreto e impenetrabile, dove in definitiva l'intimo significato di ogni vicenda è da cercare nell'enigma di ciascun uomo, il solo modo di capire la realtà, di cogliere il senso segreto che esso nasconde, è quello della 'folgorazione' poetica, dell'intuizione improvvisa e irrazionale» [1]. L'insorgenza, deviante, di azione o di elezione, a voler ancora ormeggiare le categorie ferrettiane, rispecchierebbe la condizione dell'«individuo solo, incomprensibile, isolato in una realtà non modificabile, in un mondo ostile e inesorabilmente uguale a se stesso» [2]. La stranezza interrogativa del solitario bassaniano, dell'escluso tra gli stessi esclusi, precipita in simbolo vivo dell'incomunicabilità del sé attraverso l'evento/scelta aprosdochetico: è un vertiginoso sondaggio, quello finale dell'anti-eroe bassaniano, dopo il quale il mare si richiude per chi montalianamente ha visto «il nulla alle *sue* spalle, il vuoto dietro/di *sé*, con un terrore di ubriaco» [3]. Con tanta maggior simpatia e sintonia, rispetto a Ferretti, parlava Pasquale Voza della «finale, consueta folgo-

[1] Ferretti 1974, 46.
[2] *Ibidem*.
[3] Montale 1984, 42.

razione delle storie bassaniane» [4] quale sorta di sublimazione letteraria dell'irrazionalismo bassaniano, «segreta forza irrazionale, quasi sempre ricoperta tuttavia di una morandiana 'luce assonnata'» [5] che è poi il madore indistinto e 'provinciale', l'insinuante e monotono *cupio dissolvi*, a sua volta dissolto dall'Evento, della F. e poi Ferrara del romanzo unico.

Bassani, è stato detto, ha «bisogno di ammassare fatti, luoghi, nomi, date, figure, per poter contrastare con questo cumulo di certezze 'quel poco che il cuore ha saputo ricordare'» [6] e «i motivi che provocano le azioni, anche quelle del narratore, rimangono un enigma» [7], sì che il narratore viene «rivelato come colui che non comprende» [8]. Le dichiarazioni d'autore, del resto, assecondano questa interpretazione essenziale, assicurando al narratore una glorificante incomprensione che tanto più ritaglia la beata assolutezza dell'esito d'arte quale Evento cagliato e isolatosi: «Io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile, conoscibile; io non ci credo, non ci credo più» [9], disse Bassani intervistato da Anna Dolfi, riproponendo l'*individuum non est effabile* del 'suo' Croce. E a Ferdinando Camon ricordava come Croce sprezzasse l'analisi psicologica e aggiungeva: «da parte mia non sono mai state tentate costruzioni o ricostruzioni di tipo psicologico […] l'io profondo è ineffabile. È effabile solo ciò che si dice, che si fa» [10], dove le ragioni vichiane di Croce sfociavano, per il narratore, nell'obbedienza a canoni di rappresentazione oggettiva. Era quello che, sempre parlando a Camon, Bassani chiamava il «pudore» [11] del narratore, quello che gli impediva, ad esempio, di anche solo sapere se, nei *Finzi-Contini*, Micòl fosse andata a letto con Malnate: «non lo so» [12] diceva all'intervistatore, incurante di una possibile replica sul tono di un «E se non lo sai tu …».

Viene da pensare a Musil, quando raccomandava al novellista il

---

[4] Voza 1970, 77.

[5] *Ivi*, 78. Si potrebbero applicare ai racconti di Bassani le stesse osservazioni di principio che Nadine Gordimer applicava alla *short story*: «The short story is a fragmented and restless form, a matter of hit or miss, and it is perhaps for this reason that it suits modern consciousness – which seems best expressed as flashes of fearful insight alternating with near-hypnotic states of indifference» (1968, 460).

[6] Moloney 1966, 488.

[7] *Ivi*, 489.

[8] *Ivi*, 493.

[9] Dolfi 2003, 171.

[10] Camon 1973, 58.

[11] *Ivi*, 66.

[12] *Ivi*, 65.

«sopportare con presunzione da capo indiano che molte cose, cui non riesce a dare espressione, sono destinate a morire con lui» [13]. In tal senso, il richiamo alla manzoniana *Lettre à Monsieur Chauvet* che, sul piano della poetica, qualcuno ha voluto operativa in riferimento a Bassani («come per Manzoni, per Bassani anche l'invenzione deve aiutare ad una migliore comprensione della storia, supplendo agli eventuali silenzi di essa») [14], deve essere rovesciato: Bassani moltiplica ostentatamente e vanamente la fenomenicità per lasciare intatto il noumeno del cuore che Manzoni predicava di scandagliare nella *Lettre*. «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto» è l'epigrafe dal finale dell'ottavo capitolo dei *Promessi* che apre in esergo il *Romanzo di Ferrara*, è questo il Manzoni che adotta Bassani, il Manzoni sapienzialmente scettico sulle razionalizzazioni, anche sulle proprie. Crocianamente, Bassani insegue la forma dell'informe, un attimo di vita spirituale che abbia trovato espressione unica e incorreggibile ma anche imprendibile al calappio dell'analisi psicologica. Paralleli mirabili si instaurano con certe generali pertinenze benjaminiane dal gran saggio su Leskov e sull'arte del racconto («il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore» [15], «la noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza» [16], uovo metaforicamente schiuso da una pratica di «lenta sovrapposizione di strati sottili e trasparenti» [17]), ma in Italia, e guardando specificamente alle *Cinque storie ferraresi*, Enzo Siciliano aveva parlato di «impossibilità trascendentale a conoscere la realtà» [18] e avvertito che nelle *Storie* «lo scioglimento, o accertamento del caso, è il più delle volte la formulazione di un problema» [19].

Si prenda il caso di *Una lapide in via Mazzini* e dell'atto apparentemente gratuito che Geo Josz compie schiaffeggiando il conte Scocca per strada, attorniato da una folla festante di biciclette che portavano «schiere allacciate di belle ragazze che adagio pedalavano, reduci da gite nella campagna» [20] e che ci fanno irresistibilmente pensare alla selva di lambrette guidate da giovani che rientrano sulla via Appia a Roma, al crepu-

---

13 Musil 1995, 205.
14 Actis-Grosso 2000, 48.
15 Benjamin 1962, 241.
16 *Ivi*, 243.
17 *Ivi*, 245.
18 Siciliano 1970, 119.
19 *Ivi*, 115.
20 Bassani 2004, 107.

scolo della domenica, nelle *Notti di Cabiria* (salvo che nel film felliniano, come nel finale della *Dolce vita*, il balsamo della gioventù viene a lenire il dramma della protagonista, mentre qui le spettatrici gioiose fanno da contrappunto paradossale). Renato Bertacchini notava che, «rispetto alla redazione sansoniana del '52, la scena madre dello schiaffo risulta preparata, 'montata' con sfumature e incisi, che rendono meno 'enigma' il gesto clamoroso di Geo» [21], mentre l'allineamento 'rashomoniano', per così dire, da parte del narratore di tre versioni-spiegazioni dell'incidente [22] sembra ricalcare, per un lettore ammirato di Hawthorne quale Bassani [23], la ridda di ipotesi circa l'origine della lettera scarlatta disegnata sul petto di Dimmesdale [24] e 'scandalosamente' esibita alla folla puritana come autodafé tanto insensato, in apparenza, quanto il ceffone abrupto col quale Geo si impone enigmaticamente al coro ferrarese non meno censore di quello dei cittadini di Salem. Le interpretazioni psicologiche, o meglio psicologistiche, del gesto di Geo sono da Bassani evocate e scartate e chi vi si imbarcasse, sul piano critico, si porrebbe sullo stesso piano del «coro» ferrarese: contaminando le posizioni, si tratterebbe, per Geo, di un «fare il tragico» [25] contro lo *heri dicebamus*, contro la polvere dei giorni, contro la dimenticanza, ma questo sarebbe un obliterare il «senso d'assurdo e insieme di verità rivelata», come dice Bassani, «che nell'imminenza della sera può suscitare qualsiasi incontro» [26]:

> Ma fate che scenda alla fine l'ora del crepuscolo, l'ora ugualmente intrisa d'ombra e di luce di un calmo crepuscolo di maggio, ed ecco che le cose che dianzi vi erano apparse del tutto normali, indifferenti, può succedere che a un tratto vi si mostrino per quelle che sono veramente, può succedere che a un tratto vi parlino (e sarà, in quel punto, come se foste colpiti dalla folgore) per la prima volta di se stesse e di voi. [27]

In un'acuta recensione delle *Storie*, oggi ingiustamente dimenticata, Maria Teresa Lanza De Laurentiis parlava per Geo di «difesa del proprio diritto umano, di creatura ferita e gelosa della propria dolorosa intimità» [28], quasi in parallelo (ovviamente inconsapevole, l'articolo è del 1956)

---

[21] Bertacchini 1956, 490.
[22] Bassani 2004, 111.
[23] Puccetti 2011, 45-46.
[24] Hawthorne 1959, 242.
[25] Bassani 2004, 121.
[26] *Ivi*, 122.
[27] *Ibidem*.
[28] Lanza De Laurentiis 1956, 1009. Recentemente, Nigro ha colto armoniche manzoniane («L'immanenza del disegno narrativo rimanda alla 'storia ferrarese' di Geo Josz,

coi temi bachtiniani della ribellione polifonica degli eroi di Dostoevskij al monopensiero e alla prevedibilità sociale dell'io. Ma ci si può chiedere se «il senso d'assurdo», che rompe nel finale il determinismo narrativo susseguente che segue il ritorno in Ferrara di Geo dal campo di sterminio, non pareggi e ripeta straniandolo (e come additando un simbolo, la «verità rivelata» di cui parla il narratore) l'assurdo della Shoah:

> La storia di Geo Josz può essere interpretata come un'allegoria del rapporto che intercorre fra Bassani e l'oggetto della sua narrativa […] dal nome scolpito per sbaglio sulla lastra di marmo a quella misteriosa fuga che non lascia tracce; una vanificazione, certamente non indifferente, dato che ripete il destino dei membri della comunità ebraica di Ferrara anch'essi morti in Germania senza lasciare tracce. [29]

Ejchenbaum fondava l'ontologia del genere «novella» su una «qualche contraddizione, mancanza di coincidenza, errore, contrasto» [30], rilevando che essa «accumula tutto il suo peso verso la fine» [31]: sembra il ritratto di *Una lapide in via Mazzini*, a partire da quella sorta di decostruzione iniziale che, dall'errata inclusione di Geo fra i caduti dei campi, induce la recalcitranza [32], il rifiuto bartlebiano da parte del testo («racconto di logica e folle coerenza fatto della stessa grana di cui è fatto *Bartleby*» [33], qualcuno ha detto, ma secondo me è proprio il racconto che dice esso stesso «I would prefer not to») fino alla refrattarietà di senso dello schiaffo al Conte. Si può discutere sul fatto che ebraismo e Shoah siano stati per Bassani ciò che fu il puritanesimo per Hawthorne secondo il gran libro di James (che non ha finito di arricchirci) sul predecessore ottocentesco («riuscì a trasmutare il suo pesante fardello morale nella sostanza stessa dell'immaginazione, e a dissolverlo nella luce e nei vapori della produzione artistica») [34], si può discutere sul fatto che la «caratterizzazione metafo-

---

rientrato a Ferrara da un campo di sterminio», secondo un «manzonismo pirandellianamente virato»: 2007, 23), nella bassaniana sceneggiatura cinematografica dei *Promessi Sposi* (quasi coeva alla pubblicazione in volume delle *Cinque storie*), che rimanderebbero intratestualmente anche alla storia di Geo: «Renzo è un reduce malinconico, un triste, angosciato sopravvissuto. L'immagine delle foglie rapite dal vento, che chiude la Seconda parte [della sceneggiatura di Bassani], prepara la poesia patetica e amara del ritorno, dopo tanto tempo e tanto dolore, ai propri monti, al proprio paese», così Bassani scrive di Renzo tornato al paesello dopo esser guarito dalla peste (Bassani 2007, 90).

[29] Imberty 1991, 366.

[30] Ejchenbaum 1968b, 239.

[31] *Ibidem*.

[32] Wright 1989, *passim*.

[33] Scarpa 2010, 101.

[34] James 1990, 59. Lionel Trilling ha scritto belle pagine sul «garbato *entertainer*

rica dell'ambiente ebraico ferrarese» si alimenti di «maschere, costumi e scenografie obbligate» [35], che sia insomma materiale e non meta. Tuttavia il «baratro non esplorabile, ineffabile» [36] dell'Olocausto, che anche Cesare Segre stima intatto e innominabile dalla scrittura di Bassani, è il correlativo meno approssimativo (metapsicologicamente irriducibile qual è) al gesto con cui Geo fa esplodere il racconto e con cui imposta la sua successiva regressione fantasmatica, ripresi i panni cenciosi e improbabili coi quali era tornato dal lager e ossessionando con la sua presenza 'travestita' la Ferrara che vuole rinascere come un'erbaccia dalla buca della guerra, fino a quella sparizione nel nulla la quale restituisce ragione al nome di Geo Josz tra quelli degli altri che non tornarono e che su una lapide il muratore «Podetti Aristide, da Bosco Mésola» [37], all'inizio del racconto, stava fissando sulla facciata della sinagoga in via Mazzini.

Non meno deferisce alla retorica del *thaumàzein*, dell'improvviso precipitare della gravità del racconto e della formula sklovskiana dell'«intreccio nitido e scioglimento inatteso» [38], *Una notte del '43*. Pino Barilari, al processo, non scagiona forse sorprendentemente Sciagura continuando il gioco sadomasochistico iniziato tanti anni prima in treno, al tempo della marcia su Roma, quando lo stesso Sciagura aveva costretto il giovane Pino a un rapporto sessuale con una prostituta, la quale regalò al figlio del farmacista la lue che, a poco a poco, lo avrebbe paralizzato e stranito? O forse Pino ha in qualche modo goduto voyeuristicamente del massacro dei suoi concittadini, cui ha assistito dalla sua finestra, del massacro di una parte di coloro che lo 'chiacchieravano' e lo disprezzavano come usufruttuario della vita e cornuto da *pochade*? Oppure esprime la gioia selvaggia della minorazione, di una castrazione esibita al modo di quella di Geo Josz, capro espiatorio che detiene però il destino della comunità (la quale lo esclude) tramite la testimonianza dirimente sul ruolo giocato da Sciagura nella fucilazione degli ostaggi? O infine preferisce mentire per avere in pugno per sempre il destino di Sciagura, del suo antico aguzzino, con la sospensiva del suo silenzio, piuttosto che vendicarsi in un attimo? Come per *Una lapide in via Mazzini*, con la sua pristina epigrafe rimbaldiana («Et j'ai vu quelquefois

ipotizzato da James, che si diverte con tutti i suoi giocattoli disseminati sul territorio di una moralità in disuso» (1980, 147).

[35] Affinati 1996, 126.

[36] Segre 2003, 199.

[37] Bassani 2004, 86.

[38] Sklovskij 1968, 215.

ce que l'homme a cru voir») [39], l'epigrafe cechoviana di *Una notte del '43*, cassata come tutte le altre a partire dall'edizione in volume unico *Il romanzo di Ferrara* del 1980, insiste sull'orrore della visione («le visioni sono spaventose, ma anche la vita è spaventosa») [40], sullo sguardo che crea esso l'orrore del veduto, e ciò non stupirà per un racconto il cui protagonista è un lettore di Edgar Allan Poe [41].

In effetti qui il racconto appare come una messa in movimento, come una deduzione dinamica dall'uggioso deposito del tempo nella provincia connivente: «di che massacri immaginari non sono mai responsabili la noia e l'ozio della provincia?» [42] si dice all'inizio di *Una notte del '43*, presentando il teatro dell'azione col consueto occhiello schiudentesi in panoramica che apre ognuna delle *Storie*. Come se il massacro vero, inumano, di rappresaglia, di cui si era macchiato Sciagura non fosse che il materializzarsi di un sogno, di un incubo staccatosi come una bolla dal sonno di Pino («Dormivo» [43], è la risposta al giudice con cui il Barilari si schermisce e discolpa altrui) come se non fosse che rimozione la sorpresa finale, l'*aprosdóketon* negativo, di sottrazione, del silenzio di Pino, che era lo stesso silenzio con cui aveva assistito alla carneficina, anche incontrando lo sguardo della moglie che tornava allora, nella neve, da uno dei suoi appuntamenti d'infedeltà e che era stata così coinvolta e punita nel gioco voyeuristico del marito. Una rimozione, sì, ma non più di un reale (ingestibile, nella sua enormità, per gli uomini del dopoguerra, per gli uomini della ricostruzione fasulla perché sulle fondamenta della dimenticanza) sibbene di un possibile, di un mostro della mente e della parola affinché lo svolgimento del racconto obbedisse pertanto al precetto che Cervantes assegnava alla «novela», quello di «mostrar con propiedad un desatino»[44].

Nella *Passeggiata prima di cena* la primitiva epigrafe jamesiana (sostituita nell'edizione di *Dentro le mura* del 1960 con quella verdiana che nelle edizioni precedenti Elia Corcos dentro il racconto canticchia-

---

[39] Bassani 2004, 1647.
[40] *Ivi*, 1725.
[41] *Ivi*, 197.
[42] *Ivi*, 173.
[43] *Ivi*, 204.
[44] Cervantes Saavedra 2001, 52 (è il v. 27 del quarto capitolo del *Viaje del Parnaso*). A nostro avviso avvolta da presunzione psicologistica, e quindi avversa alla poetica bassaniana, è l'interpretazione del momento cruciale della *Notte del '43* contenuta in un saggio ad ogni modo interessante di Claude Imberty: «Il silenzio di Pino Barilari esprime la perplessità di chi non sa decidere tra senso di colpa (e dunque di partecipazione) e consapevolezza della propria estraneità rispetto ai fatti violenti osservati» (1991, 381).

va ironicamente nei confronti della moglie) [45], «Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold Medusa-face of life, of all the life *lived*, on every side. *Basta*, *basta!*» [46], non è mai stata studiata dalla critica bassaniana nei rapporti col testo. Intanto, parallelamente alle due epigrafi succitate, si nota anche in questa il ricorrere del tema della visione orrificante, stavolta simboleggiata dal «volto di Medusa della vita»: la vita pietrifica col suo sguardo, da essa Elia Corcos sembra ipnotizzato nella sua lunga durata personale, la quale ha avuto una linea che lui stima necessitata da una scelta tòpica, quella della moglie *goi* e plebea. Ma non bisogna trascurare il brano del diario di Henry James da cui Bassani ha estrapolato:

> Era tardi, di novembre; gli alberi spogli, il crepuscolo presto a scendere, l'aria perfettamente immota (in una Cambridge in generale così silente), con il cielo che ad occidente trascolorava sempre più in quel rosa terribile, puramente polare che d'inverno si mostra di dietro i boschi d'America […] Era il momento; era l'ora; era il flusso d'emozione benedetta, scaturito al tocco della mia subitanea visione, che mi ha trascinato con sé. Allora mi era parso di capire perché avessi fatto così; allora mi era parso di capire perché fossi venuto e di sentire come non essere venuto avrebbe significato mancarlo miseramente, orribilmente [47] […] Tutto era là, tutto venne: il riconoscimento, il silenzio, la stranezza, la pietà e la sacralità e il terrore, la passione mozzafiato e il divino sollievo delle lacrime. L'ispirata trascrizione sulla squisita piccola urna fiorentina con le ceneri di Alice, il divino dono fatto da William a noi, a lei, dei versi danteschi: *Dopo lungo exilio e martiro / Viene a questa pace* mi ha afferrato alla gola con la sua penetrante giustezza, ed era un po' come cadere in ginocchio in preda a una specie di gratitudine angosciata davanti a qualcosa che si aspettava con una sofferenza lunga, profonda. [48]

L'ora crepuscolare delle rivelazioni, così cara a Bassani (già l'abbiamo visto con *Una lapide*, poi nell'ambito della nostra analisi lo vedremo negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, ne *Les neiges d'antan* e in *Altre notizie su Bruno Lattes*), fulmina di luce le ipostasi di tutto quel che sarà il mondo narrativo bassaniano e cui abbiamo già dato escussione in queste pagine («il riconoscimento, il silenzio, la stranezza, la pietà e la sacralità e il terrore») e si disfa sul sepolcro (quello di Alice, la sorella di James morta in età non inoltrata dopo una vita di slanci e di sofferenze: il William citato nel passo è l'altro fratello, il filosofo) con la stessa imperiosa valenza

[45] Bassani 1973, 69: «Vieni, o diletta, apprèssati, / schiava non sei né ancella».
[46] Bassani 2004, 1618.
[47] James 1996, 416-417.
[48] *Ivi*, 417.

noetica che esso assume in Bassani (si veda per metonimia la lapide del racconto eponimo e l'airone impagliato ne *L'airone*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* nel sinfonico inizio, *Altre notizie su Bruno Lattes* programmaticamente nella prima parte, la stessa *Passeggiata* per il cammeo sul figlioletto di Elia e di Gemma sotterrato contro il volere della madre nel cimitero ebraico, ovviamente e sovranamente *Il giardino dei Finzi-Contini* per il grandioso inizio e per le numerose riprese interne).

Nella *Passeggiata* l'*aprosdóketon* è diluito nell'effetto di durata (in una lettera a François Wahl del 1958 Calvino diceva di Bassani: «trae effetti di sgomento metafisico da una fotografia minuziosa della provincia») [49] come in *Lida Mantovani*, poiché l'incomprensibile, lo strano, l'irriducibile è quel fidanzamento con l'infermiera che si decide in un gesto, insieme irrazionale e quasi meccanico («Quand'ecco, come in risposta, il dottore afferrò la Triumph dal manubrio e dal sellino, le fece fare dietrofront, e, rapido, andò ad appoggiarla contro il pendio erboso del bastione, dall'altro lato della strada») [50] e che, inesplicato, è come se Elia degustasse (dantescamente, con disdegnoso gusto) per tutta la vita sigillando alla fine, nel ricordo, in una conversazione con la cognata Ausilia, tutto il senso di un'esistenza. È allora appena suggerita, per placare l'enigma, una spiegazione difensivamente psicologica («La scienza – diceva fra sé nel mentre –. Non era la Scienza, in fondo, la sua missione?») [51], come se Elia avesse deciso di spacciarsi degli affetti e della stessa carriera (depressa da una moglie inutile alle relazioni sociali e incrementanti, e comunque inibita alle altezze dal contesto ebraico e provinciale, come argomentava diffusamente la redazione originaria ancora all'altezza del volume delle *Cinque storie ferraresi*) [52] con un sacrificio che lo lasciasse libero negli studi, libero nell''oltre'. Ma ciò basta o è una freudiana falsa ricostruzione? Le ultime parole del racconto sono:

> Ma la vedeva, in realtà? La vedeva veramente? Certo un'espressione ben strana, povera Gemma, quella dei suoi occhi in quel momento! Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse guardate proprio così: dall'alto, e in qualche modo fuori del tempo. [53]

Il fatto è che il personaggio è diventato un fantasma, ha perso realtà

[49] Calvino 2000, 553.
[50] Bassani 2004, 64.
[51] *Ivi*, 83.
[52] *Ivi*, 1630-1632.
[53] *Ivi*, 83.

nel momento stesso in cui ha deciso l'inaspettato, il fatto è che non la sua azione appare l'epifenomeno di una psicologia ma la sua psicologia sembra la risultante di un atto, sì che, secondo le categorie interpretative della *short story* fruite da Flannery O'Connor (e che poi danno il titolo alla sua miscellanea di interventi sul tema: *Mystery and Manners*), il racconto bassaniano incarna il mistero attraverso le maniere [54] e lo spiazzamento del lettore è tanto maggiore quanto più la contestualizzazione storica, la lenta rievocazione dalle ombre del passato, la concretezza ossessiva dei riferimenti (le *manners*, insomma), indurrebbero a una distensione di percezione che è sbrecciata invece, con *béance*, dall'azione-decisione tagliente, irreparabile, impenetrabile.

Ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* il paradigma aprosdochetico è puro, si realizza proprio nelle ultime righe del racconto: «Rabbrividì. Un giorno forse lei avrebbe capito chi era Bruno Lattes – pensò poi, tornando a guardare davanti a sé –. Ma quel giorno, se pur potesse mai arrivare, era certamente molto lontano ancora» [55]. Lo spettacolo delle coppiette sull'erba davanti alla chiesa di San Cristoforo (Bruno stesso «era sdraiato come d'abitudine ai piedi di Clelia Trotti» [56]), in uno dei luminosi tardi pomeriggi di settembre (ancora il bassaniano crepuscolo delle rivelazioni…), l'insistente ricerca dapprima di lei da parte di lui, ostacolata dalla sorella di Clelia, e quasi corteggiamento arrembante, poi di lui da parte di lei che viene a cercarlo a scuola e poi nello studio al pianterreno della sua casa (la prima volta, a scuola, con una cura femminile di sé che da tanto tempo aveva smarrito: «aveva voluto farsi bella per lui!» [57] recita direttamente la redazione delle *Cinque storie* del '56; «La osservò con la coda dell'occhio. Si era assettata con cura, la cipria se l'era data perfino sul collo» [58] espone comunque la redazione definitiva): tutto parla di un eros sublimato («displaced erotic attachment», dice la Schneider [59], e che «Bruno's need of Clelia retrocedes to Adriana's sexual rejection of him» [60]). E l'inchiesta di stampo wellesiano (si pensa a *Quarto potere*, a *Mr. Arkadin*) che conduce Bruno dal Bottecchiari e dal Rovigatti (che all'inizio figurano attori della cerimonia di traslazione delle ceneri di Clelia, una cerimonia dai risvolti tromboneschi

[54] O'Connor 2003, 83.
[55] Bassani 2004, 172.
[56] *Ivi*, 170.
[57] *Ivi*, 1714.
[58] *Ivi*, 160.
[59] Schneider 1986, 148.
[60] *Ivi*, 149.

e che viene scoronata dal cicaleccio indifferente e profano, mescolato al rumore di lambretta, di un'altra coppietta di morosi) [61] per recuperare dalla *damnatio memoriae* la figura dell'intrepida maestra socialista e proto-antifascista, approfondisce gli interrogativi che si aprono al lettore, retroattivamente, sulla scorta del finale.

Cosa vuole Bruno da Clelia, oseremmo chiedere, come si chiedeva di David la Lida da lui sedotta in *Lida Mantovani*? Di cosa rabbrividisce Bruno, nel finale, se non di un proprio inganno, di un probabile doppiogiochismo? Tutto il racconto piega verso una storia di seduzione, in effetti, di cui la sostanza 'politica' è solo un ammanto oppure il fine secondo, ma deviato rispetto al dichiarato degli approcci di Bruno, e la cautela sospettosa con cui l'avvocato Bottecchiari e il Rovigatti accolgono le richieste d'informazioni del Lattes sembrerebbe evocare lo spettro del tradimento e della delazione. Come nell'invece esplicito *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges che ha ispirato la *Strategia del ragno* bertolucciana, e tanto più, visto l'autobiografismo della figura di Bruno, in quelle parole finali del racconto, vagamente minacciose, aleggia l'atroce dubbio del 'bidone': perciò la presenza anonima e celata di Bruno, al funerale della Certosa, all'inizio del racconto, si illumina di un significato più ambiguo e smarca forse dall'ipotesi critica (finora prevalente) di un reducismo 'mitico' (come per Geo Josz) che inchiodi la comunità alle sue insolvenze, alle sue interessate dimenticanze. L'epigrafe da Svevo dell'edizione del '56, «Le persone di cui si conquista l'affetto con un imbroglio non si amano mai sinceramente. Io ricordo che un moribondo non accettò neppur di parlare con delle persone che lo amavano perché egli aveva fatto creder loro di amarle» [62] non è mai stato sottoposta a serio vaglio di decodificazione: chi altri se non Bruno può essere l'imbroglione? E la beffa blasfema, per un perseguitato dal fascismo come Bassani e che ha visto morire tanti familiari e tanta sua gente, di inventarsi letterariamente traditore, quale bersaglio altro può avere che i *revenants* dell'antifascismo che si erano accomodati ai tempi terribili, uno con distinguo allevianti la coscienza (Bottecchiari), l'altro con una sorta

[61] Bassani 2004, 125-133.

[62] *Ivi*, 1681. È aforisma o lacerto dalle pagine 'teatrali' dello scrittore triestino che Bassani cavava dall'allora fresca edizione di *Saggi e pagine sparse* del 1954 per cura di Apollonio (Svevo 1954, 320), ma siamo stati incapaci di ritrovare il passo nella recente edizione critica dell'*opera omnia* sveviana (Svevo 2004) né una delle curatrici, Clotilde Bertoni, da noi interpellata, ha saputo darci ausilio se non ripetendoci quel che è noto agli specialisti e che l'edizione critica suddetta segnala nella nota al testo e in più luoghi del commento, e cioè l'assoluta inaffidabilità del testo a suo tempo approntato da Umbro Apollonio.

di sarcastico ed estremistico 'tanto peggio tanto meglio' (Rovigatti), loro «quasi rifatti in cera, eccoli dunque là tutti, identici tutti quanti a se stessi» [63] (come li definisce il narratore alla cerimonia della Certosa), loro da museo delle cere il cui originale sia introvabile, loro imbrigati nel vuoto dei giorni e nell'ipocrisia delle opere e adesso risorti a commemorare l'assenza? Oppure il bersaglio è lo stesso narratore interno, quel Bruno che non ha capito per tempo, lui stesso correo, lui stesso colpevole di essere nato 'dopo', o di essere tornato, come Geo, e anzi mai partito per là da dove tanti non ebbero ritorno? Clelia non l'avrebbe saputo, dunque, chi era davvero Bruno Lattes? Se la traduzione autobiografica avesse un senso ebbene sì che l'avrebbe saputo, e non certo in un «giorno […] molto lontano»: la maestra Costa, ispiratrice della Clelia Trotti degli *Ultimi anni*, sarà segnalata, in un documento della Divisione Polizia Politica del 29 giugno 1943 come esponente principale, con Bassani, di una «vasta e pericolosa organizzazione antifascista» [64]. Ma la decostruzione del racconto impostata dal suo finale tronco e quasi ghignante non permette questa lettura, non l'allusione a un futuro sodalizio fattivo con quella «perduta come sempre nel suo solitario, eterno vaneggiamento di reclusa» [65] da parte dello scettico Lattes emergente dal «fondo stagnante della propria amarezza» [66].

Per *Lida Mantovani*, il problema dell'enigma fondatore si pone negli stessi termini, all'incirca, della *Passeggiata*, è un racconto della durata consunta da un irrisolto «perché?», che s'impunta su quella che Rawicz (forse il più grande scrittore della Shoah) considerava la verticale empietà del quotidiano, della «giornata normale» [67]: il nichilismo di fondo della visione bassaniana (che Citati definiva «elegante commercio col nulla» [68]) è riscattato anche qui dalla capacità di fermare, di flashare al passaggio quel maestoso fluire del vano [69], di gestire una «fugacità in una permanenza» [70]. Non inganni lo sfibrante flaubertismo del trat-

---

[63] Bassani 2004, 134.
[64] *Ivi*, LXX. Sulla figura di Alda Costa si veda Quarzi 2004.
[65] *Ivi*, 172.
[66] *Ivi*, 161.
[67] Rawicz 2006, 248.
[68] Citati 1962, 7.
[69] Giustamente Maria Bellonci: «Le *Cinque storie* immettono un paesaggio nella nostra letteratura, un luogo del mondo chiamato Ferrara: dove è necessario che accadano storie indimenticabili di gente che Bassani ci mostra nella palpitazione estrema del loro esistere: visioni poetiche fermate un istante prima di scomparire, e raggianti in quel momento nell'energia dei loro segreti» (1987, 47).
[70] Secondo la poetica della 'novela' cortazariana (Cortázar 1994a, 1314).

tamento narrativo [71], il tempo si smaglia in rintocco di domanda che sovverte il silenzio e la rassegnazione di una «vie simple»: «Chi era, David? Che cosa cercava? Che cosa voleva? Perché?» [72]. Nella profusa redazione pubblicata in *Botteghe Oscure*, col titolo *Storia d'amore*, Lida passa i pomeriggi, nella mansarda presa in affitto e dalla quale il giovane (sorta di doppio di Elia Corcos che sceglierà per il no) presto evaderà per sempre, «intenta, nei lunghi pomeriggi estivi, a vegliare un altro corpo, quello di David» [73], come assistendo un morto in funebre veglia, un morto che non può più parlare e rivelare il senso di quello che ha fatto, la piaga inflitta a una vita:

> La parola «perché» era insorta in lei molto tardi, quando, dopo il parto, era tornata a vivere lassù, e la solitudine la spaventava. La finestra altissima (un abbaino, più che una finestra: dapprima, l'idea di vivere in un granaio era piaciuta a David, pareva divertirlo …), le permetteva di spingere lo sguardo molto lontano, oltre la nera massa del Parco, oltre gli ultimi tetti della città. Di là, dalla campagna, saliva il buio che avrebbe ben presto occupato la stanza. «Perché, perché? …». Il bambino, posto nel letto, piangeva. Ella si staccava dal davanzale, si sedeva sul letto, gli dava il seno. Poi si sdraiava accanto a lui. Il sonno veniva così, col buio e il gridio monotono delle rane. [74]

Si è rimandati ad altre interrogative senza possibile risposta che similmente bucano la narrativa bassaniana: «E dunque che cosa voleva, in fondo, Geo Josz?» [75] (nella *Lapide*), «Ma con questo? Che cosa volevo? Che cosa pretendevo io?» [76] (ne *Gli occhiali d'oro* fino all'edizione del '70 compresa), «Ma Luciano? Come era Luciano?» [77] (in *Dietro la porta*). Nella ferma chiusura del racconto bassaniano, in quella che in generale Cortázar chiama l'autarchia del racconto [78], queste domande sono, per

---

[71] Per il quale mi permetto di rinviare a Puccetti 2008.
[72] Bassani 2004, 42.
[73] Bassani 1948, 113.
[74] *Ivi*, 113-114.
[75] Bassani 2004, 114.
[76] Bassani 1970, 166.
[77] Bassani 2004, 617.
[78] Cortázar 1994b, 1330. Per questo, nell'embricarsi balzacchiano dei personaggi da un'opera all'altra di Bassani (Bottecchiari, Fadigati, Lattes ecc.) non c'è *Nachgeschichte*, e il partito che è sottolineato da Kertesz-Vial, di «privilégier […] l'ensemble […] au détriment de chaque récit en lui-même» (2000, 415), e che si esprime nella riunione in volume unico, come in narrazione ininterrotta, sotto la cuspide di Ferrara, delle singole opere, non riesce a smontare la verticalità di ogni singola unità. Fortini, che aveva accolto la pubblicazione di tre racconti bassaniani col titolo della *Passeggiata prima di cena* parlando di «capitoli di un libro e cioè di una intuizione più vasta e più grave che ancora non c'è», formulava dunque (fatto salvo il giudizio di valore, aberrato) un auspicio destinato a non realizzarsi (1953, 46).

dirla ancora col grande scrittore argentino, «il fermento o apertura che proietti l'intelligenza o la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto» [79]. Le ragioni di David sono il mistero che agli occhi di colei stessa che ne ha sofferto e ne soffrirà gli effetti innalzano il senso dello spreco del tempo e di sé, che anzi consentono la durata come segreto, come strumento per la scoperta e per il merito di esse. Il tema criptosadico (se non temessi di turbare i mani di Bassani, oserei dire criptonicciano) fondativo, il tema del seduttore che si fa irrazionale mistero euristico alla vittima, in fondo ricompare anche nel primo dei *Tre apologhi*, ne *L'odore del fieno*, in forme più marcatamente autobiografiche e metanarrative, con quel viaggio di ritorno della coppia da Ferrara a Roma in cui si manifesta una crisi latente del *ménage* e in cui l'«inesplicabile umor nero» [80] del protagonista-narratore determina un cambiamento d'itinerario che appare una messa alla prova della partner o un'oscura ricerca di confronto a carte scoperte [81]. Questo tema del seduttore trova il *retour de bâton*, il contrappasso e il contrappeso al femminile nella terza parte [82] di *Altre notizie su Bruno Lattes*, entro la stessa ultima raccolta bassaniana: le supposizioni del protagonista circa il raffreddamento di Adriana nei suoi confronti e il suo riacquisto di speranze vengono sconvolte, nell'ennesimo tramonto struggente e agnitivo dell'opera bassaniana, dalla rivelazione casuale e finale, dall'*aprosdóketon* (un gagliardetto nazista pendente dal manubrio della bici del fratellino di Adriana) che la famiglia di lei nutre simpatie naziste (la madre di Adriana, la Trentini, mi sembra riprendere in minore la figura petulante-fallica della terribile Lavezzoli degli *Occhiali d'oro*: tiranneggia una discussione politica a tavola tacciando di pessimismo chi teme lo scoppio delle ostilità, tanto più forte la sorpresa poi di Bruno, evidentemente…), nell'imminenza dell'invasione della Polonia, e Bruno è irreparabilmente ebreo…

Ne *L'odore del fieno*, i due episodi del dittico *Les neiges d'antan* espongono assai patentemente il *fulmen in clausula*. I protagonisti sono

[79] Cortázar 1994a, 1315.

[80] Nella più esplicita prima redazione, pubblicata in rivista (Bassani 1958, 16).

[81] Bassani 2004, 915-919. Notevole il vago preannuncio intratestuale di un famoso luogo dei *Finzi-Contini*, la descrizione della sala da pranzo dei Finzi-Contini «con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, interamente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus*» (*ivi*, 466-467): della terrazza di autogrill dove si fermano, contro il loro progetto iniziale, a cena il narratore e la moglie si dice che «Pareva di trovarsi a bordo di una piccola nave ultramoderna, uscita allora allora dal cantiere, e ancorata ancora per poco, in procinto come di salpare, al limite della acque portuali» (Bassani 1958, 17).

[82] Bassani 2004, 880-889.

due «sfatti», due vitelloni della cerchia dell'infame Delilliers degli *Occhiali d'oro*. Il primo, Marco Giori, affonda il racconto in un *anticlimax*: il giovane leone cittadino, le cui dubbie imprese sono narrate cursoriamente nella prima parte, è diventato un *doppelgänger* inquietante (per banalità) del vecchio padre possidente agrario e il narratore lo riconosce a stento, di passaggio rientrando da Ferrara verso Roma (il tema del ritorno 'sui luoghi', del viaggio nello spazio che si scioglie in quello del tempo, spesso a rottura e a smentita, è molto presente nei pezzi dell'*Odore del fieno*, come già si è visto per il primo degli *Apologhi*). Più notevole è la seconda parte delle *Neiges*, il cui protagonista disegna una parabola opposta a quella di Marco Giori: vitellone a rimorchio, piuttosto emulativo ma senza il brillio, la *nonchalance* e l'originalità dei più in vista degli «sfatti», Pelandra s'imborghesisce in breve e si 'piazza' come onesto assicuratore e marito con prole e annesso suocerame domenicale. Un pomeriggio di festa, però, giusto prima di recarsi al cinema con la moglie, il soprannominato Pelandra annuncia di uscire un attimo dal tabaccaio, né farà mai più ritorno né di lui si saprà mai più nulla. Guido Fink [83] ha acutamente segnalato l'ipotesto hawthorniano, da *Wakefield*, per questo racconto di Bassani dove vige una prudente incertezza, un'incerta linea di displuvio tra una vita estenuata e prolissa e una conclusione repentina: l'*aprosdóketon* procede da una neutra durezza mascherata, tutto poteva succedere perché niente era prima successo. In questa disparizione di Pelandra nel nulla dal nulla della sua quotidianità sembra massimamente da riconoscersi la lukacsiana assenza novellistica di senso che in quanto tale diventa forma:

> Nella forma dell'isolata straordinarietà e problematicità della vita, nella novella, tale lirismo deve ancora tenersi del tutto celato dietro i duri lineamenti del singolo accadimento isolato a colpi di scalpello: il lirismo è qui ancora pura scelta: il clamoroso arbitrio del caso, che benefica o distrugge, ma che comunque sprofonda nell'immotivato, può essere bilanciato solo dalla comprensione chiara, senza commenti, puramente artistica: il senso ultimo di ogni plasmazione artistica è da essa esternato come *Stimmung*, stato d'animo, come significato contenutistico della raffigurazione, ancorché, e appunto perciò, astrattamente. In quanto l'assurdità venga contemplata nella sua nudità non velata, non orpellata, in quanto la potenza esorcizzante di questo sguardo intrepido e disperato conferisca il crisma della forma: l'assurdità assurge, in quanto tale, a raffigurazione: è divenuta eterna, confermata dalla forma, elevata e redenta. [84]

[83] Fink 1976, 167.
[84] Lukács 1974, 80-81.

Accettiamo ancora come guida il Cortázar che già prima ci aveva scortati: «ci sono uomini che, in determinati momenti, cessano di essere se stessi e la propria circostanza, c'è un'ora in cui si desidera esser se stessi e l'inaspettato, se stessi e il momento in cui la porta che prima e dopo dà sull'ingresso si socchiude lentamente per lasciarci vedere il prato dove nitrisce l'unicorno» [85]. Pelandra apre realmente la porta di casa di cui parla per metafora Cortázar ma non vedremo mai, noi lettori, quale visione l'abbia rapito per sempre. Di fronte a esperienze narrative come queste ci appare davvero tentatrice la suggestione che Jean Frappier (gran medievalista, dunque esperto in unicorni…) lasciò in un suo densissimo saggio sul *lai* medievale, che cioè si desse in qualche modo «influenza del *lai* […] sulla novella, sulla *short story* […] fino ai giorni nostri» [86], nel senso che entrambi instaurano il regno dell'eccezione, organizzano un passaggio all'oltremondo (non necessariamente soprannaturale) tramite il «diamante grezzo» [87] dell'avventura. «L'irruzione dell'avvenimento straordinario apre sempre agli eroi e alle eroine l'accesso a un mondo diverso da quello in cui in precedenza vivevano» [88], l'«elemento di singolarità» è «indispensabile a ogni *lai*» [89], scrive Frappier. Bassani scrittore di *lais*? Ricordiamo che il finale inatteso del secondo racconto delle *Neiges* è come stregonescamente evocato dal fotografo Uller Tumaini, di nuovo nell'ora crepuscolare così cara alle epifanie bassaniane:

> E siccome Uller non accende la luce altro che in casi di stretta necessità (non l'ama, la luce, né quella elettrica né quella naturale, tanto è vero che porta occhiali affumicati anche di sera), quando fuori comincia a far buio possiamo ritenere a buon diritto che dall'esterno nessuno di quanti passano lungo il marciapiede riesca a scorgerci. Strana sensazione, ad ogni modo! Noi qui, invisibili, come fuori del tempo, come morti. E là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina e dalle foto esposte, le ingenue, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese… [90]

L'aldilà del racconto, l'ignoto familiare, l'*Unheimlich* che Frappier assegnava al *lai* appare dietro la vetrina, con le «facce della vita» che s'affacciano ad abbeverarsi a quella sorta di camera oscura fotografica nella quale Uller, vicario del narratore nel racconto, lavora su un 'negativo' della storia che non fornirà mai immagine stampata.

---

85 Cortázar 1994b, 1336.
86 Frappier 1985, 124 in nota.
87 *Ivi*, 119.
88 *Ivi*, 121.
89 *Ivi*, 124 in nota.
90 Bassani 2004, 910-911.

Eudora Welty, esaltando le virtù del genere della novella, ha sentenziato che in questa «l'azione può essere imperscrutabile, anche più della sensazione» [91]. Il compito, che eccede questo nostro saggio sulla tecnica (che è visione) aprosdochetica nei racconti bassaniani ma che dovrà pur essere assunto un'altra volta o, se si vuole, una volta o l'altra, è vagliare se i romanzi dell'autore, entro un'architettura più vasta e dissimulante, risalgano dalla stessa strettoia conoscitiva. Un buco nero infatti risucchia ugualmente e abruptamente gli *Occhiali d'oro* (perché Fadigati, dopo uno stacco reticente nella narrazione, abbandona le cautele attorno alla sua omosessualità esibendola 'scandalosamente' nell'estate romagnola, e ciò dopo essere stato umiliato per tutta una stagione universitaria in treno da Delilliers e dopo aver ammonito costui, in una di quelle circostanze, su quanto avrebbe meritato?), il *Giardino dei Finzi-Contini* (che significato ha la doppia rinuncia, di Micòl e del protagonista, dapprima l'una all'altro e poi l'uno all'altra, la quale fa letteralmente scomparire la storia, dopo una tensione lungamente lavorata, proprio come con l'epilogo, sommario poiché anticipato nel prologo, scompariranno Micòl e la sua famiglia nei forni crematori?), la «scrittura inerziale» [92], grigiamente deterministica di *Dietro la porta* (il tradimento di Pulga in quale sfera dell'essere sociale si situa? Il finale aprosdocheticamente inesploso, come nei *Finzi-Contini*, quale impotenza o quale prescienza di vanità – «ché nel pensiero consumai l'impresa», dantescamente si direbbe – rivela nel protagonista?), e quel «tentativo di *ghost story* jamesiana della borghesia italiana» [93] (come scrisse Calvino a Fink) che è *L'airone* (quando e perché 'muore' veramente nel racconto Edgardo, così che il prammatico atto finale del suicidio, fuori scena come nella tragedia greca, si renda davvero comprensibile?).

Bibliografia

Actis-Grosso, Maurice (2000). Realizzazioni cinematografiche di ispirazione bassaniana ossia immagini dell'ebraismo italiano nella Shoah, in *Giorgio Bassani. L'homme*, *l'artiste*, *l'intellectuel engagé*, Actes des Journées d'Etudes Bassani de Rennes, des 10 et 11 février 1999, Maria-Pia Granis-

[91] Welty 2009, 25.
[92] Terrile 2007, 240.
[93] Calvino 2000, 1788 (lettera pubblicata postuma su *Paragone letteratura* XXXVI. 428, ottobre 1985, 7-9).

so et Giuseppe Maschio (sous la direction de), Rennes, Université Haute Bretagne, 43-60.

Affinati, Edoardo (1996). Giorgio Bassani: uno scrittore astratto, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Arnaldo Colasanti (a cura di), Rimini, Guaraldi, 126-136.

Bassani, Giorgio (1948). Storia d'amore, *Botteghe Oscure* I, 89-123.
(1953). *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni.
(1958). Da Ferrara a Roma con sosta e cena in Umbria, *Il Gatto Selvatico* IV.8,16-17.
(1970). *Gli occhiali d'oro*, Milano, Mondadori.
(1973). *Il romanzo di Ferrara*, *I. Dentro le mura*, Milano, Mondadori.
(1980). *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori.
(2004³) [1998]. *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2007). *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio.

Bellonci, Maria (1987). *Io e il Premio Strega*, Milano, Mondadori.

Benjamin, Walter (1962). Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 235-260 [ed. orig. *Schriften*, Berlin 1955].

Bertacchini, Roberto (1957). Nota su Giorgio Bassani, *Studium* LIII.7-8, 487-490.

Calvino, Italo (2000). *Lettere 1940-1985*, Luca Baranelli (a cura di), Milano, Mondadori.
(2007). *Saggi 1945-1985*, Mario Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori.

Camon, Ferdinando (1973). *Il mestiere di scrivere: conversazioni critiche*, Milano, Garzanti.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2001). *Viaje del Parnaso*, Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano (accesible desde *http://cervantesvirtual.com*).

Citati, Pietro (1962). Bassani cerca il cuore nascosto dei Finzi-Contini, *Il Giorno*, 21 febbraio, 7.

Cortázar, Julio (1994a). *Alcuni aspetti del racconto* [ed. orig. Algunos aspectos del cuento, *Casa de las Americas* II,15-16, 1962-1963], in Id., *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1311-1327.
(1994b). *Del racconto breve e dintorni* [ed. orig. *Del cuento breve y sus alrededores*, in *Último round*, México 1969], in Id., *I racconti*, Ernesto Franco (a cura di), Torino, Einaudi-Gallimard, 1328-1337.

Dolfi, Anna (2003). Una intervista [1979], in Id., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 167-180.

Ejchenbaum, Boris. (1968a). Come è fatto *Il cappotto* di Gogol, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 249-273 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris, Gallimard 1965].
(1968b). Teoria della prosa, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 231-247 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris, Gallimard 1965].

Ferretti, Gian Carlo (1974). Bassani e Cassola tra idillio e storia, in Id., *Letteratura e ideologia: Bassani*, *Cassola*, *Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 17-161.

Fink, Guido (1978). *I testimoni dell'immaginario*, Roma, Edizioni di Arte e Letteratura.

Fortini, Franco (1953). Bassani e D'Arzo, *Comunità* VII.20, 46.

Frappier, Jean (1985). La struttura dei *lai* [ed. orig. La structure du *lai*, in Id., *Du Moyen Age à la Renaissance. Etudes d'histoire et de critique littéraire*, Paris 1976, 15-32], in *Il racconto*, Michelangelo Picone (a cura di), Bologna, Il Mulino, 111-124.

Gordimer, Nadine (1968). The International Symposium of the Short Story, *Kenyon Review* XXX.4, 457-463.

Hawthorne, Nathaniel (1959). *La lettera scarlatta*, in Id., *Romanzi*, Firenze, Sansoni [ed. orig. *The Scarlet Letter and the Blithedale Romance*, Boston-New York 1886].

Imberty, Claude (1991). Bassani: un esempio di scrittura depressiva, in *Malinconia*, *malattia malinconica e letteratura moderna*, Anna Dolfi (a cura di), Roma, Bulzoni, 365-385.

James, Henry (1990). *Hawthorne*, Torino, Marietti [ed. orig. *Hawthorne*, London 1879].
(1996²)[1986], *I taccuini*, F.O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock, (a cura di), Roma-Napoli, Theoria [ed. orig. *The Notebooks*, New York 1947].

Kertesz-Vial, Elisabeth (2000). *Varietur… ne varietur*: à propos de *Lida Mantovani* et de *Storia dei poveri amanti* de Giorgio Bassani, in «*L'amato alloro». Etudes de littérature italienne offertes à Charles Perrus*, Marina Marietti (réunies par), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, *Chroniques Italiennes* XVI.3-4, 403-418.

Lanza De Laurentiis, Maria Teresa (1956). Bassani, la storia e l'enigma, *Società* XII.5, 1007-1012.

Lukács, György (1974²) [1962]. *Teoria del romanzo: Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Garzanti [ed. orig. *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920].

Moloney, Brian (1966). Tematica e tecnica nei romanzi di Giorgio Bassani, *Convivium* XXXIV.5, 484-495.

Montale, Eugenio (1984). *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (a cura di), Milano, Mondadori.

Musil, Robert (1995). La novella come problema [1914], in Id., *Saggi e lettere*, Bianca Cetti Marinoni (a cura di), Torino, Einaudi, 204-206 [ed. orig. *Prosa und Stücke*, *Kleine Prosa*, *Aphorismen*, *Autobiographisches*, *Essays und Reden*, *Kritik*. Hamburg, Rowohlt 1978].

Nigro, Salvatore Silvano (2007). I mancati sposi, in Giorgio Bassani, *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio, 9-25.

O' Connor, Flannery (2003). *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, Roma, Minimum Fax [ed. orig. *Mystery and Manners*, New York 1969].

Puccetti, Valter Leonardo (2008). Processi di desemantizzazione narrativa in *Lida Mantovani*, 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, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, ETS, 97-108.

(2011). Bassani e Hawthorne, in *Giorgio Bassani. La poésie du roman*, *le roman du poète. La poesia del romanzo*, *il romanzo del poeta*, Colloque international, Nice, 18-19 novembre 2010, Antonello Perli (a cura di), Ravenna, Pozzi, 35-36.

Quarzi, Anna Maria (2004). *La maestra: da Alda alla Clelia Trotti di Bassani*, Sabbioncello San Pietro, 2G.

Rawicz, Piotr (2006). *Il sangue del cielo*, Firenze, Giuntina [ed. orig. *Le sang du ciel*, Paris 1961].

Scarpa, Domenico (2010) [2007], Lapidario estense. La traccia ebraica in Giorgio Bassani, in Id., *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 67-121.

Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Segre, Cesare (2003). Postfazione, in Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 195-202.

Siciliano, Enzo (1970). L'anima contro la storia, in Id., *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 98-135.

Sklovskij, Viktor (1968). La struttura della novella e del romanzo, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 205-229 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris 1965].

Svevo, Italo (1954). *Saggi e pagine sparse*, Umbro Apollonio (a cura di), Milano, Mondadori.

(2004). *Tutte le opere*, Mario Lavagetto (a cura di), 3 voll., Milano, Mondadori.

Terrile, Cristina (2007). *Dietro la porta:* dar fondo all'io nell'immanenza del dire, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Paolo Grossi (a cura di), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 233-254.

Trilling, Lionel (1980). *Al di là della cultura. Saggi su Austen*, *Wordsworth*, *Keats*, *Freud*, *Babel*, *Leavis*, *Snow*, *Hawthorne e Joyce*, Firenze, La Nuova Italia.

Voza, Pasquale (1979). Moralismo antiborghese nella narrativa «neoclassica» di Giorgio Bassani, *Trimestre* IV.1, 65-92.

Welty, Eudora (2009). *Una cosa piena di mistero. Saggi sulla scrittura*, Roma, Minimum Fax [ed. orig. *On Writing*, New York 2002].

Wright, Austin M. (1989). Recalcitrance in the Short Story, in *Short Story Theory at a Crossroad*, Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (eds.), Baton Rouge, Louisiana State University Press.

10.
IN FONDO AL CORRIDOIO
Il tutto e le parti nel *Romanzo di Ferrara*

Francesco Bausi

Niente in fondo è più falso di un fatto in se stesso. I miei due anni veri
furono invece il '49 e il '50, quando presi a scrivere questo romanzo.
Non solo: ma così ora per ora, scrivendo, mi divennero veri anche gli altri.
Li recuperai. È la parola. E io, ripeto, non chiedo di più.
Niente al mondo è più bello che scrivere.
Silvio D'Arzo, Prefazione a *Nostro lunedì*

La chiave per avvicinarsi al segreto del *Romanzo di Ferrara* Giorgio Bassani la fornisce, come il Proust della *Recherche* e il Joyce dei *Dubliners* [1], nelle sue pagine conclusive, quelle dell'ultima prosa del libro sesto (*L'odore del fieno*), intitolata *Laggiù*, *in fondo al corridoio*. Qui lo scrittore insiste sui due elementi che, strettamente connessi tra loro, costituiscono i capisaldi della sua poetica: la letteratura come lenta e faticosa costruzione da un lato, e come oggettivazione formale del sentimento (e dell'io) dall'altro. Verso la fine del '48, Bassani cominciò *La passeggiata prima di cena*:

> Avevo buttato giù una pagina, quella di apertura, poi mi ero fermato. Sentivo di avere in mano un buon attacco, ricco di infinite promesse e implicazioni. Ma dove diavolo mi avrebbe condotto la stradicciola tortuosa che avevo imboccato non lo sapevo proprio. Per qualche mese la pagina rimase là, al punto in cui l'avevo lasciata. La sorte però dispose che un bel giorno la mostrassi a Mario Soldati, del quale fino dal '45 ero diventato amico. Fu lui questa volta a stimolarmi. Perché non provavo a andare avanti? – mi diceva –. Secondo lui il racconto, come idea, era già bell'e fatto. Non restava che realizzarlo, che metterlo in piedi. E per riuscirci dovevo subito impormi una cosa: piantarla (ma non definitivamente, per carità, soltanto per qualche tempo!) di girovagare per Roma in bicicletta. L'avevo forse dimenticata

[1] Che egli stesso, in un'intervista del 1979, designò come i suoi «immediati predecessori» (vd. qui *infra*, nota 116). Per l'importanza dei *Dubliners* vd. da ultimo Pieri 2008, 227.

> la raccomandazione del vecchio Flaubert al giovane Maupassant: «Meno puttane e meno canottaggio»? Ebbene lui, a me, si limitava a consigliare meno bicicletta e *più* tavolino. La bicicletta poteva essere buona per fare delle poesie. Uno pedala, pensa a un verso, si ferma per annotarlo, riparte. Ma per uno scrittore di novelle, racconti, romanzi – obbligato, d'accordo, a tirare fuori tutto ciò che ha dentro, però adagio adagio –, la bicicletta era di sicuro dannosissima. Secondo la frase tanto spesso usata da Emilio Cecchi, io dovevo «star fermìno cinque minuti». Il resto sarebbe venuto da sé… [2]

Una banale 'occasione' (il ritrovamento, in una botteguccia di Ferrara, di una vecchia cartolina che ritrae il Corso Giovecca – una delle principali arterie cittadine – nella seconda metà dell'Ottocento, all'ora del crepuscolo) fornisce a Bassani l'inizio di una storia, un'idea seminale di cui egli ignora i possibili sviluppi narrativi. Poi il racconto si ferma, ed è solo un altro episodio fortuito – una conversazione con l'amico Mario Soldati – che lo rimette in moto, persuadendo lo scrittore che a condurre a compimento un'opera letteraria non basta l'ispirazione, ma è necessario, come diceva Flaubert, molto lavoro a tavolino. Così, a Napoli, fra 1950 e 1951, Bassani riesce finalmente a portare a termine la *Passeggiata*: più di due anni per un racconto di neppure trenta pagine, avviato e concluso 'per caso' («il finale, come in seguito si sarebbe verificato non poche volte, era sopraggiunto improvviso, inaspettato» [3]), e altrettanto inaspettatamente approdato alle stampe (mentre fa lezione, a Napoli, all'Istituto Nautico, l'autore riceve infatti un telegramma di Marguerite Caetani, che lo informa di aver molto apprezzato la *Passeggiata* e di aver deciso di pubblicarla su *Botteghe Oscure*).

Caso e lavoro: due elementi evocati anche per la prima delle 'storie ferraresi', *Lida Mantovani*, della quale Bassani, in un arco di tempo di oltre quarant'anni (fra il 1937 e il 1980, quando vide la luce l'edizione definitiva del *Romanzo di Ferrara*), arrivò ad elaborare ben sette diverse stesure. E anche stavolta, a spingerlo a riprendere in mano il racconto dopo la guerra e a pubblicarlo (nel 1949) fu l'insistenza della principessa Caetani; se dunque Bassani tornò alla prosa – così inaugurando, di fatto, la stagione più matura della sua attività di narratore, e aprendo la strada ai capolavori successivi – «non fu tanto per obbedire al richiamo di una vocazione espressiva ineluttabile, quanto per corrispondere all'attesa, affettuosa e imperiosa insieme, di una persona amica». Non

[2] Bassani 1998, 936-937.
[3] *Ivi*, 938.

'ispirazione', dunque, non «vocazione espressiva ineluttabile», ma – ed cosa ben diversa – 'occasione' prima, e 'lavoro' poi:

> è vero altresì che ogni mia poesia, ogni mio racconto lungo o breve, ogni mio romanzo, perfino ogni mio saggio e, addirittura, ogni mio articolo d'occasione, nacquero sempre, quando più quando meno, come *Lida Mantovani*: con stento, e in gran parte per caso. [4]

Stento e caso, lavoro e occasione; «fin da principio – scrive ancora Bassani – ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso 'dono' io non l'ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola. Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All'infinito» [5].

Questo 'infinito' lavorio sulle sue pagine gli consente inoltre (nella *Passeggiata*) di chiarire a se stesso altri due aspetti essenziali della propria arte narrativa: il ruolo centrale di Ferrara, «personaggio di rilevanza niente affatto minore» (anche se la città, «anziché venire avanti fino ad occupare essa pure il proscenio […] rimaneva relegata dietro, a fare da sfondo»); e l'importanza dell'architettura formale all'interno dei testi letterari:

> 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. [6]

Ed ecco dunque la *Passeggiata*, la cui struttura è quella di un imbuto, ossia di «una lunga, lunghissima carrellata cinematografica», di linee convergenti in prospettiva, con un'immagine «da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza», viene messa a fuoco; ecco la *Lapide in via Mazzini*, dove Ferrara si

---

[4] *Ivi*, 936. L'importanza dell''occasione' nel lavoro dello scrittore è sottolineata da Bassani anche nella sua recensione ad *Artemisia* di Anna Banti (1948), dove egli parla di «quei fatti esterni, ovvero 'occasioni', capaci di risolvere crisi latenti che da sole non avrebbero la forza di venire a maturazione, ed hanno l'ufficio, in sostanza, di rivelarle a se stesse» (*ivi*, 1063). Sul binomio occasione/lavoro insisteva già Croce 1968, 60: «l'occasione o la spinta non è mai la sostanza di un'opera, la quale consiste invece in quel che l'autore realmente vi arreca nel corso del lavoro» (libro posseduto e postillato da Bassani nell'edizione del 1950: vd. Rinaldi 2004, 120).

[5] Bassani 1998, 935.

[6] *Ivi*, 938-939.

divide il ruolo di protagonista con Geo Josz, e dove Bassani, accentuando ancora la geometria del racconto al fine di evidenziare la reciproca estraneità e incomunicabilità di questi due mondi, crea una struttura paragonabile a «una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza eguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi»; ecco *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e *Una notte del '43*, che sperimentano due procedimenti strutturali ancora diversi, avvicinabili nel primo caso a «quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e translucida […] larghi e piatti […] divisi ma paralleli» [7], e nel secondo a una successione di cerchi concentrici, l'ultimo dei quali, il più piccolo, coincide con la cameretta-prigione del protagonista [8].

L'estrema attenzione alle architetture narrative caratterizza anche i romanzi. Basti pensare al *Giardino*, con quel *Prologo* che contiene *in nuce* l'intero romanzo, e con quella doppia struttura circolare [9] che lega da una parte il *Prologo* stesso all'*Epilogo* (dove tornano spunti e motivi dell'esordio, e dove l'estinzione dei Finzi-Contini si sovrappone a quella degli Etruschi), dall'altra le prime pagine della storia alle ultime, dove il protagonista torna a compiere, ma con esiti ben diversi, i gesti di un tempo: entra nel giardino scavalcando il muro di cinta nel punto esatto del suo primo incontro con Micòl (ma allora salire quel muro sembrava

---

[7] Corrispondenti alle quattro parti del racconto, o forse ai suoi quattro personaggi principali (la Trotti, Bruno Lattes, l'onorevole Mauro Bottecchiari e il ciabattino Cesare Rovigatti), le cui storie sono appunto *divise* ma *parallele* (Bassani 1998, 940).

[8] *Ibidem*. Ma anche *Lida Mantovani* (su cui Bassani qui non si sofferma) è costruito con estrema attenzione alle architetture: il racconto presenta infatti una rigida struttura binaria, imperniata su ricorrenti parallelismi e insistite corrispondenze speculari (le vite parallele di Lida e di sua madre, il movimento pendolare fra passato e presente, la contrapposizione David-Oreste e quella caldo-freddo). Vd. Dolfi 2003, 16-21; Renda 2010, 50.

[9] Struttura circolare che caratterizza anche *La passeggiata* e, con particolare finezza, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. Nel primo di questi racconti, l'ultimo paragrafo ritorna – giunta all'epilogo la vicenda dei due protagonisti – dove tutto ha avuto inizio, a quell'estate del 1888, cioè, in cui Elia e Gemma si erano fidanzati. Nel secondo, l'apertura e la conclusione si rispondono perfettamente: in entrambe troviamo, nel medesimo luogo (Piazza della Certosa), Bruno Lattes e Clelia Trotti (morta nel primo caso, viva nel secondo, con *flash-back* e *ysteron proteron*), e la scena viene interrotta dall'improvvisa apparizione di una coppia di giovani innamorati (nel primo caso la ragazza, in Vespa, attende il ragazzo, mentre nella seconda, specularmente, è il ragazzo, in bicicletta, ad essere raggiunto dall'amica), che richiama irresistibilmente l'attenzione di Bruno, suscitando la sua curiosità e distogliendolo da ogni altro pensiero. Vd. Bausi 2003, 237-240. Ma già la *Storia di Debora* (1940), antenata di *Lida Mantovani*, presentava un'analoga costruzione ad anello, aprendosi con la gravidanza della protagonista e chiudendosi con quella di sua nuora Elvira (Bassani 1998, 1544 e 1570; cfr. Dell'Aquila 2007, 79).

un'impresa, mentre oggi è facile), lascia sotto un albero la bicicletta (ma questa, diventata un «vecchio catenaccio», può ora essere lasciata incustodita, mentre allora, nuova fiammante, era stata nascosta con cura) e compie una passeggiata nel parco che non ha certo gli esiti fiabeschi di una volta (ma che anzi, svelando la cruda realtà dei rapporti fra Micòl e Malnate, sancisce la fine dell'amore di G* [10] e il suo definitivo distacco da lei). La magia di quei momenti è svanita, perché è svanita la giovinezza, il cui correlativo oggettivo è proprio la bicicletta, ormai ridotta a un ferrovecchio [11]; né sfugga che questa ultima visita al giardino si compie di notte, in un'atmosfera diametralmente opposta a quella delle radiose giornate di sole in cui l'avventura del protagonista e di Micòl aveva avuto inizio.

Ma, accanto alle micro-strutture, non meno importanti ed evidenti sono le macro-strutture del *Romanzo di Ferrara*, a cominciare, ancora una volta, dalla disposizione ad anello che vede i due libri estremi (il I e il VI) occupati da altrettante raccolte di racconti brevi (cinque in *Dentro le mura*, sei ne *L'odore del fieno*) [12], con i libri centrali costituiti dai romanzi: *Gli occhiali d'oro* e *Dietro la porta* (libri II e IV) più brevi e suddivisi in capitoli, *Il giardino* e *L'airone* (libri III e V) più lunghi e divisi in parti (quattro, in entrambi i casi, a loro volta suddivise in capitoli). In questo complesso organismo, proprio l'ultimo libro, *L'odore del fieno*, gioca un ruolo fondamentale, perché – oltre, come abbiamo detto, a tracciare le coordinate dell'intera opera e a ricostruirne la sto-

[10] Così in queste pagine designo per comodità l'anonimo protagonista autobiografico dei romanzi e dei racconti di Bassani.

[11] Nella lirica *Domenica mattina*, che chiude la prima sezione di *In gran segreto* (1978), analogo simbolo – anche se di un'altra stagione della vita – è quello della vecchia auto: «È buffo e strano l'ho sfiorata / sottocasa iersera simile in tutto / a un piccolo silenzioso grumo di buia // vita // ed ecco là stamattina mentre la guardo / dall'alto del balcone / illuminati e scaldati entrambi dal tenero solicello / delle nove // morta apparirmi d'un tratto niente da fare minima / sbiadita capottina bige gracili / gommette / mezze fuori di sbieco dagli ammaccati / parafanghi anteriori // assolutamente finita insomma buona non più che / per lo sfasciacarrozze» (Bassani 1998, 1486). In Bassani, del resto, oggetti e luoghi interagiscono profondamente con i personaggi, giungendo quasi ad animarsi e a diventare – per riprendere le sue parole – autentici «grumi di vita»; «anche le cose muoiono», dice infatti Micòl a G* nel *Giardino* (Bassani 1998, 418), dove la vecchia carrozza dei Finzi-Contini e il vecchio sandolino della stessa Micòl recano con sé la fine di un mondo e anticipano la morte imminente dei loro proprietari (vd. Costa 1988, 24).

[12] I racconti di *Dentro le mura*, tuttavia, sono assai più lunghi di quelli dell'*Odore del fieno*, cosicché l'estensione complessiva del libro I è grosso modo doppia di quella del libro VI.

ria interna – svolge una funzione riassuntiva e conclusiva, ma al tempo stesso 'apre' verso una nuova dimensione letteraria ed esistenziale, che troverà poi espressione compiuta (e originale) nelle raccolte poetiche degli anni '70.

In primo luogo, anche *L'odore del fieno*, pur essendo più degli altri libri bassaniani legato a circostanze occasionali ed esterne [13], appare sapientemente strutturato. Nella sua redazione definitiva (quella inclusa nella stesura finale del *Romanzo di Ferrara*, apparsa, come detto poc'anzi, nel 1980), la raccolta risulta così configurata:

Due fiabe (suddiviso in due racconti)
Altre notizie su Bruno Lattes (tre racconti)
Ravenna
Les neiges d'antan (due racconti)
Tre apologhi (tre racconti)
Laggiù, *in fondo al corridoio*

Ancora, com'è facile vedere, una struttura calibratissima: dodici racconti in tutto, distribuiti in sei capitoli divisibili in due sezioni, ognuna conclusa da un racconto singolo (*Ravenna*; *Laggiù*, *in fondo al corridoio*) preceduto da un dittico e da un trittico, ciascuno dei quali riunito sotto un titolo complessivo [14]. Nella prima edizione (1972), il numero e l'or-

[13] Buona parte dei testi, infatti, uscì primamente sul *Corriere della sera* fra il 1969 e 1971; due racconti (*Altre notizie di Bruno Lattes*, 1 e *Les neiges d'antan*, 1) erano invece apparsi in origine tra le *Storie ferraresi* del 1960 (col titolo, rispettivamente, di *Muro di cinta* e *In esilio*), donde furono estrapolati quando nel 1973 la raccolta venne ripubblicata col titolo *Dentro le mura*. Anche questa operazione sembra essere stata dettata da finalità prevalentemente strutturali: la brevità di *Muro di cinta* e di *In esilio*, infatti, mal si conciliava con l'estensione assai maggiore delle altre *Storie*, e viceversa ben si armonizzava con quella degli altri racconti inclusi nell'*Odore del fieno*, raccolta che inoltre – grazie all'inserimento di questi due testi – veniva ad assumere un'architettura più calibrata e simmetrica. Per ragioni uguali e contrarie, *Gli occhiali d'oro* (anch'essi compresi nell'edizione 1960 delle *Storie*, ma lunghi più del doppio della più lunga tra queste, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*) furono estratti dalle *Storie* e tornarono ad essere un romanzo autonomo (come tale, infatti, era stato primamente pubblicato nel 1958).

[14] Analogamente, l'*Airone* è caratterizzato da una rigida suddivisione in quattro parti perfettamente equilibrate, ciascuna composta da sei capitoletti della stessa lunghezza; ogni parte del romanzo copre una tappa essenziale della gita di caccia di Edgardo Limentani e dell'ultima giornata della sua vita. La parte centrale del libro (corrispondente agli ultimi tre capitoli della parte seconda) è occupata dall'airone: l'airone che passa (4), il ritorno dell'airone (5), la morte dell'airone (6). «La morte dell'uccello avviene esattamente a metà del romanzo e segna l'apice dell'esperienza del personaggio e della struttura della storia» (Oddo De Stefanis 1981, 224). Per la struttura dell'*Odore del fieno* vd. qui anche *infra*, 194-196.

dine dei racconti era il medesimo, ma la loro disposizione si presentava in modo diverso:

I

Due fiabe
La necessità è il velo di Dio
Ai tempi della Resistenza

Altre notizie su Bruno Lattes
L'odore del fieno
La ragazza dei fucili
Una corsa ad Abbazia

Ravenna

II

Les neiges d'antan
Cuoio grasso
Pelandra

Apologo
Un topo nel formaggio
Le scarpe da tennis
Gli anni delle Storie

Come si vede, i dodici testi erano divisi in due parti (contraddistinte dal numero romano). Ora, se la prima sezione già corrispondeva in tutto ai primi tre capitoli della stesura del 1980, la seconda presentava notevoli differenze: solo *Les neiges d'antan* rimarrà immutato, mentre i racconti che saranno poi inclusi nel capitolo intitolato *Tre apologhi* costituivano, nel 1972, tre testi autonomi (intitolati nell'ordine *Apologo*, *Un topo nel formaggio*, *Le scarpe da tennis*), e l'ultimo racconto aveva titolo diverso (*Gli anni delle Storie*). In tal modo, veniva a mancare la perfetta simmetria fra le due sezioni che la redazione finale instaurerà (benché già nel 1972, come si è visto, vigesse un'implicita suddivisione dei racconti in due gruppi di sei); e anche la soppressione, in quest'ultima, dei titoli delle singole parti dei capitoli 'compositi' (*Due fiabe*, *Altre notizie su Bruno Lattes*, *Les neiges d'antan*), sostituiti da numeri arabi progressivi, denota la ricerca di una maggiore essenzialità e chiarezza strutturale. Inoltre, raccogliendo tre racconti della seconda sezione (*Apologo*, *Un topo nel formaggio*, *Le scarpe da tennis*) sotto il titolo unico *Tre apologhi*, Bassani crea una perfetta simmetria con l'analogo titolo *Due fiabe* che caratterizza il primo capitolo della silloge; mentre il nuovo titolo

assegnato all'ultimo capitolo (*Laggiù*, *in fondo al corridoio*) serve ad accentuarne la valenza 'letteraria' (tra la conclusione e la dichiarazione di poetica), allontanandolo dalla prospettiva più strettamente biografico-cronistica suggerita dal titolo precedente [15].

I fili, talora evidenti, talora nascosti, che legano *L'odore del fieno* alle parti precedenti del *Romanzo di Ferrara* sono molteplici [16], e furono ulteriormente irrobustiti quando la raccolta venne inserita dall'autore nel suo *magnum opus*, di cui la raccoltina si propone manifestamente di riprodurre e quasi compendiare la struttura e il contenuto. Ma converrà procedere con ordine.

Due fiabe, 1. – La singolare storia d'amore tra i due ebrei Egle Levi-Minzi e Yuri Rotstein (ferrarese la prima, profugo ucraino l'altro; lei piuttosto insignificante e non bella, lui alto, magro, misterioso, con bellissimi occhi) ricorda quella di Lida Mantovani e Davide in *Lida Mantovani*, nonché quella di Gemma Brondi ed Elia Corcos nella *Passeggiata* (anche se in questi ultimi due casi solo lui è ebreo). Si registra inoltre un rinvio alla storia di Geo Josz («i loro nomi [*scil.* quelli di Yuri e dei suoi genitori], confusi tra quelli dei centottantatré ebrei ferraresi deportati in Germania durante l'inverno '43-44, figurano tuttora nella gran lapide commemorativa affissa sulla facciata del Tempio israelitico, in via Mazzini») [17] e un'evidente analogia col *Giardino*: infatti, il primo incontro fra Egle e Yuri in sinagoga – quando lui guarda verso di lei «con magnifici occhi azzurri, ridenti, ammiccanti, selvaggi», e lei risponde con un sorriso e un saluto – ricorda quelli di Micòl e G*, che al Tempio, bambini, si conoscono e subito simpatizzano, senza parlare, ma solo scambiandosi sguardi di tenera complicità (con G* che continuamente si volta a guardare Micòl, e lei che sorride con i suoi occhi azzurri ammiccanti e invitanti) [18].

Due fiabe, 2. – Analogie con l'*Airone* (in uno squallido albergo un uomo solo, nudo, destinato alla morte e anzi deciso ad andare volontariamente

[15] E, ancor più, dal titolo della sua prima pubblicazione sul *Corriere della Sera* (4 febbraio 1971): Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi.

[16] Come già osservava Anna Dolfi (2008, 12). E il risvolto di copertina della prima edizione (molto importante, come vedremo, e certamente scritto dall'autore stesso) si apre con queste parole: «I dodici racconti brevi che compongono questo libro si riallacciano da vicino alla precedente produzione narrativa di Giorgio Bassani» (Bassani 1972).

[17] Bassani 1998, 860 (e vd. *Una lapide in via Mazzini*, 84).

[18] *Ivi*, 347-348. Si presti attenzione anche al doppio cognome di Egle Levi-M*inzi*, che rimanda a quello di Micòl (F*inzi*-Contini); e all'analogia speculare per cui, all'opposto di quanto accade nel *Giardino*, è Yuri che muore nei campi di sterminio, mentre Egle sopravvive alla guerra.

incontro ad essa) e con *Dietro la porta*, dove pure compariva il medesimo Albergo Tripoli di Ferrara (prima dimora dei Pulga).

Altre notizie [19]. Bruno Lattes – controfigura principe dell'autore – è protagonista degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, viene menzionato di sfuggita negli *Occhiali d'oro* e compare anche nel *Giardino*, insieme alla sua fidanzata Adriana Trentini, che pure ritorna nei racconti 2 e 3 delle *Altre notizie*. Più in particolare:

Altre notizie, 1 [20]. – L'ambientazione cimiteriale rimanda ancora al *Giardino* (*Prologo* e cap. 1 della parte I) e agli *Ultimi anni* (nelle cui pagine iniziali, allo stesso modo, Bruno è spettatore annoiato e distratto di un rito funebre); inoltre, se l'evocazione delle passeggiate notturne di Bruno in bicicletta lungo le mura rinvia direttamente alle ultime pagine del *Giardino* (dove allo stesso modo G*, in preda all'angoscia, percorre le mura in bicicletta verso mezzanotte), l'improvviso disturbo arrecato al funerale dello zio Celio da un'inattesa musica vicina (un suono di fisarmonica e una voce femminile che canta) recupera la scena iniziale degli *Ultimi anni*, dove l'orazione funebre di Clelia Trotti pronunciata dall'onorevole Bottecchiari viene interrotta, suscitando il fastidio dei presenti, dalla rumorosa irruzione di una ragazza in Vespa e dal suo battibecco con un coetaneo (simboli, in entrambi i casi, della vita che continua e che riafferma con prepotenza i suoi diritti, di fronte alla morte e soprattutto di fronte ai riti vacui e ipocriti della sepoltura, sia essa religiosa o laica). Infine, le parole che il piccolo Bruno, sfuggito per un momento alla madre [21], le dice quando ella corre a riprenderlo («Solo i morti stanno bene») ci respingono all'*Airone*, in cui Edgardo, davanti alla vetrina dell'imbalsamatore, si rende conto che soltanto nella morte è felicità, perfezione e bellezza [22].

---

[19] Il titolo *Altre notizie su Bruno Lattes* è probabilmente memore di quello, analogo, apposto da Elsa Morante a un capitoletto dell'*Isola di Arturo* (1957): *Altre notizie sull'Amalfitano* (1995, 56-64; il romanzo era posseduto da Bassani nella prima edizione, vd. Rinaldi 2004, 207). Piero Pieri (2008a, 118-119) pensa invece alla foscoliana *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

[20] Per l'elaborazione redazionale di questo racconto attraverso le sue varie stesure (vd. qui sopra, nota 13) cfr. Oddo De Stefanis 1981, 244-50; Guiati 2002, 162-166; Renard 1983.

[21] I «begli occhi marrone» della madre di Bruno (Bassani 1998, 873) sono gli stessi della madre di G* in *Dietro la porta* (676: «certi occhioni «*marron*»», corsivo dell'autore).

[22] «Soltanto loro, i morti, contavano per qualche cosa, esistevano veramente. Ci mettevano un paio di anni a ridursi al puro scheletro: lo aveva letto da qualche parte. Ma dopo non cambiavano più, mai più. Puliti, duri, bellissimi, erano ormai diventati come le

Altre notizie, 2. – Bruno, angosciato per la crisi irreversibile della sua relazione con Adriana Trentini, trascorre le serate dell'autunno 1938 vagando per la città e spesso sostando in un misero parco di divertimenti nei pressi di Porta Reno, attratto e insieme respinto dalla ragazza del tiro a segno, una toscana volgare ma sensuale in cui egli vede una sorta di degradata 'sostituta' di Adriana. Identico episodio ricorreva nel *Giardino*, quando G* (che ormai non frequenta più Micòl e si trova nel medesimo stato d'animo di Bruno) e Malnate finiscono dopo cena nel medesimo *luna-park* e incontrano, ai fucili, la stessa «dipinta e sboccata ragazza toscana» [23].

Altre notizie, 3. – Ambientato ad Abbazia, in Croazia, dove Bruno si reca a trovare Adriana in vacanza nell'estremo e inutile tentativo di riconquistarla, il racconto è l'ennesima variazione di quell'antitesi fra la donna 'sana' e vitale (generalmente bionda e con occhi azzurri) e l'uomo tormentato e inetto all'azione che – modellata soprattutto sull'esempio del *Tonio Kröger* di Thomas Mann [24] – compariva già in testi quali *Gli ultimi anni*, *Una lapide in via Mazzini*, *Una notte del '43* e il *Giardino*. L'ottusa e sgradevole madre di Adriana (che a tavola quasi litiga con Bruno, sostenendo convinta che la guerra non sarebbe scoppiata) ricorda poi la signora Lavezzoli degli *Occhiali d'oro*, che senza mezzi termini esterna – suscitando l'irritazione e lo sdegno di G* – prima la sua ammirazione per la Germania di Hitler, poi il suo antisemitismo; mentre la gita al mare per cercare di 'ricucire' un rapporto ormai compromesso si trova anche alla fine di *Dietro la porta*, quando Luciano Pulga, con questa stessa intenzione e con identico risultato negativo, raggiunge G* a Cesenatico. Nell'insieme, poi, le *Ultime notizie* esibiscono notevoli punti di contatto col *Giardino*: oltre ad alcuni significativi dettagli (l'*incipit* cimiteriale, la ragazza del tiro a segno), contano soprattutto la figura di Bruno Lattes – il più scoperto fra gli *alter ego* del narratore – e la vicenda di un amore impossibile, del suo lento spegnersi, dei tentativi maldestri, poco convinti e fallimentari che il protagonista compie per riconquistare la donna (fra cui, appunto, il viaggio ad Abbazia, che corrisponde all'analogo progetto di G*, mai però realizzato, di raggiungere a Venezia Micòl impegnata a ultimare la sua tesi di laurea) [25].

---

pietre preziose e i metalli nobili. Immutabili, e quindi eterni» (Bassani 1998, 837-838).

[23] *Ivi*, 540-541.

[24] Bausi 2003, 244-246.

[25] Bassani 1998, 490 (e anche 437).

Ravenna. – Costituito da una serie di rapidi *flashes* memoriali centrati sulla città di Ravenna e sui suoi dintorni, il raccontino viene a precisare, nelle sue prime due parti, l'immagine del padre del narratore, con speciale riguardo al suo lento distacco dal fascismo (che egli avrebbe ripudiato definitivamente solo all'epoca delle leggi razziali), ricollegandosi dunque al *Giardino* e agli *Occhiali d'oro*; ma nel paragrafo iniziale, quando un gruppo di braccianti, al grido di «Pescecani!», minaccia con la falce l'auto della famiglia di G* (suscitando la reazione del padre, timoroso di fronte all'invidia sociale dei «bolscevìchi»), ritorna per un attimo anche uno dei motivi dominanti dell'*Airone*, dove il protagonista – in un'epoca successiva, sì, ma, secondo Bassani, per certi aspetti molto simile a quella precedente [26] – ha dovuto subire, nelle sue proprietà di campagna, la ribellione dei contadini, e più volte pensa con preoccupazione all'«offensiva rossa» da cui si vede minacciato. Infine, ancora al *Giardino* (e precisamente all'episodio in cui ai ragazzi non ebrei viene formalmente vietato di andare a giocare presso i Finzi-Contini) [27] rinvia la mancata partita a tennis presso la villa di Vezio Buscaroli a Cervia, dove G* e i suoi amici si erano recati da Cesenatico.

Les neiges d'antan, 1. – La figura di Marco Giori da giovane (nel 1930), rievocata nella prima parte del raccontino, si affianca a quella di altri «sfatti» e *viveurs* della Ferrara tra le due guerre che incontriamo nelle pagine bassaniane: in primo luogo Eraldo Deliliers, il giovane amante del dottor Fadigati – e il responsabile della sua abiezione e della sua morte – negli *Occhiali d'oro* [28].

Les neiges d'antan, 2. – Oltre al personaggio di Pelandra (un altro «sfatto», esplicitamente affiancato a Eraldo Deliliers e a Marco Giori) [29],

[26] Bassani dissemina in effetti i suoi racconti e i suoi romanzi (soprattutto la *Lapide* e l'*Airone*) di accenni, fugaci ma inequivocabili, a certe analogie riscontrabili dal suo punto di vista – che è quello di un moderato di formazione liberale – tra l'epoca fascista e quella successiva, nonché tra fascismo e comunismo (vd. Pieri 2008, 88-90 e 101-102). Del resto, il suo 'personaggio' sperimenta una 'diversità' esistenziale, prima e oltre che politica, dalla quale scaturisce un «male di vivere» che la fine della guerra e del fascismo non può nel profondo estirpare, e che lo predispone anzi a scorgere gli elementi di continuità fra le due epoche.

[27] Bassani 1998, 522-523.

[28] Si ponga mente alle analogie fra le descrizioni dei due giovani, entrambi belli, eleganti e forniti di macchina sportiva: cfr. Bassani 1998, 254 (*Occhiali d'oro*) e 898-899 (*L'odore del fieno*).

[29] Oltre a Marco Giori e a Deliliers, il racconto cita anche il dottor Fadigati, rievocando la sua triste storia (Bassani 1998, 906).

importa qui soprattutto quello del fotografo Uller Tumaìni, che racconta la storia al narratore nel suo piccolo negozio, al buio, mentre fuori gli ignari passanti sfilano lungo il marciapiede. Scrive Bassani: «Strana sensazione, ad ogni modo! Noi, qui, invisibili, come fuori del tempo, come morti. E là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina, e dalle foto esposte, le ingenue, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese…» [30]. Dove chiara è l'analogia tanto con la figura del paralitico Pino Barilari (che, affacciato a una finestra del suo appartamento, osserva dall'alto il mondo esterno senza che nessuno possa vederlo), quanto con la scena centrale dell'*Airone*, quando Edgardo, ammirando la vetrina dell'impagliatore, ha la rivelazione della morte come forma più perfetta di vita [31]. Assistiamo qui, dunque, a una vera e propria *mise en abyme* dell'arte bassaniana: l'artista è come un morto o un malato [32], che guarda la vita dal di fuori, con curiosità e nostalgia, e si limita a riprodurla, a fotografarla, 'fermandola' nell'arte, cosicché il fotografo Uller deve considerarsi l'ennesimo *alter ego* di Bassani [33].

---

[30] *Ivi*, 910-911.

[31] L'analogia è ben colta dalla Dolfi (2008, 21).

[32] Anche per Pino Barilari, infatti, la malattia (come la morte per Edgardo) coincide paradossalmente con il passaggio a una forma più alta e piena di vita: «Come se fosse stata appunto la sifilide, che per tanti anni aveva sonnecchiato subdolamente nel suo sangue, e infine era insorta di colpo a stroncargli le gambe, a trasformare la sua scialba vita in qualcosa di chiaro, di comprensibile a lui stesso, insomma di *esistente*. Ormai si sentiva forte, lo si vedeva bene, addirittura rinato» (Bassani 1998, 179; con parole simili è descritta nell'*Airone* la felicità esaltata che accompagna in Edgardo l'insorgere del pensiero del suicidio: 837). Siamo in presenza, ovviamente, del tema prettamente novecentesco della malattia come conseguenza e insieme causa di una superiore lucidità e sensibilità, e dunque come metafora stessa dell'attività intellettuale e artistica; tema che in Bassani sembra colorarsi soprattutto di ascendenze manniane, tra *I Buddenbrook*, *La montagna incantata* e *Tristano*. Anna Dolfi (2003, 156) osserva giustamente che «Bassani si inserisce con dichiarazioni esplicite in quella poetica sveviana e manniana che vuole l'artista ai margini della vita» (che «l'esercizio dell'Arte» sia connesso inseparabilmente con una «vocazione di solitudine e di dolore» affermò lo stesso Bassani in un suo scritto del 1945 dedicato proprio ai racconti di Mann: vd. Bassani 1998, 1022).

[33] Importante, in questo breve racconto, la dialettica fra buio interno e luce esterna; Uller, infatti, non ama la luce, né quella elettrica, né quella naturale, e porta sempre occhiali affumicati, anche di sera, a simboleggiare la distanza dalla vita che lo scrittore impone a se stesso per poterla comprendere e descrivere (mentre un «*neon* sfolgorante» illumina la vetrina e attira i passanti: chiara allusione al 'lampo' dell'arte, capace di immortalare per un istante ciò che entra nella sua magica dimensione, cosicché la vetrina di Uller Tumaìni equivale in tutto e per tutto a quella dell'imbalsamatore di Codigoro nell'*Airone*). Con la descrizione e la decifrazione di una vecchia cartolina («ricavata da una fotografia») ha inizio, come già abbiamo ricordato, *La passeggiata prima di cena*; e le fotografie ricorrono spesso nell'opera bassaniana (basti pensare alle «foto di tutti i suoi morti» con cui Geo Josz tappezza la sua camera e che va mostrando ai suoi concittadini;

Tre apologhi, 1. – Il viaggio da Ferrara a Roma presenta, all'inizio, toni angosciati affini per certi versi a quelli del viaggio di Edgardo Limentani verso Codigoro nell'*Airone*; e anche la cena nel modesto ristorante di provincia ricorda il pranzo di Edgardo al ristorante del *Bosco Elìceo* dell'ex fascista Gino Bellagamba (anche se l'esito, come vedremo, è del tutto differente).

Tre apologhi, 2. – Il personaggio del paracadutista che il narratore incontra, dopo la guerra, nei pressi del lago d'Averno, ricorda quello di Giampiero Malnate nel *Giardino*: per la massiccia corporatura, per la sua esperienza di guerra (entrambi hanno combattuto in Russia), per le discussioni di politica che intavola con Bassani, per la sanguigna 'concretezza' che lo porta infine a proclamare: «Primum edere, postea philosophari».

Tre apologhi, 3. – L'inizio del raccontino ricalca quello della *Passeggiata*: anche in questo caso, tutto parte da una fotografia, una tra le molte inviate allo scrittore dalla redattrice di un quotidiano che chiede a Bassani di trarne ispirazione per un articolo. E, come nella *Passeggiata*, Bassani, sceltane una (quella che ritrae il personaggio più umile e modesto, il vecchio barbone Riccardo T.), imbastisce su di essa, mischiando il vero con l'immaginario, una breve storia. Il derelitto Riccardo è l'ultimo personaggio del *Romanzo di Ferrara*, e circolarmente ci rimanda alla Lida Mantovani della prima storia ferrarese, la «ragazza quasi inesistente» da cui tutto, molti anni prima, ebbe inizio [34]: a ribadire la predilezione di Bassani per le vite semplici e dimenticate, per gli uomini e le storie di cui nessuno parla e che solo la letteratura può salvare dall'oblio. Ma l'ultimo apologo è inoltre un'affermazione della suprema 'occasionalità' della poesia, che nasce per caso e dal nulla, e può manifestarsi in qualunque momento e in qualunque circostanza, anche soltanto guardando un quadro o – come qui – una banale fotografia fra mille altre; cosicché l'esile raccontino può considerarsi al tempo stesso un'anticipazione del-

o a una lirica come *Al telefono*, nella raccolta *Epitaffio*), al pari, ovviamente, della pittura (cui viene riconosciuto l'analogo potere di fissare lo scorrere della vita e del tempo in una sorta di effimera eternità: cfr. ad es. il saggio del 1953 su Mario Cavaglieri, ora in Bassani 1998, 1096-1098).

[34] «Il personaggio di Lida Mantovani è fondamentale nel complesso del *Romanzo di Ferrara*, nel suo contesto, perché in qualche 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, amica e amante di David (un personaggio, anche lui, diversamente inesistente), risulta fondamentale, come partenza» (Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1343).

le impegnative dichiarazioni di poetica che troveranno posto nel testo conclusivo della silloge.

Laggiù, *in fondo al corridoio*. – Come da più parti è stato osservato [35], l'immagine del corridoio (il lungo corridoio della memoria e della letteratura, percorrendo il quale può essere possibile ritrovare il passato, riportarlo alla vita ed eternarlo) si ricollega – ancora una volta, con movimento perfettamente circolare – a quella che compare nella prima pagina del *Romanzo di Ferrara*, all'inizio del racconto *Lida Mantovani*, dove la protagonista ricorda le settimane precedenti il parto, trascorse in un letto d'ospedale, «in fondo a un corridoio» [36].

Il meccanismo dei nessi, dei collegamenti fra un testo e l'altro, è del resto comune a tutto il *Romanzo di Ferrara*: esso fa parte del modo di lavorare di Bassani, del suo modo di concepire la scrittura letteraria, ma non deve considerarsi un semplice artificio formale, essendo piuttosto uno degli elementi principali cui il narratore ricorre per fare dei suoi libri altrettanti 'oggetti' capaci di chiudere il tempo, la realtà e la vita nella perfetta gabbia della struttura, salvandoli dall'oblio e dalla morte [37]. Non sarà un caso, pertanto, che i libri bassaniani più 'costruiti' siano proprio quelli più ossessivamente dominati dal tema della morte (come per accrescere il potere della letteratura di preservare la vita dalla distruzione, dispiegando contro di essa tutti i 'controveleni' e gli 'antidoti' dell'arte): il *Giardino* e l'*Airone*. Quest'ultimo, in particolare, rivela numerosi parallelismi interni ed esterni. Fra i primi, spicca quello tra la scena che vede Edgardo disgustato dagli uccelli morti accatastati nel bagagliaio della sua auto (uccelli di cui non vede l'ora di disfarsi, al punto da regalarli in fretta e furia al proprietario dell'albergo, il Bellagamba) e il già menzionato episodio in cui poco dopo, viceversa, il protagonista si ferma affascinato a contemplare gli uccelli e gli altri animali impagliati nel negozio dell'imbalsamatore [38]. Fra i secondi, si osservi come le rela-

[35] Vd. da ultimo Dolfi 2008, 15; Deidier 2008, 68.

[36] Così anche nelle stesure precedenti del racconto: vd. la redazione uscita, col titolo *Storia d'amore*, su *Botteghe Oscure* (Bassani 1948, 89), quella inclusa nelle *Cinque storie ferraresi* del 1956 (Bassani 1998, 1583) e quella – intitolata *Storia di Debora* – compresa nella raccolta *Una città di pianura*, del 1940 (dove il letto è «al termine di un corridoio»: 1544). Per il «corridoio» vd. qui anche *infra*, 199-203.

[37] Che la struttura di un testo sia essa stessa portatrice di 'significato' Bassani afferma più volte: vd. ad es. i passi qui cit. *infra*, 194-195 (dal risvolto di copertina della prima edizione dell'*Odore del fieno*) e alla nota 58 (dall'ultimo testo di questa medesima raccolta, *Laggiù*, *in fondo al corridoio*).

[38] Bassani 1998, rispettivamente 782, 784, 790-792 e 833-836. Da una parte, la vita

zioni segrete immaginate da Limentani tra Cesarina e Gavino (rispettivamente, la moglie del cugino Ulderico Cavalieri e il giovane operaio-bracciante che accompagna Edgardo nella sua battuta di caccia) e poi tra sua moglie Nives e il ragionier Prearo riproducano quella parimenti intuita da G*, nel *Giardino*, tra Micòl e Malnate: relazioni che allo stesso modo colpiscono dolorosamente il protagonista, inducendolo a fuggire e a imprimere una decisa svolta alla sua esistenza [39]. Né sfugga che l'Edgardo disturbato e intimidito dal Crocifisso nella chiesa di Santa Maria Ausiliatrice a Codigoro è parente stretto del G* di *Dietro la porta*, messo a disagio – nella camera dei genitori di Carlo Cattolica, dove si è nascosto per ascoltare le maldicenze di Luciano Pulga – dall'immagine di un Gesù col «cuore rosso e grosso, piazzato come un frutto mostruoso in cima al petto» [40].

Non si va molto lontani dal vero se si afferma che Bassani – come tutti i grandi autori – ha scritto sempre lo stesso romanzo (e che, analogamente, tutti i suoi personaggi sono, in qualche misura e sotto certi aspetti, lui stesso). Si pensi, per esempio, alle palesi affinità che legano i primi due racconti di *Dentro le mura* (*Lida Mantovani* e *La passeggiata*): la storia d'amore di Lida e David trova infatti un preciso corrispettivo in quella, altrettanto singolare e in apparenza inspiegabile, di Gemma Brondi ed Elia Corcos, due modeste, non belle ragazze cattoliche di umile estrazione sociale e due giovani ebrei colti, tormentati, enigmatici [41]. La stessa *Passeggiata*, poi, deve considerarsi una sorta di 'doppio', in scala ridotta, del *Giardino*: Elia Corcos è personaggio quasi perfettamente sovrapponibile al professor Ermanno Finzi-Contini (si pensi alla sua casa, grande e isolata; a lui così distante da tutto e da tutti, perennemente sprofondato nelle sue letture e nei suoi studi; al figlio che gli muore bambino); alla fine, tutti i suoi familiari muoiono in Germania (tranne la moglie Gemma, che muore prima degli altri,

---

morta e ridotta ormai a semplice materia in decomposizione; dall'altra, la vita resa perfetta e immortale dalla bellezza dell'arte. Nella vetrina dell'imbalsamatore, ovviamente, non trovano posto soltanto uccelli, ma sono questi ultimi ad attirare maggiormente Edgardo e a sembrargli particolarmente belli e «vivi» (835: «Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non si sarebbero mai stancati di posarsi»).

[39] Edgardo, infatti, prima rinuncia a far visita al cugino e alla sua famiglia (così come G*, dopo quell'ultima visita notturna nel giardino dei Finzi-Contini, non vi tornerà mai più), poi, rientrato a casa, rifiuta di cenare con i familiari e con Prearo, ritirandosi in camera per attuare i suoi propositi suicidi.

[40] Bassani 1998, rispettivamente 828 e 665.

[41] Lo stesso autore affermò che i due racconti «svolgono quasi lo stesso tema» (lettera a Italo Calvino del 28 marzo 1956, cit. da Italia 2008, 85).

di cancro, al pari di Alberto Finzi-Contini) e resta in scena un unico personaggio, la sorella nubile di Gemma, Ausilia Brondi, che visitava la casa dall'esterno e non ne ha mai davvero fatto parte, come G* con casa Finzi-Contini, e che al pari di G* è solo una spettatrice della vita e degli amori altrui (quelli di Gemma ed Elia, come G* con quelli di Micòl e Malnate; e Ausilia è segretamente innamorata di Elia, come G* di Micòl, e condivide con quest'ultima l'idea dell'amore quale forza spietata e crudele) [42].

Le somiglianze fra i due testi sono tante e tali che Bassani, quando scrisse il *Giardino*, recuperò dalla prima redazione della *Passeggiata* (1956) alcuni materiali, poi ovviamente soppressi nelle successive stesure di questo racconto: alludo alla descrizione della casa di Elia (una sorta di «gabinetto faustiano», gremito di libri, strani oggetti, grandi armadi), utilizzata per lo studio del professor Ermanno nel *Giardino* [43]; e all'episodio finale di Elia che, quando torna tardissimo a casa dopo essersi fidanzato con Gemma, e il padre insonne lo aspetta preoccupato, pensa per un momento di raccontargli tutto, ma poi cambia idea e si ritira in camera sua. In questo secondo caso, lo spunto viene ampiamente rielaborato nel romanzo, dove dà vita al penultimo capitolo, in cui G*, rientrato dopo una serata trascorsa con Malnate, fa ciò che Elia non aveva fatto, fermandosi a discutere lungamente col padre della sua sofferta relazione con Micòl, e finalmente decidendosi a rinunciare a lei [44].

Come è stato scritto, «i personaggi di Bassani paiono rincorrersi da una pagina all'altra e da un romanzo all'altro in cerca di una specularità

[42] Bassani 1998, rispettivamente 82: «L'amore […] era qualcosa di crudele, di atroce, da spiare di lontano; o da sognarne a palpebre abbassate»; e 511: «l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!, da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi».

[43] Cfr. *Ivi*, rispettivamente 1640-1641 («Dappertutto grossi tomi di scienza medica, libri di letteratura amena per lo più italiani e francesi, atlanti storici e geografici, dizionari, microscopi, barometri, stetoscopi di legno e di metallo, strane, complicate lampade da studio, scaffali; dappertutto grandi madie rustiche, armadi, tavoli rotondi, ovali e rettangolari»), e 473 («Di libri, per cominciare, ce n'erano anche qui moltissimi. Quelli di argomento letterario mescolati con quelli di scienza […]; quelli di storia patria, ferrarese o veneziana, con quelli di 'antichità giudaiche': i volumi stipavano senza ordine, a caso, le solite scansie a vetri, occupavano buona parte del gran tavolo di noce […]. Un grosso mappamondo, poi, un leggìo, un microscopio, mezza dozzina di barometri, una cassaforte d'acciaio verniciata di rosso scuro, un candido lettino di ambulatorio medico, varie clessidre di diversa misura, un timpano d'ottone […]»).

[44] *Ivi*, rispettivamente 1646 e 559-567. E vd. qui *infra*, 200-201 e nota 84.

che li affratelli» [45] . E non solo i personaggi, ma anche i luoghi e le situazioni tornano da un libro all'altro, creando una rete di rinvii incrociati, di richiami a distanza talora minimi, che l'autore ha irrobustito ad arte quando ha costruito il *Romanzo di Ferrara* [46]; un momento significativo, questo, del lungo e certosino lavoro affrontato da Bassani per allestire un edificio letterario coerente e compatto, il più possibile fuso e armonioso nelle sue parti e nella sua struttura complessiva [47]. Ben si capiscono le ragioni per le quali Bassani, nella bandella della prima edizione del *Romanzo di Ferrara* (1974), lo ha voluto definire «un romanzo, appunto, un unico grande romanzo del tipo di quelli che si facevamo una volta, da leggersi, come quelli, preferibilmente, tutto …» [48]; e perché, in un'intervista del 1980 (concessa a Davide De Camilli proprio «mentre egli attendeva all'ultima stesura» del *Romanzo*), ha affermato: «ho riscritto tutto, perché mi sono reso conto che i libri che ho dedicato a Ferrara e a me stesso costituiscono in fondo un libro solo» [49].

Il *Romanzo di Ferrara*, tuttavia, non presenta soltanto personaggi fra loro variamente 'imparentati' e 'affini', interpretabili come varianti dei medesimi 'tipi' umani o psicologici (cosa che rischierebbe di configurare quella bassaniana come una narrativa 'a tesi', in cui i personaggi si limitano a incarnare ideali, sentimenti, posizioni culturali o classi sociali) [50]; in alcuni casi, come abbiamo visto e come vedremo anche in

---

[45] Costa 2006, 55.

[46] Cfr. fra i molti Sempoux 1984, 18, e Guiati 2002, 133, che per questo aspetto rinviano al modello di Balzac (e vd. anche Pieri 2008, 128), osservando ad esempio come Bassani, quando rielaborò le *Storie ferraresi* per includerle nel *Romanzo di Ferrara*, abbia inserito in *Lida Mantovani* una citazione del «parco di casa Finzi-Contini» che nelle redazioni precedenti del racconto non compariva (Bassani 1998, 42).

[47] Cfr. Varanini 1983, 75-77, che a p. 79 cita inoltre un'affermazione di Claudio Marabini, secondo cui *Il romanzo di Ferrara* è «un caso unico nelle nostre lettere: una città che si fa simbolo di poesia; un tempo storico che diviene Tempo assoluto, metafora del vivere; i tanti personaggi che si trasformano in Personaggio-Autore, nella stessa Vita». E anche Cattaneo 1983, 39.

[48] Nel risvolto di copertina della prima edizione dell'*Odore del fieno* si dice che questo libro è «una giunta ulteriore di quella sorta di saga, d'ispirazione più o meno direttamente autobiografica, a cui Bassani sta lavorando ormai da molti anni, e che si chiamerà, quando sarà compiuta in tutte le sue parti, e riunita in un solo volume, *Il romanzo di Ferrara*».

[49] De Camilli 1980, 507.

[50] Un tipo di narrativa, questo, particolarmente inviso a Bassani, che, nella sua scrupolosa attenzione al 'realismo' (ossia alla concreta, irripetibile realtà storica e umana di ciascun individuo, di ciascun avvenimento e di ciascun ambiente), non apprezzava quegli scrittori nei quali scorgeva la tendenza a fare della letteratura solo uno strumento per illustrare princìpi di natura filosofica, ideologica o religiosa, riducendo i personaggi

seguito, certi personaggi compiono infatti, in situazioni analoghe, quello che i loro omologhi non avevano in precedenza compiuto (come Lida Mantovani, che dopo aver avuto un figlio ed essere stata abbandonata dal fidanzato si risposa, a differenza di sua madre; come Elia, che sposa Gemma incinta, mentre David non aveva sposato Lida; o come G*, che parla una notte col padre e riesce così a liberarsi dall'ossessione per Micòl, mentre Elia aveva evitato di farlo, temendo che egli potesse convincerlo a troncare con Gemma), oppure compiono in modo ben diverso – e con ben diverse motivazioni – gesti identici a quelli di personaggi precedenti (esempio principe, il suicidio di Limentani, che è cosa del tutto altra rispetto al suicidio di Fadigati e – se fu tale – a quello di Geo Josz) [51]. Si può affermare, pertanto, che il *Romanzo* descrive – scomponendolo nelle vicende di personaggi diversi e molteplici – un articolato itinerario di maturazione esistenziale che non è solo, banalmente, quello dell'uomo Bassani, ma si identifica in realtà con quello dell'*everyman* proiettato dall'autore su se stesso (o meglio, sul suo personaggio e sulle sue molteplici controfigure letterarie).

Maturazione esistenziale e, insieme, maturazione artistica, giacché per altro verso i libri bassaniani sono spesso anche una rappresentazione del lavoro letterario e un ritratto dello scrittore. Questa lettura metaletteraria è autorizzata da Bassani stesso, che in un'intervista del 1977 definì Micòl «la guida involontaria e fatale di una sorte, di una vocazione poetica», e così si espresse a proposito del *Giardino*:

> Il giardino è un'immagine di bellezza. Chi lo cura e chi l'ha voluto sono degli esteti votati alla morte. Sono il Professore Ermanno, sua moglie, il fratello, eccetera, sono in qualche modo dei letterati, sono dei rappresentanti di quella cultura decadentistica, e io ne do le prove, di cui io mi sento e sono in qualche modo partecipe, è vero, sia pure se fondamentalmente diverso. Anch'io vengo di là, ma sono diverso, vengo dopo. Sono degli esteti dedicati alla bellezza e alla morte. Non è un caso tuttavia che proprio nel cuore, nel centro, nel segreto di questo giardino estetizzante e mortuario ci

a burattini o a schemi astratti e monumentali (cfr. ad es. quanto egli scrive a proposito di Manzoni, di Moravia, di Bacchelli e dei neorealisti, in saggi quali Neorealisti italiani, In risposta [III], Ancora su Soldati: Emilio e Piero, Appunti per una tavola rotonda, tutti compresi nella raccolta *Di là dal cuore*: cfr. Bassani 1998, nell'ordine 1054-1059, 1218-1219, 1224-1225, 1306-1309).

[51] Fava-Guzzetta 1983, 85-86; Guiati 2002, 151-153; e soprattutto Oddo De Stefanis (1981, 213-214), che definisce l'*Airone* «il canto del trionfo sulla morte: non più destino passivamente subito dai personaggi – dai primi racconti fino ai *Finzi-Contini* vittime della violenza della società e della storia –, bensì rivincita, libera scelta, riscatto dell'individuo», e, nel caso di Edgardo, parla di suicidio come «catarsi» e «liberazione».

> sia Micòl, che è il simbolo esattamente del contrario, ossia della vita. Allora che cosa significa il giardino, se non la duplice operazione che sta di fronte a ogni vero poeta? È il simbolo dell'amore per l'arte e per la bellezza e al tempo stesso il simbolo dell'amore del suo contrario. La vita non è la bellezza e l'arte, è esattamente il contrario. Quindi il giardino è il segno della mia uguaglianza e della mia diversità. [52]

La casa e il giardino dei Finzi-Contini, isolati e diversi da ogni altra casa ferrarese, sono simbolo dell'arte, che costituisce un mondo a sé, un universo autonomo e autosufficiente, fatto di forme chiuse e di bellezza, di vita e morte insieme (perché l'arte può salvare la vita soltanto 'uccidendola' nello splendore della creazione estetica) [53], un cosmo segregato e che segrega chi lo frequenta e chi lo abita; ma anche il mondo perfetto dell'arte è esposto al tempo e agli insulti della storia, e può essere distrutto, o diventare incomprensibile ai posteri [54]. Il protagonista è l'uomo che cerca la vita (Micòl) al fondo del suo viaggio nel labirinto del mondo; ma la vita è possesso dell'uomo 'pratico' (Malnate) ed è invece inattingibile dall'artista se non quando essa è ormai morta, vale a dire nella sola dimensione della memoria: il distacco sofferto dalla vita, l'allontanamento nostalgico da essa (il poeta è un Orfeo che esce dagli inferi, continuamente voltandosi indietro) sono la premessa indispensa-

---

[52] Cro 1977, 42-43.

[53] L'ossimorica coesistenza di morte e vita che per Bassani è propria dell'arte (e in genere dell'uomo di lettere) trova nel *Romanzo di Ferrara* efficaci rappresentazioni simboliche: basti pensare all'inizio degli *Ultimi anni*, dove si sottolinea come la Piazza della Certosa, adiacente al grande cimitero comunale, sia sempre stata «meta di convegni di innamorati», e dove la cerimonia funebre di Clelia Trotti è interrotta dal rumoroso arrivo di una coppia di adolescenti; o al *Giardino*, dove il professor Ermanno racconta a G* di essersi fidanzato con Olga durante i lunghi pomeriggi trascorsi nell'antico cimitero ebraico di Venezia. Per la natura intimamente 'estetica' riconosciuta da Bassani alla morte (ed esplicitamente proclamata nel finale dell'*Airone*: vd. qui sopra la nota 22) cfr. Garboli 1969, 288-289, che sottolinea come la morte, in virtù della sua «bellezza indeteriorabile», possieda per lo scrittore ferrarese «gli stessi caratteri immobili e vivi, e la stessa muta, magica sicurezza dell'arte».

[54] Cfr. Bausi 2003, 219-220, dove osservavo che nel primo capitolo della parte prima del romanzo «Bassani si premura di informare che oggi il giardino, abbattuti tutti gli alberi per farne legna da ardere (ossia per uno scopo pratico, quello *scopo pratico* che domina nella società industriale e, degradando tutto a *cosa*, segna la morte dello spirito), non esiste più, e che l'edificio 'è occupato ancora adesso da una cinquantina di famiglie di sfollati […] gente inasprita, selvaggia, insofferente […] i quali, allo scopo di scoraggiare ogni eventuale progetto di sfratto da parte della Soprintendenza ai Monumenti dell'Emilia-Romagna, sembra che abbiano avuto la bella idea di raschiare dalle pareti anche gli ultimi residui di pitture antiche' [Bassani 1998, 327]. Simbolo inequivocabile, costoro, dell'uomo di oggi, incapace di apprezzare i valori dell'Arte, e anzi ben determinato a rifiutarli».

bile dell'arte autentica.

Allo stesso modo, nell'*Airone* Edgardo Limentani è figura dello scrittore e del poeta, che di fronte alla vetrina dell'impagliatore (correlativo oggettivo dell'arte nel suo carattere metafisico e metatemporale, nonché nella sua duplice natura, sospesa tra la vita e la morte) trova la risposta alla propria inquietudine, accedendo alla dimensione della morte, che sola dà senso alla vita, facendo comprendere l'essenza vera delle cose, preclusa ai 'vivi', prigionieri come sono delle convenzioni sociali, dei beni materiali, dei vuoti piaceri. Anche il suicidio di Edgardo, dunque, può convincentemente leggersi in chiave metaletteraria [55]: non è solo la morte dell'artista alla vita empirica (per entrare in quella più alta forma di vita/morte che è l'arte), è anche la morte del vecchio Bassani scrittore, che con questo romanzo volta pagina, chiudendo una fase della sua attività e aprendone un'altra, del tutto nuova, caratterizzata dall'abbandono definitivo del romanzo a favore della poesia – una poesia, però, completamente diversa da quella degli anni precedenti – e di forme narrative brevi (i racconti dell'*Odore del fieno*) parimenti innovative rispetto ai racconti degli esordi.

Ma anche altri personaggi bassaniani sono chiare trasposizioni letterarie dello scrittore e dell'artista (secondo la concezione che di esso ha Bassani): si pensi a Elia Corcos, che vede la realtà, e più nitidamente di tutti gli altri, ma la vive e la osserva dal di fuori, senza prendervi parte, e nella grande cucina della sua casa, mentre tutti sono indaffarati, si immerge nella lettura e nello studio (straordinaria metafora, questa, della condizione del poeta, calato nella palpitante vita pratica – la cucina, appunto – ma al tempo stesso ad essa estraneo, e dunque insieme presente e assente, vivo e morto), astraendosi dal mondo per guardare oltre, oltre i muri degli orti e oltre i bastioni della città; si pensi, nella stessa *Passeggiata*, ad Ausilia Brondi, destinata a non sposarsi, ma a spiare dalla finestra gli amori della sorella e di Elia, con un misto di attrazione, repulsione e paura; o a Geo Josz, che torna dal regno dei morti per mostrare la verità (le foto dei suoi parenti sterminati: altro correlativo oggettivo dell'arte, ancora una volta paragonata alla fotografia), proprio come fanno i poeti [56], e che come i poeti è 'diverso' dagli altri perché

[55] Garboli 1969, 291, definisce questo romanzo una «allegoria del processo creativo».

[56] L'interpretazione è autorizzata dallo stesso Bassani: «Se i poeti non parlano sempre, o quasi sempre, di vicende che è quasi impossibile raccontare, non sono dei poeti. La storia del ritorno a Ferrara di Geo Josz, per esempio, il protagonista di *Una lapide in via Mazzini*, ha una portata ideologica molto grave e seria. Geo Josz torna dal regno dei

cerca – tra l'indifferenza e l'ostilità della vita che lo offende, lo esclude e rifiuta di ascoltarlo – di scuotere le coscienze, aprendo gli occhi degli uomini sulla realtà profonda dell'esistenza.

Analogamente, sembra evidente il sottinteso metaletterario di alcuni simboli ricorrenti nella narrativa bassaniana: basti pensare a quello del 'luogo chiuso', che, nelle sue multiformi manifestazioni (piccola città cinta di mura, giardino, campo da tennis [57], casa, camera da letto, cimitero, sepolcro, capanna, carrozza, ascensore, gabinetto fotografico, botte da caccia), raffigura l'*hortus conclusus* dell'arte, la perfezione rassicurante e salvifica delle nitide forme geometriche e delle leggi ferree con le quali Bassani la identifica [58]; e a quello, strettamente connesso al precedente, della 'barriera', del 'diaframma' (muro, porta, finestra o lastra di vetro) che separa l'artista dal mondo, ricordandogli la propria irrimediabile 'diversità' ed 'estraneità', e tuttavia non impedendogli di osservare e studiare – a debita distanza – la realtà e gli uomini.

Tutti i personaggi più marcatamente 'autobiografici' e 'allegorici' di Bassani sono da un lato attratti con forza dai luoghi chiusi e protetti, fino a identificarsi con essi (Lida e sua madre dall'unica «stanzaccia» in cui vivono; Elia Corcos dalla sua grande casa; Pino Barilari dalla sua angusta «stanzetta» di malato; G* dalla tomba etrusca di Cerveteri, dal-

---

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» (In risposta [VI], Bassani 1998, 1323; e anche Un'intervista inedita [1991], 1344, dove Geo diventa una specie di Dante dei nostri tempi). Vd. del resto *Una lapide in via Mazzini*, dove di Geo si dice: «dopo essere sceso all'inferno e per miracolo esserne risalito, […]» (Bassani 1998, 102); e anche la recensione del 1976 a *La pietra di Malantino* di Giuseppe Mazzaglia: «non succede sempre così, coi poeti veri? Non hanno forse sempre l'aria di tornare incolumi ma stravolti da terre sconosciute, inesplorate?» (*ivi*, 1304).

[57] Il campo da tennis è una figura geometrica di simmetria perfetta, delimitata da linee rette entro le quali si svolge un gioco che obbedisce a regole precise e complesse e che esclude qualunque contatto fisico: altro simbolo, palesemente, di quella sublimazione e di quel 'riscatto' della vita che il mondo della bellezza e dell'arte consente di realizzare. Cfr. Huizinga 2002, 10-15, ad es. p. 14: «Entro gli spazi destinati al gioco, domina un ordine proprio e assoluto. Ed ecco qui un nuovo e più positivo segno del gioco: esso crea un ordine, è ordine. Realizza nel mondo imperfetto e nella vita confusa una perfezione temporanea, limitata. L'ordine imposto dal gioco è assoluto. […] In quello stretto rapporto con l'idea dell'ordine sta indubbiamente la ragione per cui il gioco […] pare situato per tanta parte sul terreno dell'estetica. Dicemmo che il gioco tende ad essere bello. Questo fattore è forse identico a quell'impulso a creare forme ordinate da cui è penetrato il gioco in tutti i suoi aspetti». D'altronde, come abbiamo visto (cfr. qui sopra, 165), è lo stesso Bassani ad affermare che l'arte deve essere «gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi».

[58] Cfr. *Laggiù*, *in fondo al corridoio* (Bassani 1998, 942), dove egli afferma che «la regola dell'arte» è «giocare con forme geometriche».

la montagnola di Ferrara, dalla casa e dal giardino dei Finzi-Contini, nonché dalla loro rimessa e dalla vecchia carrozza lì custodita, dalla camera di Micòl, dallo studio di Alberto, dalla biblioteca del professor Ermanno, dall'ascensore, ma anche – rispettivamente in *Dietro la porta* e ne *L'odore del fieno* – dalla casa del compagno Carlo Cattolica e dallo studio fotografico di Uller Tumaìni; Edgardo dalla portineria del suo palazzo ferrarese, dalla botte da caccia, dalla baracca della salsamenteria a Volano, dal salone da pranzo dell'albergo, dalla casa del cugino Ulderico); dall'altro, sperimentano, vivono ma anche ricercano la 'separazione', quella collettiva del ghetto ebraico e della cittadina di provincia chiusa nelle sue mura, e quella interiore simboleggiata da oggetti «che emblematizzano l'esclusione» [59], siano essi gli occhiali (quelli del dottor Fadigati, ma anche del professor Ermanno, di Clelia Trotti, di Uller Tumaìni: gli occhiali, infatti, sono al tempo stesso contrassegno dell'intellettuale, dell'uomo di lettere) [60], la vetrina (quella dell'imbalsamatore di Codigoro e quella del negozio del fotografo Tumaìni: l'una contemplata dall'esterno, l'altra dall'interno), la lastra di cristallo (immagine particolarmente frequente nell'*Airone*) [61], le finestre (le finestre di Ausilia Brondi e di Pino Barilari, ma anche quella di Lida Mantovani e di sua madre, che assicura loro l'unico rapporto col mondo), la porta (quella, in primo luogo, del romanzo scolastico dall'eloquente titolo di *Dietro la porta*) [62] o il *talèd* ebraico (sotto cui, in sinagoga, G* e Micòl si nascondono, riuscendo però a osservare gli altri, non visti, attraverso piccoli fori) [63].

---

[59] Costa 1998, 20 (e in generale, per questo tema, 20-22, oltre a Costa 2006, 47-54).

[60] Non sfugga, tuttavia, la contrapposizione fra gli occhiali delle persone di cultura (quelli d'oro di Fadigati, ad esempio) e gli «occhialacci spessi un dito» del rozzo Malnate nel *Giardino*.

[61] Cfr. Oddo De Stefanis 1981, 236. Come scrive Cesare Garboli (1969, 286), occhiali, vetro e cristallo sono in Bassani «palesi emblemi di un'eterna custodia di cose morte».

[62] Anche Limentani, nell'*Airone*, quando telefona a casa del cugino Ulderico e ode le voci dei suoi figli, immagina di essere «nascosto dietro qualche porta a origliare, a spiare» (Bassani 1998, 748). Ma il tema è antico. Nel racconto giovanile *Una città di pianura* (che dà il titolo alla raccolta pubblicata da Bassani nel 1940 sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi), i clienti della casa di tolleranza, dietro i sottili muri dei salottini, ascoltano eccitati ciò che accade nella cameretta attigua e in quelle più lontane, in un «disperato e vano origliare» che li porta a immaginare festose atmosfere e figure femminili irraggiungibili, ben diverse da quelle che si trovano in quel momento insieme a loro (Bassani 1998, 1576-1577). Quanto ai titoli, anche quelli dei primi tre libri del *Romanzo* recano in bella evidenza altrettanti simboli di clausura e di separazione: nell'ordine, le mura, il giardino e gli occhiali.

[63] Bassani 1998, 344-348.

Simboli ambivalenti, di esclusione e di autoesclusione, di distacco e insieme di contatto, di comunione e separatezza: simboli, ancora, dell'arte e della condizione del poeta, presente e assente, vicino e lontano, vivo e morto, di quel poeta che per Bassani è una sorta di curioso *voyeur* della vita, perché la vita, a lui, è dato soltanto scrutarla dietro gli innumerevoli schermi protettivi dell'arte (come Edgardo, «incapace di dire di sì / al mondo / altrimenti che salutandolo») [64].

Ho parlato di personaggi 'simbolici' e 'allegorici', ma la narrativa bassaniana, come si diceva, non è una costruzione a tavolino in cui i personaggi siano concepiti come mere astrazioni intellettuali [65]. Il rapporto fra i due piani – realtà e simbolo – è dialettico: lo scrittore muove dalla storia e dalla vita, ma sotto di esse ricerca e scopre la realtà spirituale più profonda, quella di cui la storia effettuale e la vita empirica sono solo manifestazioni visibili e contingenti. Così Geo Josz, ad esempio, è sì l'unico sopravvissuto ferrarese allo sterminio, ed è come tale ispirato a un individuo storico realmente vissuto e conosciuto da Bassani [66]; ma in profondità è figura dell'artista, dell'uomo di lettere che dopo il tormentato viaggio della conoscenza, che gli ha fatto sperimentare il male e la morte, desidera portare la verità tra gli uomini, e fa di questa missione l'unico scopo della sua vita. Bruno Lattes, negli *Ultimi anni*, incarna senza dubbio il percorso politico-culturale di Bassani (idealista crociano di formazione liberale, approdato all'antifascismo attivo su posizioni azioniste e infine deluso dalla situazione italiana del secondo dopoguerra) [67], ma su un piano diverso rappresenta l'intellettuale non 'integrato' che rifiuta, dopo averla accarezzata per qualche tempo, la scelta – impersonata da Clelia Trotti – della totale dedizione alla lotta politica, e preferisce invece assecondare la sua passione per la letteratura, sentita

---

[64] *Anche tu*, vv. 4-6, nella raccolta del 1974 *Epitaffio* (Bassani 1998, 1423). E vd. Cosentino 2006, 104, dove nel «diaframma distanziante» che costituisce uno dei motivi centrali della produzione bassaniana si riconosce un simbolo «del rapporto che lo scrittore intrattiene con la memoria, la cui intensità emotiva è filtrata attraverso la lontananza del tempo e delle vicende raccontate».

[65] A Ferdinando Camon, Bassani dichiarò con forza: «I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere» (Camon 1973, 65).

[66] Il cugino Eugenio (Gegio) Ravenna, sopravvissuto alla deportazione ad Auschwitz, il cui nomignolo è riecheggiato in quello di *Geo* Josz (cfr. l'intervista In risposta [VI], Bassani 1998, 1323). Anche per i Finzi-Contini (Micòl esclusa), Bassani si è ispirato a una famiglia ferrarese dal cognome molto simile, quella dei Finzi-Magrini (Guerriero 2004, 156-157).

[67] Per un'attenta lettura di questo racconto in chiave ideologica e storico-politica vd. Pieri 2008, 109-163.

come depositaria di valori più alti di libertà e di verità [68].

Una parte cospicua del diuturno lavorio di Bassani intorno al proprio grande 'romanzo' è stata rivolta proprio al perfezionamento di questo sempre vivo rapporto tra realtà dei fatti e realtà dello Spirito (l'unica, quest'ultima, per lui davvero 'autentica') [69], cosicché esso non appaia artificiosamente imposto dall'esterno, ma sembri scaturire dalle cose stesse, secondo l'esempio di «quella letteratura europea, soprattutto francese, di ispirazione esistenzialistica e metastorica, che dell'indagine dell'infinitamente piccolo, della realtà al limite dell'inesistente, ha fatto il suo motivo centrale» [70]. Un atteggiamento, questo di Bassani nei confronti del reale, che non è improprio definire 'religioso': egli stesso parlò, a proposito della sua narrativa, di «afflato religioso», riconoscendo a se stesso «una tensione di tipo religioso […] tipica anche di altri scrittori maturati attorno al Cinquanta e usciti dal travaglio resistenziale» (con particolare riferimento a Carlo Cassola) [71]. Non per nulla, lo stesso scrittore pose in diretta relazione l'impegno da lui profuso nella costruzione del *Romanzo* con la propria fede nella «realtà spirituale»:

> Io credo nella realtà spirituale come unica realtà, già te l'ho detto. Ci credo sul serio. Ed è anche per questo che mi sono accanito sulle mie scritture per farne un'opera sola. È soltanto per questa ragione che ho scritto e riscritto ogni pagina dei miei libri. Ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l'opera mia, la verità. Tutta la verità. [72]

Giacché nel *Romanzo* alla complessa 'macchina' dei nessi intertestuali,

---

[68] Sotto questo aspetto, il rapporto fra Bruno e Clelia è affine a quello che nella parte finale del *Giardino* si instaura per breve tempo fra il letterato G* e il chimico milanese Malnate (anch'egli destinato di lì a poco a morire, senza vedere mai il «futuro lombardo e comunista» nel quale credeva con assoluta fiducia).

[69] «Io credo nella realtà spirituale come unica realtà», affermò ad esempio Bassani nella già citata intervista del 1991 (Bassani 1998, 1348), facendo una delle sue numerose professioni di fede crociana e idealistica.

[70] Così scrive Bassani recensendo nel 1976 il romanzo *La pietra di Malantino* di Giuseppe Mazzaglia (Bassani 1998, 1305).

[71] Cfr. rispettivamente Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1348; e l'intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1973 (Camon 1973, 61). Analogamente, Cattaneo (1973, 37) parla per l'*Airone* (in riferimento all'episodio della vetrina dell'impagliatore) di «un laicismo pervaso, come sempre in Bassani, di reverenza religiosa e di respiro metafisico». Lo stesso Bassani, nel saggio Lettere d'amore smarrite (1973), affermò che la letteratura italiana dell'immediato secondo dopoguerra «tentava di stabilire con la realtà italiana un rapporto profondo, insieme religioso e popolare» (Bassani 1998, 1275).

[72] Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1348.

delle relazioni a distanza fra le varie sezioni dell'opera, e dunque alla stessa geometrica 'architettura' del libro, è affidato in primo luogo il compito di rivelare i fili segreti che legano uomini, cose ed eventi, facendone – al di là della loro concreta, viva, irripetibile e dunque importantissima individualità storica – anche i riconoscibili 'segni' di una più grande e più profonda realtà che li trascende.

A questo sforzo di credibilità e di 'realismo' (nel senso filosofico del termine) [73] deve essere ricondotto anche un altro, decisivo aspetto della cura dedicata da Bassani alle sue opere e alla loro riscrittura e riorganizzazione nell'organismo monumentale del *Romanzo*. Alludo al complesso trattamento della componente autobiografica, ossia alle modalità esperite per approdare alla sua completa trasfigurazione letteraria e simbolica. È, questo, un elemento fondamentale della poetica bassaniana, come lo scrittore ebbe a sottolineare più volte, ribadendo che a suo avviso l'arte e la letteratura, per essere tali, per diventare 'poesia', devono saper andare di là dal cuore (e dal ventre), ossia fuggire con tutte le loro forze l'autobiografismo e il sentimentalismo: poeta è infatti solo colui che, a carissimo prezzo, sa staccarsi da sé e morire al proprio io, per scomparire nelle cose che raffigura e annullarsi in esse [74], conscio di «tutto il falso che c'è nell'essere buoni con se stessi e con le proprie emozioni, affetti, eccetera, nell'essere indulgenti colla propria vita e con la propria letteratura»; è colui che riesce a ricreare cose e persone «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» [75].

Lo sforzo di sottrarsi al rischio incombente dell'autobiografismo sentimentale indusse Bassani, com'è noto, a non dire 'io', a non comparire come personaggio fino agli *Occhiali d'oro* (1958); e ciò «non cer-

---

[73] Cfr. Dolfi 2003, 12: «le vicende sono consapevolmente affidate non alla trascrizione immediata come *fictio* di avvicinamento neorealistico, ma alla memoria»; «l'oggettività bassaniana (l'attenzione puntuale e talvolta quasi ossessiva al particolare, la tentata e continuamente riproposta e rivista adesione alle cose attraverso descrizioni precise e definitorie) non obbedisce a un intento neorealistico, ma è piuttosto uno strumento di approssimazione a una realtà riconosciuta sempre complessa e difficile».

[74] «Si può rifare quel che si ama solo ripudiandolo», aveva scritto Proust (1978, 387) nel finale della *Recherche*.

[75] Sono parole – di forte impronta crociana – desunte da una delle lettere inviate tra il maggio e il luglio del 1943 da Bassani (allora in carcere a Ferrara) ai suoi familiari (ora in Bassani 1998, 957). La necessità, per l'artista, di andare «di là dal cuore (e dal ventre)», è proclamata da Bassani nella breve prosa che dà il titolo alla raccolta di saggi *Di là dal cuore*, del 1984 (Bassani 1998, 1274).

to per aridità, ma anzi, forse per meglio difendermi da un eccesso di partecipazione emotiva. […] Raccontando di altri con cuore fin troppo fraterno, solidale, avevo sempre avuto cura di tenermi celato dietro gli schermi tra patetici e ironici della sintassi e della rettorica» [76]. Così scrive egli stesso nell'ultima prosa dell'*Odore del fieno*. Tuttavia, una volta creato, con le *Storie ferraresi*, lo 'sfondo', il 'quadro' d'insieme, era necessario andare oltre:

> Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso. […] oramai sulla scena del mio teatrino provinciale era proprio a me stesso che dovevo trovare una collocazione all'altezza, non secondaria. Riflettori dunque anche su di me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su *tutto* me. A partire da adesso valeva forse la pena che l'autore di *Lida Mantovani*, della *Passeggiata prima di cena*, di *Una lapide in via Mazzini*, degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, di *Una notte del '43*, nonché dei primi tre capitoli degli *Occhiali d'oro*, provasse a uscire anche lui dalla sua, di tana, si qualificasse, osasse dire finalmente «io». [77]

Ancora una volta, non da calcolate decisioni prese a freddo, ma dalla concretezza del lavoro letterario (che obbedisce a sue proprie leggi) e da un'interna e lenta maturazione nasce in Bassani la presa di coscienza sulla natura della propria arte e sull'opportunità di una svolta: la decisione di introdurre se stesso quale personaggio interagente con gli altri, infatti, si fa strada in corso d'opera, e precisamente durante la stesura degli *Occhiali d'oro*, quando, alla fine del terzo capitolo, l'autore percepisce di essere arrivato a un punto morto (come già gli era accaduto, si è visto, con la *Passeggiata*), che sarà possibile superare solo a prezzo di un vistoso mutamento di rotta [78].

Tuttavia, il percorso è meno lineare di quanto sembri. Da un lato, infatti, anche dopo gli *Occhiali d'oro* Bassani scriverà romanzi nei quali l'*io* non compare (è il caso dell'*Airone*); dall'altro, non sembra di poter dire che nelle *Storie ferraresi* l'*io* sia veramente assente, limitandosi a coprire il ruolo di narratore-osservatore. In verità, l'autobiografismo bassaniano è quanto mai sfaccettato e articolato: dove non dice *io*, in-

---

[76] *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 942.

[77] Bassani 1998, 941-942 (corsivo dell'autore).

[78] Anna Dolfi (2003, 28), a proposito dell'epifania dell'*io* negli *Occhiali d'oro*, ha parlato di una «vera e propria rivoluzione copernicana».

fatti, l'autore nondimeno proietta in parte se stesso nei suoi personaggi; viceversa, dove figura come personaggio, il suo *io* non è immediatamente autobiografico, sia perché viene sempre sottoposto al filtro severo della letteratura (mescolando abilmente realtà e finzione, ed evitando di chiamare il personaggio-autore col proprio nome), sia perché nello stesso tempo certi caratteri dell'*io*-Bassani risultano attribuiti ad altri personaggi che agiscono sulla scena insieme a lui. In tal modo, l'*io* del narratore viene scomposto come un raggio di luce che passi attraverso un prisma, il prisma dell'arte: per impedire a sé e al lettore la facile ma rischiosa identificazione autobiografica con un solo personaggio, Bassani attribuisce singoli aspetti di sé a molteplici personaggi, che così risultano in parte uguali a lui, in parte diversi [79].

Alla luce di quanto siamo venuti fin qui dicendo, è chiaro che le *Storie ferraresi*, dove G* non figura, brulicano tuttavia di suoi *alter ego*: da David a Elia Corcos, da Geo Josz a Pino Barilari, per non dire del principale fra tutti, Bruno Lattes. Personaggi che si distribuiscono tra loro i tratti del «diverso» e dell'‘escluso', dell'uomo tormentato che sa di essere predisposto più alla meditazione che all'azione: l'uomo, dunque, il cui destino è quello di essere un intellettuale (David, Elia, Lattes) e/o un emarginato (Geo, Pino), sempre, comunque, tagliato fuori dalla vita vera e condannato, più che a viverla, a contemplarla dal di fuori [80]. Un profilo questo, parzialmente riconoscibile anche in alcune figure femminili di quei racconti (l'Ausilia Brondi della *Passeggiata*, o la Clelia Trotti dei suoi ultimi anni, quando non a caso Bruno Lattes le diventa amico) [81]; così come l'altra faccia della medaglia, vale a dire il tipo umano capace di aderire con immediatezza agli aspetti più elementari, vitali e concreti dell'esistenza trova espressione sia in donne quali Lida, Gemma Brondi e Ada Repetto (la bella e giovane moglie di Pino Barilari), sia in uomini dediti alla vita attiva e pratica come i fratelli di Gemma (contadini), il padre di Elia (mercante di grani) e gli ex compagni di Clelia Trotti (l'onorevole Bottecchiari, il ciabattino Rovigatti), oltre che

[79] Lea Durante (2007, 188) parla a questo proposito di «un io sparpagliato, distribuito, un io che si compone di vari pezzi, più che scomporsi in vari pezzi», e nota (191) che «la ripartizione del materiale biografico ripara dai rischi di identificazione».

[80] In un'intervista rilasciata ad Anna Folli nel 1979, Bassani dichiarò che fin da giovane era ben conscio «d'essere venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone. D'essere nato insomma per sentire, per capire, e per far capire. Per essere un artista» (Bassani 1998, 1319).

[81] Bassani 1998, 1344 (Un'intervista inedita [1991]): «Clelia Trotti, anche lei, è una morta, perché il suo è un socialismo che non esiste più».

in alcune figure minori e anonime, ma ricorrenti (i ragazzi e soprattutto le giovani donne in Vespa o in bicicletta, spesso bionde e con occhi azzurri, che compaiono in *Una lapide in via Mazzini*, negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, negli *Occhiali d'oro* e nel *Prologo* del *Giardino*).

Un caso opposto, ma equivalente, è quello del *Giardino*, dove l'autore si fa protagonista in prima persona, ma dove, contemporaneamente, presta alcuni dei suoi caratteri agli altri personaggi principali. A tacere di Bruno Lattes (che nel romanzo è solo una comparsa), sono i Finzi-Contini ad incarnare precisi aspetti della personalità del narratore e del protagonista: e il suo distacco senza ritorno da loro e dal loro mondo sta a rappresentare il definitivo superamento di questi aspetti insieme psicologici, sentimentali e culturali, per poi cominciare una nuova vita. Il professor Ermanno è portavoce dell'idea retorico-erudita e decadente di una letteratura totalmente estranea al mondo e alla vita (un'idea che G* non condivide e che abbandonerà, ma dalla quale nondimeno si sente attratto e nella quale si è formato) [82]; ed è lo studioso 'accademico' che G* e Bassani non hanno voluto essere, scegliendo invece – memori del detto longhiano secondo cui «critici si nasce, poeti si diventa» – la strada della 'poesia' [83]. Il professor Ermanno è dunque una parte di G*, una parte di sé cui egli ha rinunciato, così come ha rinunciato a Micòl (la Vita vissuta con piena adesione, al di fuori di qualunque mediazione intellettuale) e ha superato Alberto (cioè la fase del nichilismo auto-

[82] Vd. la dichiarazione di Bassani riferita qui sopra, 180-181.

[83] «Che cosa volevo diventare, da grande? Un Artista, o uno Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della letteratura italiana alle quali l'anno precedente [nel 1934-35] non ero mancato una sola volta; se ricordavo l'invincibile sopore che mi prendeva ogni volta, negli assolati pomeriggi della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommessa e monotona del professore d'italiano [si tratta di Alfredo Galletti, che insegnò Letteratura italiana a Bologna dal 1914 al 1943], a cui oltre tutto non potevo perdonare di aver parlato male di Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se tornavo con la mente alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore […]; se consideravo tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della letteratura italiana, non poteva assolutamente essere per me» (Un vero maestro, del 1955, ora in Bassani 1998, 1073-1074; e vd. anche Güntert 2001, 379, dove il professor Ermanno e G* vengono interpretati come 'figure', rispettivamente, del «discorso storico-scientifico o anche storico-letterario» e del «discorso poetico»). Il detto di Longhi – il «vero maestro» di cui tratta il saggio appena citato – è ricordato da Bassani nella postfazione a *L'alba ai vetri* (1963, ma già apparsa su *Paragone-Letteratura* VII.76, aprile 1956, 51-56), ora in Bassani 1998, 1162. Quanto al Galletti (1872-1962), contro di lui e contro il suo *Novecento* vallardiano (1935), in cui egli «aveva parlato male di Ungaretti» e di altri poeti contemporanei, si scagliava anche Eugenio Montale (2006, 143) in una lettera a Clizia del 16 marzo 1935, definendolo «un vecchio rammollito, ben noto per la sua imbecillità». Bassani, poi, si sarebbe laureato con Carlo Calcaterra nel 1939.

distruttivo, dello scetticismo e dell'abulia rassegnata): tre personaggi che alla fine del romanzo muoiono, *devono* morire, perché rappresentano tre strade che, se non abbandonate in tempo e una volta per tutte, avrebbero condotto anche G* alla morte, ossia, fuor di metafora, alla mancata realizzazione della sua personalità umana e intellettuale, all'incompiuto sviluppo del suo essere [84]. Anche su questo punto ci soccorrono le dichiarazioni dell'autore:

> i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole 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 loro 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. […] Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo. [85]

Ma i personaggi non sono *tout court* il loro creatore; sono costruzioni letterarie, e anche il personaggio che dice 'io' è un personaggio come gli altri, che solo in parte può essere identificato con l'uomo Bassani. Se così non fosse, ci troveremmo di fronte a una mera confessione, a un'autobiografia pura e semplice, non a un'opera di letteratura:

> Il poeta si identifica via via nelle cose e nelle persone di cui parla. Non completamente, però, mai. L'identificazione completa è impossibile. Se accadesse, lui, il poeta, non farebbe più il poeta, si identificherebbe, anche esistenzialmente, con l'oggetto o la persona di cui parla. Ciò nonostante, attraverso la forma del sentimento il poeta si confessa, dice la verità soprattutto di sé, di una parte di sé. Di tutto se stesso non può parlare, ma di una parte di sé può parlare, eccome! Anche Croce era di questo parere. [86]

---

[84] Anche perché caratteristica peculiare dei Finzi-Contini è il rifiuto di cambiare, di accettare quelle trasformazioni esterne e interiori che, pur dolorose, sono necessarie a chi voglia vivere, crescere e comprendere, come il padre di G* gli insegna nel già ricordato colloquio notturno fra i due («Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, *deve* morire almeno una volta. […] Tra qualche mese, vedrai, non ti sembrerà neanche vero di essere passato in mezzo a tutto questo. Sarai magari perfino contento. Ti sentirai più ricco, non so… più maturo…»: Bassani 1998, 566-567, corsivo dell'autore). Nel *Temps retrouvé*, Proust (1978, 380) scrive analogamente, a proposito del dolore provocatogli un tempo dalla fine del suo amore per Albertine, che ogni uomo, nella sua vita, deve morire più di una volta, e che queste «morti successive», così temute, si rivelano in realtà «così indifferenti, così lievi una volta accadute».

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

[86] Bassani 1998, 1349. Per il fondamento crociano di queste posizioni (e in generale per il crocianesimo di Bassani) vd. Guerriero 2004.

Emblematico, in questo senso, è il *Prologo* del *Giardino*, in cui l'autore narra di una gita domenicale alla necropoli etrusca di Cerveteri compiuta nell'aprile del 1957 insieme ad alcuni amici romani. Qui il padre di Giannina, al quale la figlioletta ha chiesto «perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove», le risponde che vogliamo più bene a quanti, morti da poco, sono più vicini a noi, mentre gli Etruschi, morti da moltissimo tempo, è come se non fossero mai vissuti, come se fossero sempre stati morti; ma Giannina, dopo una lunga pausa, replica con dolcezza: «Però, adesso che dici così, […] mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri» [87]. Come ha osservato Georges Güntert [88], l'opinione del padre è quella di chi guarda al passato in un'ottica distaccata e oggettiva, mentre l'atteggiamento di Giannina è espressione della *pietas* che annulla le distanze e tutto abbraccia: il primo – potremmo aggiungere – si fa portavoce del punto di vista storico, la seconda di quello poetico. Il padre e Giannina sono dunque 'figure', rispettivamente, del professor Ermanno e del protagonista (G*), e il loro breve dialogo anticipa e riassume uno dei motivi fondamentali del romanzo; ma a questo dialogo il narratore non partecipa, limitandosi ad assistervi e a riferirlo, così sottolineando il distacco cui l'artista è tenuto nei confronti della sua materia e dei suoi personaggi, anche e soprattutto di quelli (come Giannina) con i quali egli più si identifica e ai quali in maggior misura attribuisce i propri sentimenti e le proprie convinzioni.

D'altronde, come dicevamo poc'anzi, l'evoluzione dell'elemento autobiografico nel *Romanzo di Ferrara* non è lineare, così come non è lineare lo svolgimento stesso della narrazione: a indicare la presenza sempre operante dell'ineludibile schermo letterario, antidoto a quel troppo immediato travaso dell'esperienza e del sentimento nella pagina che per Bassani è l'opposto dell'arte vera [89] e che incombeva pericolosamente su libri cui la materia era offerta da vicende personali, familiari e cittadine

[87] Bassani 1998, 320.

[88] Güntert 2003, 378.

[89] Si tratta di un principio che Bassani enunciò in modo esplicito, e al quale si ispira tutta la sua attività critica: vd. ad es. le riserve espresse sotto questo aspetto a proposito del *Figlio del farmacista* di Mario Tobino e di *Artemisia* di Anna Banti (Bassani 1998, 1029 e 1062-1063), e, viceversa, le lodi tributate a Camillo Boito, che a suo avviso seppe narrare la torbida vicenda di *Senso* «senza ostentare brividi di ambigua partecipazione, ma anzi con l'impassibilità dello storico e dello psicologo, e con la discreta finezza del poeta» (1199).

fortemente sentite e direttamente coinvolgenti [90]. Non per nulla, le diverse sezioni del *Romanzo* risultano disposte nell'ordine in cui sono state scritte, e non in base alla sequenza cronologica delle vicende narrate (nel qual caso *Dietro la porta* avrebbe dovuto precedere sia gli *Occhiali d'oro* che il *Giardino*, e i racconti delle *Altre notizie su Bruno Lattes* non avrebbero potuto seguire *L'airone*): a significare che ciò che davvero conta non è la storia 'esterna', ma quella 'interna', così come l'autore l'ha ricostruita dentro di sé e dentro la sua opera. Anche quando, nel 1956, raccolse e pubblicò le *Cinque storie ferraresi*, Bassani – dopo aver dapprima pensato a una successione che rispettasse la cronologia degli avvenimenti descritti nei singoli racconti – preferì optare per un criterio fondato invece sul puro e semplice ordine di stesura dei testi [91], certo allo scopo di sottrarre il volume a una troppo accentuata impostazione storico-cronachistica, facendo prevalere piuttosto le ragioni della rielaborazione letteraria 'a posteriori' [92].

Al capo opposto del *Romanzo*, due casi in apparenza speculari. *L'airone* torna alla scrittura in terza persona: l'*io* del narratore non compare, eppure il romanzo è forse il più 'autobiografico' fra quelli di Bassani [93],

---

[90] Bassani dichiarò a Camon che la cultura, per lui, «è un fatto disperato, l'unico appiglio per non essere travolto dalla mia natura profonda, tellurica e passionale» (Camon 1973, 68); ed è evidente che anche la ferrea strutturazione 'geometrica' dei suoi testi mira a tenere sotto controllo – il controllo dell'arte – la «grondante eccedenza di vita» del puro soggettivismo autobiografico (Durante 2007, 182, dove si insiste su questa «sempre più cercata operazione di controllo sull'autobiografia» che caratterizza la narrativa bassaniana: 184).

[91] Per questo cfr. Italia 2008, 85-88 e 94 (dove inoltre si sottolinea che, nel convincere Bassani a disporre i racconti secondo l'ordine di composizione, un ruolo importante svolsero anche i suggerimenti di Pier Paolo Pasolini). L'ordinamento avrebbe dovuto inizialmente prevedere (come risulta da alcune lettere di Bassani a Italo Calvino e a Luciano Foà del marzo 1956) questa successione: *La passeggiata prima di cena*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una lapide in via Mazzini*, *Lida Mantovani* (allora intitolata *Storia d'amore*), *Una notte del '43*. In tal modo, il primo racconto avrebbe avuto inizio nel 1888, mentre l'ultimo si sarebbe spinto fino all'estate del 1950.

[92] Allo stesso fine tendono la soppressione o l'attenuazione (nelle stesure delle *Storie ferraresi* successive alla prima) di taluni accenni e commenti che lasciavano trapelare le idee politiche dell'autore o che più apertamente alludevano alla situazione storico-politica dell'epoca in cui si svolgono i fatti o di quella in cui Bassani li racconta (cfr. Pieri 2008). Già recensendo nel 1953 la *Passeggiata prima di cena*, Pier Paolo Pasolini (1999, 391) osservava che in Bassani il tempo diviene «una misura lirica, con le sue frizioni improvvise, le sue relazioni fantastiche», e che in esso i fatti si dispongono al di fuori di ogni «logica lineare e finalistica».

[93] In un'intervista del 1979, pubblicata col titolo «Meritare» il tempo (Dolfi 2003), Bassani definì *L'airone* «il libro più lirico che ho scritto, quello in qualche modo a me più vicino», dipingendo il personaggio di Edgardo come «un io trasposto» (172), e affer-

sia perché Edgardo è spesso solo in scena e comunque agisce da protagonista assoluto (mentre gli altri personaggi risultano sempre confinati in ruoli marginali), sia perché la componente letteraria e le ascendenze colte vi giocano nel complesso un ruolo meno ingombrante rispetto al *Giardino* e a *Dietro la porta*. Cosicché potremmo ben dire che l'*Airone* prosegue, sia pure in forme diverse e sue proprie, il cammino verso la piena e aperta manifestazione dell'*io* intrapreso con gli *Occhiali d'oro*, e giunto a compimento con *L'odore del fieno*; i racconti di questa estrema silloge, infatti, portano alle ultime conseguenze la tendenza – già evidente nell'*Airone* – ad abbattere ogni diaframma tra protagonista e narratore, tra *io* letterario e *io* autobiografico. Degli stretti rapporti che l'*Odore del fieno* intrattiene con i libri precedenti abbiamo già detto; ma se le analogie sono lampanti, non è meno palese che questi racconti si muovano, almeno in parte, verso orizzonti del tutto inediti, sotto l'aspetto insieme storico-geografico, psicologico e letterario.

I dodici testi della silloge sono strutturati in base a due opposti criteri: sul piano geografico e storico, un movimento dal piccolo al grande e dal chiuso all'aperto (da Ferrara a fuori Ferrara, cioè, e dalla memoria del passato all'età presente e viva); sul piano psicologico, un movimento inverso, dall'esterno all'interno (dall'oggettività alla soggettività). Su questo secondo aspetto della raccolta leggiamo parole illuminanti nel già citato risvolto di copertina della prima edizione, dove Bassani anche insiste sulla geometrica costruzione del libro e sulle sue implicazioni 'gnoseologiche':

> Resta da dire dell'architettura del libro, che anche essa sembra voler significare, *esprimere*. Il libro comincia largo, infatti, con narrazioni quasi del tutto oggettive. Ma poi, ecco il campo progressivamente restringersi, fino a dar luogo, in chiusura, alla soggettività assoluta di quel brano di pura autobiografia artistica che è *Gli anni delle Storie*, in cui l'identificazione fra l'io-scrivente e lo scrittore-uomo si fa piena, totale. Anche per quest'ultimo motivo, *L'odore del fieno* rimanda agli altri libri di Bassani: alle geometrie

mando che se in precedenza il suo sforzo era stato quello «di mettere in rapporto i due *io*, e al tempo stesso di stabilire la distanza temporale e spaziale fra l'io narrante e l'io vivente», in quest'ultimo romanzo «l'autore ha cercato di eliminare qualsiasi diaframma temporale, e spaziale anche, tra l'io narrante e l'io personaggio». In tal modo, «l'io vivente è stato in qualche modo riassorbito ed esorcizzato da un personaggio che è similissimo ovviamente all'io scrivente, ma che è diverso da lui», e pertanto «tra la storia di Edgardo Limentani e il lettore non ha da esserci secondo le intenzioni dell'autore nessun diaframma, né temporale né spaziale: il lettore deve trovarsi sempre vicinissimo al protagonista, al personaggio, vivere con lui la stessa vita, che è lo spazio di un giorno» (175-176).

> costruttive che gli sono care, e alla dolorosa equazione di poesia e verità, di poesia *come* verità, che esse sottendono. [94]

I primi due testi (*Due fiabe* e *Altre notizie su Bruno Lattes*) riproducono la situazione di *Dentro le mura*: ambientazione ferrarese, epoca fascista, recupero di personaggi già incontrati nei libri precedenti, assenza del personaggio che dice *io*. Nel terzo racconto delle *Altre notizie*, tuttavia, la gita di Bruno ad Abbazia propone una 'digressione' geografica che anticipa le ben più consistenti aperture dei pezzi successivi: il terzo testo della raccolta, *Ravenna*, ci conduce infatti da Ferrara a Ravenna, mette per la prima volta in scena l'*io* narrante e, nell'ultimo breve paragrafo, introduce un elemento autobiografico insolitamente esplicito, con l'accenno al matrimonio di Bassani (celebrato a Bologna nell'agosto del '43) e alla moglie Valeria Sinigallia, chiamata col suo vero nome («Val»; nella stesura originaria del racconto, significativamente, le era stato invece assegnato il nome fittizio, anche se analogo, di «Vittoria») [95]. Non per nulla, il racconto si chiude, nelle acque di Marina di Ravenna, sui toni di un mesto addio, che è quello di Bassani alla sua giovinezza e alla sua città:

> Nel cielo violetto della sera (tramontato alle spalle delle selve litoranee, il sole infilava fra gli scabri tronchi secolari spade di una luce verde, dolcissima), piccoli, argentei aeroplani da caccia facevano evoluzioni di prova. Talora, e non si sarebbero rialzati che all'ultimo istante, scendevano giù in picchiata, puntando decisi sulla nostra piccola vela. E il loro rombo lacerante, quando sfrecciavano sulle nostre teste accostate, ci riempiva di un'allegria infantile, alla quale, in me, seguiva una segreta tristezza tutta intrisa d'addio. [96]

Gli altri testi si sviluppano su questa falsariga, allargando sempre più l'obiettivo e proiettando con decisione il lettore al di là di Ferrara, nel presente, in una dimensione apertamente autobiografica. Se i due raccontini de *Les neiges d'antan* appaiono ancora giocati – come *Ravenna* – sul doppio binario 'passato-presente' (giacché muovono dalla rievocazione di personaggi conosciuti nella Ferrara degli anni '30, ma sono ambientati nel dopoguerra, quando Bassani, ormai trasferitosi a Roma e divenuto scrittore di successo, torna in visita nella sua città), e se il primo dei *Tre apologhi*, in cui pure l'autore menziona i suoi figli (e siamo dunque dopo il 29 giugno 1949, data di nascita del secondogenito

---

[94] Bassani 1972.
[95] Lo osserva Guiati 2002, 167.
[96] Bassani 1998, 897.

Enrico), si colloca parimenti 'a metà strada' (descrivendo un metaforico viaggio dell'autore e di sua moglie da Ferrara a Roma) [97], gli scritti che seguono ci conducono definitivamente e senza più remore nell'*altrove* (introducendo anche personaggi non ferraresi) e nell'*oggi*: il secondo apologo a Napoli, nel periodo immediatamente successivo alla liberazione (estate 1944, con diretto riferimento alla militanza antifascista di Bassani), il terzo, finalmente, a Roma, dove il narratore adesso vive e dove ha scritto i suoi libri (il racconto ci mostra infatti Bassani al lavoro, facendoci entrare, ora che il *Romanzo* volge alla conclusione, nel suo studio, e svelandoci come nascono i suoi testi).

Di questa franca e libera 'apertura' verso l'attualità fa parte, in alcuni racconti, anche un intento che potremmo dire 'riparatorio': come se lo scrittore, approdato a una visione più serena e pacificata delle cose, riconoscesse ora al tempo la capacità e il compito di risarcire, a distanza di anni, le ferite del passato. Così, ad esempio, nella prima delle *Due fiabe*, Egle Levi-Minzi e Yuri Rotstein (controfigure, come dicemmo, di Micòl e di G*), a differenza dei loro più illustri omologhi, non solo si sposano, ma hanno anche un figlio, quel figlio che G* non ha avuto da Micòl e che dopo le distruzioni e i lutti della guerra gli appare, con i suoi occhi azzurri, «la personificazione stessa della vita che in eterno finisce e ricomincia» [98]. Nei due episodi de *Les neiges d'antan*, l'ebreo e il letterato Bassani, raccontandoci di Marco Giori adulto (ridotto a un misero contadino, in tutto e per tutto identico al vecchio padre) e del Pelandra, prima mediocremente fidanzatosi in casa e poi scomparso nel nulla, lascia che la vita consumi la sua vendetta su quel 'bel mondo' ferrarese che in gioventù lo aveva fatto sentire diverso e inferiore, e che aveva condannato all'emarginazione e alla morte il dottor Fadigati (non a caso, Pelandra era stato amico, oltre che di Giori, «di quell'altra ca-

[97] Metaforico (donde la definizione di 'apologo') perché espressione delle difficoltà di recidere le proprie radici, di chiudere con il passato e con la rassicurante vita di provincia, per intraprendere, nella grande capitale, la difficile vita adulta, creandosi una propria famiglia e una propria identità professionale e umana («Dopo mi sono sposato, sono andato via da Ferrara, ho messo radici altrove, ho avuto dei figli, ho scritto e pubblicato dei libri: coi molteplici contraccolpi in bene e in male che da tutto ciò è derivato. In ogni caso mi sono dato da fare, come dicono qui a Roma, lavorando, faticando, vivendo»: così nel primo racconto delle *Neiges d'antan*, Bassani 1998, 899). Si guardino infatti, nell'esile apologo, i toni corrucciati dell'inizio, che solo verso la fine lasciano il posto a una serena accettazione della 'nuova vita' lontano da Ferrara.

[98] Bassani 1998, 861. Già abbiamo avuto modo di sottolineare a più riprese la valenza simbolica affidata da Bassani agli occhi azzurri, emblema per lui della più piena, istintiva e ridente vitalità, soprattutto – ma non solo – femminile.

rogna, quel Deliliers» additato qui come «esclusivo responsabile» della morte dell'otorino di via Gorgadello) [99]. Allo stesso modo, la compagnia della moglie fa sì che il viaggio in macchina da Ferrara a Roma – nel primo dei *Tre apologhi* – perda per strada la connotazione vagamente inquietante che sembrava in un primo momento avvicinarlo al viaggio di Edgardo Limentani [100]; e nell'incontro col paracadutista alla fine del secondo apologo assistiamo alla 'rivincita' di G* sul suo *alter ego* Giampiero Malnate, il quale – se fosse riuscito a tornare dalla Russia – sarebbe certamente diventato come lui, disilluso, grasso, volgare, e buono solo a mangiare, a bere e a fumare.

Se è vero che rispetto agli altri libri bassaniani *L'odore del fieno* appare concentrato più sul tema della vita che su quello della morte [101], ciò dipende in primo luogo dalla massiccia e crescente immissione, nella pagina, dell'attualità e della biografia, attraverso modalità ben più dirette ed esplicite di quelle riscontrabili nei racconti e nei romanzi precedenti. Ma per Bassani il quasi completo annullamento di ogni 'distanza' conduce la letteratura al suo limite estremo, fin quasi a quella sua totale immedesimazione con la vita che rende impossibile (e inutile) la scrittura [102]. Dopo le ultime prose de *L'odore del fieno*, la narrativa – almeno la narrativa così come Bassani l'aveva sempre concepita e coltivata – era ormai impraticabile; donde, negli anni '70, il ritorno alla poesia, che

---

[99] *Ivi*, 906. Nel primo dei due racconti si insiste sul fatto che l'inclinazione letteraria del narratore era stata una delle cause della sua 'esclusione' («Da noi gli uomini di lettere vengono guardati un poco come i preti»: 899); adesso, invece, quel Giori tanto invidiato, che sembrava destinato a un brillante avvenire, vive nel suo oscuro paese della bassa, mentre proprio la letteratura ha consentito a Bassani di raggiungere il successo e di trasferirsi a Roma, prendendo così la sua rivincita sul passato. «Lo scrittore si è alzato al di sopra della cittadina di provincia. […] Il suo 'ritorno' non è da vittima o da sopravvissuto ma da vincitore» (Guiati 2002, 169; e cfr. anche Schneider 1986, 199, che definisce il raccontino «a brief tale of male competition»).

[100] Anche l'immagine di Cristo nell'affresco della *Resurrezione* di Piero della Francesca che Bassani e la moglie si fermano a rivedere a Sansepolcro durante il viaggio suggerisce immagini di austera serenità («il Cristo contadino, col suo calmo, terribile sguardo, invita i turisti di passaggio in vena di mettere la testa oltre la soglia a deporre almeno per poco la loro inquieta frivolezza»: Bassani 1998, 917), ben diverse da quelle evocate a Edgardo dal crocifisso nella chiesa di Codigoro; tanto che di lì a breve la tensione si allenta e, dopo cena, il viaggio può riprendere in un clima di ritrovata fraternità.

[101] Guiati 2002, 173.

[102] «Meritare» il tempo, Dolfi 2003, 174: «L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario. È tutto lì. Se l'autore riuscisse a ricreare nella pagina il tempo della vita, se vi riuscisse completamente, non scriverebbe più».

egli, del tutto tradizionalmente, vede come lo spazio privilegiato della soggettività e della confessione, rispetto alla maggiore 'oggettività' e 'storicità' della narrativa:

> Il problema dell'*io*, del rapporto tra l'io narrante e l'io scrivente, non si è fermato al *Romanzo di Ferrara*, ma è continuato nelle poesie di questi ultimi anni. Il motivo vero di queste poesie [*scil.* quelle delle raccolte *Epitaffio* e *In gran segreto*, del 1974 e 1978] è quello di continuare la confessione, di portarla avanti, di esaurirla, avendone il diritto, ormai. In fondo la confessione dell'io nel *Romanzo di Ferrara* non ha potuto che essere limitata, ridotta nello spazio e nel tempo. L'autore vi si è confessato, attraverso l'io narrante, che è un personaggio (una parte di lui), e attraverso gli altri protagonisti, che sono anche ovviamente parti di lui, forme del suo sentimento. Nelle poesie di *Epitaffio* e di *In gran segreto* egli ha tentato, come sempre i poeti lirici, di essere il più vero, il più sincero possibile, adesso, ora, senza nessun diaframma né temporale né spaziale. Senza riuscirci, s'intende, ché altrimenti avrebbe prodotto delle cose che non hanno niente a che fare con la lirica e con l'arte, che nonostante ogni sforzo, non è la vita, ma il suo contrario, sia pur ravvicinato, vicino. [103]

Ecco perché l'ultima poesia bassaniana si manifesta in forme assai diverse da quelle delle raccolte giovanili. Voltate le spalle alla tradizione 'aulica', raccolte come *Epitaffio* e *In gran segreto* imboccano con decisione la strada della confessione diretta, del 'realismo' più spicciolo, del linguaggio quotidiano, del micro-autobiografismo, della massima libertà e nudità formale. L'intento è certo quello di approdare a una 'confessione' ormai senza veli (o quasi: perché senza quel *quasi* non si dà letteratura); ma è chiaro che per Bassani, come per l'ultimo Montale (che adotta soluzioni simili, e che a partire dagli anni '70 imprime un'analoga svolta al proprio itinerario poetico), questa è l'unica e l'ultima forma di letteratura praticabile nel degradato mondo moderno, in cui non c'è più spazio per la grande arte 'metafisica' del passato e i per suoi valori universali e universalmente condivisi. Ancora una volta, la scrittura di Bassani riflette come meglio non si potrebbe la realtà del suo tempo; e anche in queste sue estreme liriche, come nell'ultimo Montale, si riscontra il fenomeno dell'autocitazione 'parodistica', per mezzo della

[103] *Ivi*, 177, dove anche (54-55) la Dolfi parla di un «ritorno all'io inaugurato, dopo la singolare terza persona dell'*Airone*, negli ultimi due libri di poesia. […] per Bassani la poesia, fin dagli anni giovanili, è sempre stata […] confessione e possibilità di dire di sé, di interrogarsi». E lo stesso Bassani affermò nel 1983: «Un romanziere, che sia un poeta, non può non confessarsi, e si confessa attraverso i suoi personaggi; il poeta lirico invece abolisce ogni diaframma, si confessa direttamente, o 'quasi direttamente'» (Bassani 1983, 9).

quale riemergono, ormai degradati e sfigurati, spunti e motivi dei suoi racconti e dei suoi romanzi, quasi 'relitti' di un epoca e di un mondo ormai scomparsi per sempre [104].

Rimane tuttavia, come obiettivo primario dello scrivere, il recupero del passato, un recupero dettato non da semplice inclinazione malinconica e nostalgica, ma piuttosto dallo sforzo di comprendere – con gli strumenti della *pietas* e della puntigliosa ricostruzione storica – il senso di quanto è accaduto, per ritrovare le 'ragioni' profonde di uomini e fatti, e in tal modo 'riscattarli', consegnandoli a un'eternità che li preservi dalla morte. Tutta la narrativa di Bassani, nata dopo l'abbandono di Ferrara (che, solo, poteva consentire allo scrittore di affrontare quella scottante materia con il distacco necessario), è un ritorno alle origini, un lento appressamento al cuore delle cose: suo emblema è la struttura del *Giardino*, che da Roma e da Cerveteri muove con la memoria verso Ferrara e si inoltra poi nel giardino e nella casa di Micòl, fino all'intimità della sua camera e del suo letto. Il 'giardino' dei Finzi-Contini è l'Eden [105], dal quale Micòl ha scacciato G* come un Adamo peccatore; è il paradiso perduto che l'uomo ha dovuto abbandonare e al quale sempre cerca di ritornare. Lo strumento per tornarvi è la letteratura, che ha il potere di restituire miracolosamente alla vita quanto si credeva morto, e di farlo apparire ancora più *bello* (perché più *vero*, adesso che se ne comprende il senso) di quando, vivo realmente, era però incomprensibile e dunque esposto all'insignificanza, alla morte, all'oblio.

La scrittura è un viaggio nella desolata «region where dwell the vast hosts of the dead» [106]; è un lungo corridoio, che il poeta deve percorrere a ritroso per giungere là dove tutto ha avuto inizio e dove tutto, quindi, può ritrovare un senso [107]. Il corridoio di Corso Giovecca, che nella car-

---

[104] Cfr. Martelli 1982. Relitti come lo sono la casa e il giardino dei Finzi-Contini dopo la guerra (vd. sopra, nota 54).

[105] Costa 1988, 16-17, parla di «inaccessibile luogo edenico» e di «ovattato verziere protettivo». Ma è lo stesso Bassani, per bocca di Micòl, a definire il giardino dei Finzi-Contini un paradiso (citando Baudelaire: «le vert paradis des amours enfantines», da *Les fleurs du mal*, *Moesta et errabunda*, vv. 21 e 25) e a parlare della sua 'cacciata' da esso: «Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto» (*Il giardino*, parte IV, cap. 6, Bassani 1998, 531; e 530: «ricongiungermi a lei e ai luoghi paradisiaci dai quali tuttora mi si escludeva»).

[106] Il passo si trova nella pagina conclusiva dell'ultimo racconto dei *Dubliners*: *The Dead*.

[107] Come acutamente osserva la Durante (2007, 185), questa ricerca trova un adeguato corrispettivo formale nella sinuosa scrittura bassaniana, la cui «vertigine ipotattica» mira a «proteggere personaggi e fatti all'interno di anse e spire dentro le quali il lettore deve decidere di raggiungerli, se vuole trovarli».

tolina da cui muove la *Passeggiata prima di cena* mostra, nel suo «fondo più remoto», solo un'immagine imprecisa e confusa (in cui «cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di pulviscolo luminoso»), tanto da spingere il narratore ad acuminare lo sguardo per mettere a fuoco la figura della giovane insignificante donna che diventerà poi la protagonista del racconto [108]; il «lungo budello» perfettamente rettilineo di via Borso d'Este, in fondo al quale si aprono la vasta Piazza della Certosa e il grande Camposanto Comunale di Ferrara, che al narratore evocano, nella pagina d'apertura degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, liete immagini di dolcezza e serenità [109]; la strada dritta che nell'ultima lirica di *Epitaffio* conduce da Bologna a Ferrara:

Ed ecco nel rosso deserto crepuscolo appena dopo
Bologna ecco quasi subito
volando io continuamente in discesa lungo il dritto asfalto laggiù
verso il buio il silenzio la
solitudine

eccola là già in vista la grande la tiepida
dimora
eccola ancora là la mia
gioventù. [110]

E ancora, il «lungo corridoio che portava alla nostra aula» del liceo «Guarini» di Ferrara in *Dietro la porta*; e soprattutto il corridoio della grande casa familiare, «laggiù in fondo» al quale si trovava la camera di

[108] «Che cos'era infatti la *Passeggiata*, a considerarla sotto il profilo esclusivo della struttura, se non l'evento mobile di una immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco? Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai» (*Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 939).

[109] «Ciò nondimeno, una volta pervenuti in fondo a via Borso d'Este, che è un semplice budello di transito perfettamente rettilineo, [...] la veduta improvvisa di piazza della Certosa e dell'adiacente cimitero dà sempre, inutile negarlo, un'impressione lieta, quasi di festa» (Bassani 1998, 123).

[110] Parafrasando Engels, Bassani 1998, 1468, strofe II-III. E si noti, in questa lirica, la struttura 'a imbuto' – analoga dunque a quella della *Passeggiata prima di cena* – che in ogni strofa converge verso l'ultima parola (rispettivamente *solitudine* e *gioventù*, la solitudine e la gioventù che stanno «in fondo al corridoio» della memoria) e che dunque ne formalizza perfettamente il senso e il contenuto. Anna Dolfi (2003, 56) osserva, infatti, che nella poesia dell'ultimo Bassani «le 'forme geometriche', i 'coni', gli 'imbuti', i 'cerchi concentrici' che avevano accompagnato ossessivamente, quale metafora, la stesura delle *Storie ferraresi*, improntandole quale forma interna, si sono trasferite e tradotte visivamente sulla pagina», nelle forme grafiche dell'epigrafe e dell'epitaffio («i doppi coni [la forma clessidra], i coni concentrici, le isolate ellissi, le parabole speculari»).

G*, raggiungibile soltanto dopo aver oltrepassato quelle del padre, della madre, del fratello e della sorella:

> Se rientravo dopo l'una, era difficile che mi riuscisse di superare il corridoio lungo il quale si susseguivano una dopo l'altra le camere da letto (la prima era quella del papà, la seconda quella della mamma, poi venivano quelle di Ernesto e di Fanny, e infine *laggiù in fondo* la mia), senza che lui se ne accorgesse. Avevo un bell'avanzare in punta di piedi, togliermi addirittura le scarpe: l'orecchio finissimo di mio padre percepiva i minimi scricchiolii e fruscii. [111]

In fondo al corridoio della casa di G* c'è dunque la sua camera; in fondo ai mille labirintici corridoi di casa Finzi-Contini ci sono, di volta in volta, la stanza di Alberto, la grande sala da pranzo, ci sono – soprattutto – la scala e l'ascensore che conducono all'appartamento privato di Micòl [112]. La camera (al pari di ogni altro luogo chiuso, caldo, umido, odoroso e accogliente da cui, come dicemmo, i personaggi bassaniani sono irresistibilmente attratti) è anche palese metafora sessuale: pertanto, il viaggio dello scrittore si configura da una parte come soddisfazione postuma di un desiderio inappagato (entrare nel giardino ed entrare nella camera di Micòl equivalgono chiaramente, infatti, a quell'unione fisica con lei che a G* è stata negata) [113], dall'altra come ritorno a quello stato infantile e addirittura prenatale che viene fatto coincidere con

---

[111] *Dietro la porta*, cap. 3, e *Il giardino dei Finzi-Contini*, parte IV, cap. 9 (Bassani 1998, 606 e 559; corsivo mio). Difficile non pensare all'analogo e altrettanto simbolico corridoio che fa da filo conduttore del film di Ettore Scola *La famiglia* (1987), dove esso rappresenta lo scorrere del tempo nella grande casa romana in cui si svolge la lunga vita del protagonista, il professor Carlo, impegnato a ripercorrere le sue personali vicende e, insieme, ottant'anni di storia italiana.

[112] «[…] corsi dietro a Perotti che aveva già raggiunto *il fondo del corridoio*. Senza scambiare una parola arrivammo in breve alla base della lunga scala elicoidale che portava in cima in cima, fino alla torretta lucernario. L'appartamento di Micòl, lo sapevo, era quello della casa situato più in alto, solamente mezza rampa al di sotto dell'ultimo pianerottolo» (Bassani 1998, 498-499, corsivo mio). Anche all'appartamento di Pino Barilari, situato sopra la sua farmacia, si accede tramite una scala a chiocciola (196).

[113] Per la camera di Micòl, G* prova un'attrazione morbosa, tanto che, non potendo dapprima esservi ammesso, se la fa descrivere con cura da lei al telefono; e quando finalmente vi è accolto, tenta con Micòl un goffo approccio sessuale, che si traduce in un amplesso simulato (e mancato). Analogamente, il primo incontro infantile si era risolto in un tentativo fallito di penetrare nel giardino, nonostante l'allettante invito di Micòl: «'Vuoi che ti faccia venir dentro?', aggiunse, tornata già seria. 'Se vuoi, ti insegno subito come devi fare'» (Bassani 1998, 356). Importante, sotto questo aspetto, è anche il sogno di G*, che immagina di trovarsi con Micòl prima nella vecchia carrozza dei Finzi-Contini (all'interno della rimessa), poi nella camera di lei (430-434).

l'età dell'innocenza felice [114]. Due piani che si sovrappongono, giacché Micòl è anche immagine sororale e materna (edipica, dunque): perciò ella respinge con forza, come di fatto incestuoso, qualunque progetto di 'fidanzamento' con il protagonista, e perciò quest'ultimo comprende a sua volta che la vita gli impone di rinunciare a lei.

Come G* alla fine del *Giardino*, così lo scrittore, in punta di piedi, cercando di non importunare i suoi morti, procede con lentezza e fatica nel suo solitario viaggio al termine della notte. Le pareti sono nere, ma egli sa che in fondo, nel loro «soleggiato punto di convergenza», «sta la vita, viva e palpitante come una volta, quando primamente si produsse», eterna, «e nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere» [115]. Il recupero del passato non è dunque consolatorio, o almeno lo è solo in parte: perché esso è possibile solo a prezzo di rinuncia, fatica e sofferenza; perché la vita vissuta si allontana ad ogni istante, e il suo nucleo profondo rimane pertanto inafferrabile, inconoscibile e indicibile, anche quando il poeta (novello Sisifo e novello Tantalo) crede ormai di poterlo toccare con mano e trasferire, intatto, sulla sua pagina [116]; e perché in fondo al corridoio, come al centro di ogni labirinto, non sempre troviamo ciò che credevamo di trovare, e quello che troviamo (la «cold Medusa-face of life») [117]

---

[114] «Essere il ramo della foresta / la fogliolina di quel / ramo / tornare ancora come eri / allora a tre quattro anni / quando non conoscevi / nessuna femmina tranne la / mamma / nessun'altra città fuor che / la tua» (*Forte Antenne*, da *Epitaffio*, Bassani 1998, 1451; il Forte Monte Antenne si trova a Roma, all'interno del parco di Villa Ada). Anche Pino Barilari, descritto dalla moglie come «una specie di bambino, di bambino malato, oppure una specie di vecchio», una volta colpito dalla paralisi abbandona la camera matrimoniale, «soddisfatto di tornarsene da solo nello stanzino che occupava da ragazzo» (Bassani 1998, 207 e 209; e vd. Pieri 2008, 238-239). Per il tema del vecchio-bambino (che ricorre più volte nelle poesie dell'ultimo Bassani) e per le sue ascendenze jamesiane cfr. Cosentino 2006, 94.

[115] *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 939.

[116] «Volevo che l'ineffabile potesse diventare / eterno / dar voce all'inesprimibile far sì / che l'inesistente o / quasi finalmente / esistesse» (*Allo stesso*, da *In gran segreto* [1978], Bassani 1998, 1477). E cfr. quanto Bassani dichiarò a Camon: «Il fatto che io abbia sentito così a fondo l'idealismo comporta la certezza, per me, che l'*io profondo è ineffabile*. È effabile soltanto ciò che si dice, che si fa» (Camon 1973, 58); e ad Anna Dolfi: «io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile, conoscibile; io non ci credo, non ci credo più» («Meritare» il tempo, Dolfi 2003, 171).

[117] L'espressione appartiene a un passo dei *Notebooks* di Henry James che Bassani appose in esergo alla *Passeggiata prima di cena* nell'edizione delle *Cinque storie ferraresi* del 1956 (Bassani 1998, 1618; l'epigrafe fu soppressa nelle edizioni successive). Cfr. Calderaro 1990, 52.

suscita spesso paura e sgomento. La verità è «triste e bella», al pari della vita [118]; e la conoscenza è dolore, come scrive il Sapiente e come sperimentano sulla loro pelle tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara*.

Bibliografia

Bassani, Giorgio (1948). *Storia d'amore*, *Botteghe Oscure* I, 89-123.
(1972). *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori.
(1983). La serata inaugurale, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 7-11.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Bausi, Francesco (2003). Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann, *Lettere Italiane* LV, 219-48.

Calderaro, Michela A. (1990). L'iniziazione e i suoi modelli: derivazioni italiane da Henry James, *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia* XXIX, 45-79.

Camon, Ferdinando (1973). Intervista a Giorgio Bassani, in Id., *Il mestiere di scrivere. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano.

Cattaneo, Giulio (1983). Bassani nella letteratura italiana del dopoguerra, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 143-150.

Cosentino, Paola (2006). La soglia necessaria: gli «epitaffi» poetici di Bassani, *Istmi. Tracce di vita letteraria* XVII-XVIII, 85-108.

Cro, Stelio (1977). Intervista con Giorgio Bassani, Roma, 30 maggio 1977, *Canadian Journal of Italian Studies* I, 37-45.

Croce, Benedetto (1968) [1920]. *Ariosto*, *Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza.

Costa, Simona (1988). Giorgio Bassani: l'uomo e lo scrittore, in *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, Antonio Gagliardi (a cura di), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 13-17.
(2006). Un palco di proscenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani, *Paragone-Letteratura* LVII, 46-56.

[118] Sono parole della lirica bassaniana *Sei venuto alla porta*, vv. 6-8 («Come la verità, / come essa triste e bella, / proprio com'è la vita …»: Bassani 1998, 1392, dalla silloge del 1947 *Te lucis ante*), parzialmente citate anche nel *Giardino* (Bassani 1998, 531) in riferimento a Micòl: «Come la verità – come essa triste e bella».

De Camilli, Davide (a cura di) (1980). Intervista a Giorgio Bassani, *Italianistica* IX, 505-508.

Deidier, Roberto (2008). Dentro le mura dello scrivere, in «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 65-76.

Dell'Aquila, Giulia (2007). *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.

Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
(2008). Sulla geometria costruttiva, in *«Cinque storie ferraresi». Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 11-23.

Durante, Lea (2007). L'io suddiviso, l'io distribuito. Identità e autobiografia nel *Romanzo di Ferrara*, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Paolo Grossi (a cura di), Parigi, Istituto italiano di cultura, 181-192.

Fava Guzzetta, Lia (1983). Una scrittura al rallentatore: *L'airone*, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 85-108.

Garboli, Cesare (1969). L'airone, in Id., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 286-292.

Guiati, Andrea (2002). *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro Edizioni.

Guerriero, Stefano (2004). Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani, *Otto/Novecento* XXVIII, 149-160.

Güntert, Georges (2001). L'arte narrativa di Giorgio Bassani: persuasione, ironia e distanza estetica, *Levia Gravia* III, 365-80.

Huizinga Johan (2002). *Homo ludens*, Torino, Einaudi.

Italia, Paola (2008). Bassani in redazione: storia delle *Cinque storie ferraresi*, in *«Cinque storie ferraresi». Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 77-95.

Martelli, Mario (1982). L'autocitazione nel secondo Montale, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale (Milano 12-14 settembre, Genova 15 settembre 1982), Milano-Genova, Librex, 201-217 (poi col titolo: L'autocitazione dopo la svolta, in Id., *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze, Vallecchi 1991, 53-72).

Montale, Eugenio (2006). *Lettere a Clizia*, Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli (a cura di), Milano, Mondadori.

Morante, Elsa (1995) [1957]. *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi.

Oddo De Stefanis, Giusi (1981). *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo.

Pasolini, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti e Silvia De Laude (a cura di), vol. I, Milano, Mondadori.

Pieri, Piero (2008). *Memoria e giustizia. La «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.
(2008a). Una patria che non discrimina: la tradizione letteraria italiana negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, in *«Cinque storie ferraresi». Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 117-156.

Pieri, Piero - Mascaretti, Valentina (a cura di) (2008). *«Cinque storie ferraresi». Omaggio a Bassani*, Atti dell'incontro di studio (Bologna, 23-24 febbraio 2007), Pisa, Edizioni ETS.

Proust, Marcel (1978). *Il tempo ritrovato*, Giorgio Caproni (trad.), Torino, Einaudi.

Renard, Marie-France (1983). Il muro di cinta. A proposito di alcune correzioni, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 111-17.

Renda, Marilena (2010). *Bassani*, *Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Alberto Gaffi.

Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Bassani*, prefazione di Luciano Scala, presentazione di Paola Bassani, Milano, Guerini e Associati.

Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, Minnesota University Press.

Sempoux, André (1983) (a cura di). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain.
(1984). *La città di Bruno Lattes*, Bruxelles-Louvain-La-Neuve, Istituto italiano di cultura-Université Catholique de Louvain.

Varanini, Giorgio (1983). L'arte di Giorgio Bassani, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 65-79.

11.
IN THE AFTERMATH
Modalities of Memory in *Il romanzo di Ferrara*

Lucienne Kroha

Theodor Adorno's famous injunction that after Auschwitz there could be no more poetry was clearly not subscribed to by Bassani. In fact, in a re-interpreted Dantean reminiscence, he characterizes the poet as someone who has died and then returned to talk about it, just like Geo Josz of *Una lapide in Via Mazzini*, who returns from Buchenwald. [1] Of course Bassani had not been to Auschwitz or Buchenwald, just like Dante had not been to hell, but that did create challenges for him that Dante did not have – the presence of actual survivors, such as Primo Levi, whose experiences he could not, and did not, presume to recall for them. Perhaps this challenge – that of creating a monument to the victims of a horrific experience without having had access to it – was one of the sources of his creativity and one of the reasons he did not choose to represent directly even the experiences that he did have, let alone those that he did not: like Dante, he chose to talk about the times he had lived through but, unlike the Florentine poet, he focused on the aftermath, something that concerned all – surviving victims, witnesses, persecutors, bystanders – and on the ways in which the traumatic past is inscribed in the present.

Sara Horowitz has argued that «the central issues in Holocaust historiography and literary criticism are not simply prompted by the fictionality of imaginative literature – they are already embodied as self-

[1] Says Bassani, in a late interview: «Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua» (Bassani 1991b, 1344).

critique in the imaginative literature» [2]. My contention is that Bassani is among the writers who inscribed his work with a critique of memory, both as commemoration and as individual psychic process. The entire *Romanzo* foregrounds the workings of memory, with almost every act of representation mediated by recall. Each story, as it is told, also reflects directly or indirectly on the modalities of remembering and forgetting a traumatic past, and on the problems of representing it.

Because he was not himself a survivor of the camps, Bassani can in some ways be assimilated to the 'second generation' of Holocaust victims – those whose lives are tainted by their 'second hand' experience of the camps, primarily the children of survivors. Marianne Hirsch has discussed at length the issues related to second generation Holocaust representation, which she calls «post-memory» as opposed to memory [3]. However, Bassani does not belong to the second generation, but to the first; though he escaped deportation, he did personally live through the campaign against the Jews, the ostracism of the Race Laws, imprisonment for anti-Fascist activity and later the trauma of hiding and of knowing that the enemy is nearby and that capture is always a possibility. He did have contemporaries and extended family members who were deported. Moreover, he had to deal in the aftermath with the problems of making the transition back to 'normality'. Nonetheless, the limit-experience of the camps remained for him a haunting presence/absence, as a result of which some of the characteristics of «post-memory» can be found in his work as well.

«Post-memory's connection to the past is […] not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation», says Hirsch [4]. As a result, frequently, for the second generation, «broadly available public images and narratives» [5] deriving from photographs, from films, documentaries, newsreels provide the repertoire of second-hand images they draw on, consciously or otherwise. Bassani, as we shall see, is very well aware of the origin of these images, and repeatedly calls attention to it. «Images of murder and atrocity, images of bare survival, and also images of 'before' that signal the deep loss of safety in the world» [6] are scattered throughout his writing, but always represented as

[2] Horowitz 1997, back cover.
[3] Hirsch 2008.
[4] *Ivi*, 107.
[5] *Ivi*, 112.
[6] *Ivi*, 108.

exactly what they are – prefabricated images. He also uses other types of iconic images and tropes – a plaque, a book, the Etruscan cemetery, a hunting expedition, an overheard anti-Semitic slur – to represent the 'unrepresentable'. As we shall see, even the trope of maternal loss, which recurs frequently in both first and second generation Holocaust representation, is used at one remove by Bassani, signaling his precocious awareness of what has recently been suggested by feminist critic Claire Kahane: that it is to be seen as a screen memory which shields one from the horror of the nihilistic implications of the Holocaust [7].

1. Collective Memory

Long before Pierre Nora coined the expression «le devoir de mémoire» and made the same point [8], Bassani intuited that monuments to the dead serve as much to occult as to commemorate, trials to exonerate as well as to condemn, and 'martyrs' sometimes to create mythologies where there is no basis for them. In the *Storie ferraresi* there are three stories that address memory as a voluntary societal process, as opposed to the vicissitudes of memory as involuntary psychic process. Two of these stories deal directly with the atrocities committed under Nazi-fascist rule: *Una lapide in via Mazzini* and *Una notte del '43*. Although both protagonists are also victims and survivors (of different experiences), in these stories they are primarily witnesses whose testimony brings them into conflict with the community. One, Geo Josz, a survivor of Buchenwald, is a witness only too willing to share his experiences, but he is unable to find a sympathetic ear, and even finds his account being doubted. At the other end of the spectrum is the pharmacist Pino Barilari. As the only person to have actually witnessed Carlo Aretusi give the order to execute the Jews and anti-fascists who had been rounded up for reprisals on that fateful day in December of 1943, he is called upon to testify at the trial of «Sciagura» in the days following the change of regime. When questioned, he refuses to acknowledge what he saw, thus allowing the perpetrator to go free.

In the first story, the plaque that Geo sees being affixed to the wall of the synagogue, with the names of Ferrara Jews who were deported, is

[7] Kahane 2001, 163-164.
[8] Nora 1984-1992.

not only a memorial in Bassani's estimation, but an instrument of foreclosure: an iconic representation of the veil that has been drawn on the past, exonerating the community from having to re-examine its own behaviour and its own changed position in the new post-war reality. In fact, when Geo arrives in town and sees his name carved in the stone, he protests, and ultimately brings to life the experience that the plaque is meant to lay to rest. The story begins on that note and ends with his disappearance. The citizens of Ferrara, Jews and Gentiles alike, did not want such a witness in their midst, and so he disappears, for all intents and purposes as good as dead, at least as far as Ferrara is concerned. *Una lapide in via Mazzini* contains the only reference to the actual experience of a deportee in the entire *Romanzo*. It is evoked retrospectively and by Geo Josz himself, as he describes how his parents and his brother were taken from him. This is as close as Bassani comes to the Gorgon, well aware that he cannot lay claim to knowledge of that experience:

> E lui, Geo, che cosa stava raccontando nel frattempo? Senza darsene per inteso, tornava magari a ripetere, tali e quali, le frasi che suo padre, prima di abbattersi sfinito sul sentiero che portava dal Lager alla miniera di sale dove insieme lavoravano, gli aveva mormorato in un soffio. Oppure, levando la mano, rifaceva nell'identico modo di cento altre volte precedenti il piccolo cenno d'addio che la madre […] gli aveva indirizzato mentre veniva sospinta via, confusa nel gruppo delle donne. Oppure, con l'aria di esser sul punto di comunicare qualche importante novità, ricominciava con Pietruccio, il fratellino minore, seduto accanto a lui nel camion completamente buio che dalla stazione li stava trasferendo alle baracche, e a un tratto scomparso, così, senza un grido, senza un lamento, per sempre … [9]

In *Una notte del '43* the horror that is being covered up is represented by the cover of a book. Bassani does not recoil at the sight of the actual bodies lying on the ground after the shootings, and tells us that to count and to identify them «era stato necessario rivoltare sulla schiena coloro che giacevano bocconi e separare l'uno dall'altro quelli che, caduti abbracciandosi, facevano tuttora uno stretto viluppo di membra irrigidite» [10]. The immediate reaction of the citizenry is outrage, but there is no revolt: «E sembrerà strano che l'esecrazione pressoché unanime dell'assassinio potesse accompagnarsi immediatamente al proposito altrettanto diffuso di far buon viso agli assassini, di far atto di pubblica

[9] Bassani 1991, 119-120.
[10] *Ivi*, 200.

adesione e sottomissione alla loro violenza» [11]. After the war, the knowledge that they had bowed to the intimidation of Sciagura and his cohorts haunts them, as do the images of the dead «come se l'immaginazione collettiva avesse bisogno di ritornare sempre là, a quella notte tremenda, e di riavere uno per uno dinanzi agli occhi i volti degli undici fucilati quali nel punto supremo il solo Pino Barilari li aveva avuti» [12]. Barilari has been assigned, by the collectivity, the task of speaking out – of doing what they had been unable to do – and thus lifting the veil of hypocrisy with which they themselves had covered up the acts of the collaborators amongst them. He has also been assigned the task of making certain that a perpetrator is punished, thus absolving them of any responsibility for their own silent consent. In the weeks leading up to the trial, they give free rein to their fantasies about the witness who is to redeem their sins, wending their way from the outside, into Pino's room and finally to the book lying next to his bed on the night-table:

> Fra gli altri libri c'erano anche *Le avventure di Gordon Pym* di E.A. Poe, in una edizione che mostrava in copertina un grande fantasma bianco, armato di falce, ergentesi a picco sopra una piccola scialuppa da baleniere. Senonché quest'ultimo volume non stava affatto dietro i vetri della scansia insieme coi rimanenti, bensì, capovolto, sul ripiano del comodino, accanto a un grosso album da collezionista di francobolli, a un fascio di matite colorate tenute dritte dentro un bicchiere, a un temperino da pochi soldi, a una gomma per cancellare mezzo consumata: posato in modo, cioè, il volume, che lo spettro della copertina, pur continuando a essere presente, a *essere lì*, fosse invisibile, non facesse più la minima paura. [13]

Edgar Allen Poe's *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) is a macabre adventure story that takes place at sea. Its protagonist is a stowaway who witnesses all sorts of horrors – violence, mutiny, massacres, cannibalism. That the book is the focus of particular attention and yet obstructed by so many objects that its frightening cover is invisible, is the narrative's way of indicating not only denial, but also the unrepresentability of the even greater horror that lay in wait for the deportees.

His cowardly refusal to identify the perpetrator has another side – Pino becomes a living monument to the past: unlike the plaque on the synagogue wall, which forecloses that past, Pino with his binoculars pointed at the site of the executions, murmuring imprecations at the

[11] *Ivi*, 201.
[12] *Ivi*, 209-210.
[13] *Ivi*, 207-208.

passing citizens, enacts the refusal that this atrocity be buried.

Another story that addresses collective memory is *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. Here, Bruno Lattes is seen in Piazza della Certosa watching the belated heroine's funeral being given to the socialist Clelia Trotti in 1946. Presiding at her funeral is Mauro Bottecchiari, her one-time lover who had abandoned her and went on to opportunistically pursue a career under Fascism, while she languished in isolation under house arrest. Now her coffin has been unearthed so as to provide a local 'heroine' for the anti-fascist powers-that-be, among whom the turncoat Bottecchiari, who exploit her memory for their present purposes. Bruno Lattes, who was a witness to her solitude, now can only watch helplessly and cynically from the sidelines, as they re-write history and as the man who abandoned Clelia now eulogizes her.

With these stories Bassani confronts the post-war tension between the desire to move on and the need for the society to confront its responsibilities. Trials, while necessary, also serve to scapegoat individuals as a means of allowing societies to exonerate themselves without examining other forms of guilt such as passive (and even active) consent. Similarly, monuments and martyrs serve to set aside and repress difficult truths. Moreover, what is really needed, Bassani seems to be saying, is an *examen de conscience* on the part of all, not the sort that the society has been pretending to engage in – «[…] uno di quei tipici esami di coscienza collettivi, così frequenti a quell'epoca, attraverso i quali una società vecchia e colpevole tentava disperatamente di rinnovarsi» [14] – but a real one.

2. The Archaeology Metaphor

It is this *examen de conscience* that takes place in the first-person trilogy, though this is not immediately apparent, and it is here that Bassani moves into the examination of memory as an individual process of recall fraught with tensions and ambiguities. The famous prologue to *Il giardino dei Finzi-Contini* is actually a problematization of the question of individual memory, through the figure of the Etruscan cemetery, which is also an archaeological dig.

[14] *Ivi*, 132.

It was Freud himself who famously compared the process of mental reconstruction of the past to archaeology when he told the Wolf-Man that «the psychoanalyst, like the archaeologist in his excavations, must uncover layer after layer of the patient's psyche, before coming to the deepest, most valuable treasures» [15]. Our narrator is not a psychoanalyst, but as he gazes at the relics that fill the tombs of their ancestors – «zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, perfino cani da caccia e volatili di palude» – he tries to understand the meaning of the Etruscans' pilgrimages to these burial sites through his imagination:

> 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*, *gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana*, *la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano*. [16]

Thus, what is about to take place is an attempt to return the past to life, with all the limitations, and freedoms, of any reconstruction on the basis of a few select objects – here fragments of unearthed memory – examined out of context and eroded by time. What all this makes clear is that the work of reconstruction through memory is linked more, or at least as much, to affective processes as to objective reality. Freud claims that the house is the most suitable metaphor for the representation of psychic function since, with its many rooms, it provides a more accurate analogy for the temporal stratification of mental life than, for example, the city [17]:

> The work of construction, or, if it is preferred, of reconstruction, resembles to a great extent an archaeologist's excavation of some dwelling-place that has been destroyed and buried or of some ancient edifice. The two processes are in fact identical, except that the analyst works under better conditions and has more material at his command to assist him, since what he is dealing with is not something destroyed but something that is still alive – and perhaps for another reason as well. But just as the archaeologist builds up the walls of a building from the foundations that have remained standing, determines the number and position of the columns from depressions in the floor, and reconstructs the mural decorations and paintings from the

[15] My Recollections of Sigmund Freud, in *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, Muriel Gardiner (ed.), New York, Basic Books 1971, as quoted in Gay 1998, 171. On Freud and Archaeology see also Kuspit 1998 and Bowdler 1996.

[16] Bassani 1991, 343 (emphasis added).

[17] Freud 1961, 19.

> remains found in the debris, so does the analyst proceed when he draws his inferences from fragments of memories, from the associations and from the behaviour of the subject of the analysis. [18]

The home of the Finzi-Continis represents, I believe, just such a house: a house of memory. Just as the Etruscans visited the dead in their tombs and communed with them there in their memories, so the narrator communes with the Finzi-Continis in the reconstructed house, which he invests with his own desires, affects and hidden agendas. Accordingly, his description of the manor as it stands today not only makes reference to the different styles, and layers, created at various times, that have accumulated on top of each other, it also alludes to its 'repression', to the fact that it has been completely forgotten:

> E tuttavia, per quel che si riferisce in particolare a casa Finzi-Contini, sebbene vi si acceda anche oggi da corso Ercole I – salvo, però per raggiungerla, dover poi percorrere più di mezzo chilometro supplementare attraverso un immenso spazio poco o nulla coltivato –; sebbene essa incorpori tuttora quelle storiche rovine di un edificio cinquecentesco, un tempo residenza o «delizia» estense, che furono acquistate dal solito Moisè nel 1850, e che più tardi, dagli eredi, a forza di adattamenti e restauri successivi, vennero trasformate in una specie di maniero neo-gotico, all'inglese: ad onta di tanti superstiti motivi d'interesse, chi ne sa niente, mi domando, chi se ne ricorda più? La Guida del Touring non ne parla, e ciò giustifica i turisti di passaggio. Ma a Ferrara stessa, nemmeno i pochi ebrei rimasti a far parte della languente Comunità israelitica hanno l'aria di rammentarsene. [19]

What's more, the description of the ruins of the house is marked, at the end, by what seems to be a direct allusion to the «mural decorations and paintings from the remains found in the debris» mentioned in the Freud passage cited above. Damaged by the bombardments of 1944, it is now occupied by homeless squatters:

> i quali, allo scopo di scoraggiare ogni eventuale progetto di sfratto da parte della Soprintendenza ai Monumenti dell'Emilia e Romagna, sembra che abbiano avuto la bella idea di raschiare dalle pareti anche gli ultimi residui di pitture antiche. [20]

Giardino is the most 'decadent' of Bassani's novels, and in a sense its degree of aesthetic elaboration can also be seen as a defence, since the

---

[18] Sigmund Freud, *Constructions in Analysis*, as quoted in Kuspit 1998, 138.
[19] Bassani 1991, 350.
[20] *Ivi*, 351.

Finzi-Continis are the characters in his fictional universe who have come to the most horrid end. In fact their home, pillaged and in ruins, becomes a figure not only for a past that is no longer, but literally for the many homes emptied of their treasures by the Nazis, and often by the neighbours of the deported, who made sure nothing at all was left of their possessions. This is not an elegy to time past, but an attempt to keep at bay what is haunting the narrator – the unimaginable conditions of their lives after deportation.

3. Le Discours De L'Autre

«Le ruote ferrate dei trasporti avevano inciso a poco a poco, durante i secoli, due profondi solchi paralleli» [21]: in the Etruscan cemetery, the path created over the centuries by wheelbarrows becomes a figure for train tracks, with «ruote ferrate» and «trasporti» calling up images of Jews being deported in boxcars to the camps. This is the first of a series of iconic images of the unspoken event, too painful or too shameful or too difficult to speak of, which Bassani insinuates into the narration as the *discours de l'Autre*.

Another image is particularly striking: it concerns the narrator's failure in mathematics as a young boy at the end of middle school. His description of the sight of the failing mark posted on the bulletin board turns the visual memory of a childish narcissistic injury into a figure for a much more painful and de-humanizing experience, the physical branding of Jews upon their arrival at the camps: «Guardai da dietro una siepe di spalle ostinatamente voltate. La vista mi si annebbiò. Guardai di nuovo: e il cinque rosso, unico numero in inchiostro rosso di una lunga filza di numeri in inchiostro nero, mi si impresse nell'anima con la violenza e col bruciore di un marchio infuocato» [22].

Later in the novel, while remembering a Passover meal that he left before it was over, he imagines the good-byes that must have taken place at the end of the evening. The imagined leave-taking turns into a scene that evokes cinematic sequences in which the SS break violently into the homes of Jews to round them up for deportation or immediate execution:

[21] *Ivi*, 343.
[22] *Ivi*, 375.

> Poi ci sarebbe stata la scena ultima, quella degli addii. Già la vedevo. Eravamo scesi tutti in gruppo giù per le scale buie, come un gregge oppresso. […] Senonché, improvvisamente, dal portone rimasto mezzo aperto, là, contro il nero della notte, ecco irrompere dentro il portico una raffica di vento. È vento d'uragano, e viene dalla notte. Piomba nel portico, lo attraversa, oltrepassa fischiando i cancelli che separano il portico dal giardino, e intanto ha disperso a forza chi ancora voleva trattenersi, ha zittito di botto, col suo urlo selvaggio, chi ancora indugiava a parlare. Voci esili, gridi sottili, subito sopraffatti. Soffiati via, tutti come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore… [23]

By the end of this passage we seem to have slipped into the gas chambers themselves.

In *Gli occhiali d'oro* the very first chapter contains an unmistakable allusion to Dr. Mengele, the 'Angel of Death' who conducted medical experiments on concentration camp inmates. This image is evoked by the seemingly innocuous description of the waiting rooms of the physicians of Ferrara who, unlike Dr. Fadigati, do not take care to provide their patients with the amenities of a comfortable and elegant living room:

> Dove erano, da Fadigati – non si stancavano mai di ripetere – le interminabili attese *ammucchiati l'uno sull'altro come bestie*, ascoltando fra le fragili pareti divisorie voci più o meno remote di famiglie quasi sempre allegre e numerose, mentre, alla fioca luce di una lampadina da venti candele, l'occhio non aveva da posarsi, scorrendo lungo i tristi muri, che su qualche NON SPUTARE! di maiolica, qualche caricatura di professore universitario o di collega, per non parlare di altre immagini anche più melanconiche e iettatorie di pazienti sottoposti a enormi clisteri davanti a un intero collegio accademico, o di laparatomie a cui, sogghignando, *provvedeva la Morte stessa travestita da chirurgo? E come poteva essere accaduto*, *come!*, *che si fosse sopportato fino allora un simile trattamento da Medio Evo?* [24]

In addition to evoking images of prisoners huddled together like animals about to go the slaughter, and images of torture being listened to from adjoining rooms such as the ones to be found in films like *Roma città aperta*, the end of the quotation also suggests the question that underlies all of Bassani's work – how was it that the Jews did not react more forcefully and unambiguously to their persecution? *E come poteva essere accaduto*, *come!*, *che si fosse sopportato fino allora un simile trattamento da Medio Evo?*

---

[23] *Ivi*, 511.
[24] *Ivi*, 229 (emphasis added).

A similar image is to be found in the narrator's description of his thoughts after the beginning of the campaign in the press against the Jews, when he returns to Ferrara and meets up with his friend Nino Bottecchiari. As he recalls his fears at the time, images of Jews behind the gates of the ghetto morph into images again of concentration camp inmates up against the fences that we have seen in photographs and newsreels. This particular one refers to a widely-circulated photograph by Margaret Bourke-White [25] of liberated prisoners in Buchenwald:

> In un futuro abbastanza vicino, loro, i goìm, ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale da cui in fin dei conti non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. *Ammassati l'uno sull'altro dietro i cancelli come tante bestie impaurite*, non ne saremmo evasi mai più. [26]

These are the narrator's repressed thoughts. Moreover, when Deliliers finally leaves Fadigati at the beach resort after their final altercation, in this case a physical one in which his lover has beaten him, Fadigati's bruised face and broken gold-rimmed glasses bring up cinematic images of helpless Jews beaten in the streets by hoodlums, their violated dignity symbolized by the shattered lenses: «Ebbe un sorriso debole con la bocca storta. Aveva il labbro superiore piuttosto gonfio. Una doppia incrinatura attraversava la lente di sinistra dei suoi begli occhiali d'oro» [27].

4. The Trope of Maternal Loss

Marianne Hirsch cites as one of the characteristics of Holocaust postmemory the «trope of maternal loss and mother-child separation», since «trauma at its most fundamental has been defined as a break in the maternal object relation» [28]. Another scholar, Claire Kahane, has suggested that this traumatic scene be approached with caution, that it is more, and less, than what it seems: «Doesn't the focus on that relation in traumatic narratives itself become a kind of screen, a cover-up for confronting the nihilistic implications of the Holocaust?» [29] she asks.

---

[25] Cited in Hirsch 2008, 113, in reference to a drawing in Art Spiegelman's *Maus*.
[26] Bassani 1991, 311 (emphasis added).
[27] *Ivi*, 299.
[28] Hirsch 2008, 124.
[29] Kahane 2001, 164 as cited in Hirsch 2008, 124.

The trope of maternal loss first appears in *Gli occhiali d'oro* as a means of rendering the feeling that overcame the protagonist when he first returned to Ferrara on the eve of the passage of the Race Laws, when the campaign against the Jews was at its peak. Only by looking down on the cityscape and the Jewish cemetery from a raised vantage point does he manage to find some solace:

> Guardavo al campo sottostante, in cui erano sepolti i nostri morti […] mi sentii d'un tratto penetrare da una gran dolcezza, da una pace e da una gratitudine tenerissime [...]. Mi era bastato recuperare *l'antico volto materno* della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante. Il futuro di persecuzioni e di massacri che forse ci attendeva […] non mi faceva più paura. [30]

In *Il giardino dei Finzi-Contini*, the attempt to connect to Micòl is indeed described as an attempt to recapture the sense of oneness that characterizes the pre-oedipal mother-child relation, which is why it fails as the romantic relationship the young man thinks he wants. There are many instances of Micòl's 'motherly' attitude to the protagonist, but nothing is as telling as the protagonist's own dream about her. Before narrating the dream, he recalls a telephone conversation with Micòl, during which she described her room to him, and in particular her collection of Venetian glass objects, which she referred to as «làttimi» and which he immediately associates with «latticini»:

> «Làttimi?» domandai. «Che roba è? Da mangiare?»
> «Ma no, no» piagnucolò, inorridendo al solito della mia ignoranza. «Sono vetri. Bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d'antiquariato. A Venezia li chiamano làttimi; fuori di Venezia *opalines*, anche *flutes*. Non puoi immaginare come io l'adori, questa roba. In proposito so letteralmente tutto. Interrogami, e vedrai.» [31]

In the dream, which seizes precisely on the similarity between «làttimi» and «latticini», he is in Micòl's room, now full of «roba da mangiare». Micòl herself has obviously become a maternal Eve, tempting the protagonist with her milk-derived products:

> […] giacché i làttimi non erano affatto gli oggetti di vetro di cui Micòl mi aveva raccontato, ma appunto come io avevo supposto, formaggi, piccole stillanti forme di cacio biancastro, a foggia di bottiglia. Ridendo, Micòl

[30] Bassani 1991, 304 (emphasis added).
[31] *Ivi*, 452.

> insisteva perché io provassi ad assaggiarne uno, dei suoi formaggi […] uno tra quelli collocati più in alto […]. [32]

So, too, in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* Bruno Lattes' relationship with Clelia is characterized as the search for a mother-child connection masquerading as a search for a new political identity. At the end of the story, Bruno realizes that he is not, and never will be, a Socialist: after all, if the search was for a political connection, the shoemaker Rovigatti, with whom he met several times before actually seeking out Clelia herself, could have provided it. What Bassani is telling us in this story is that Bruno is searching for a way to soothe the feeling of disorientation that he feels in the face of the Race Laws, and only an older mother-figure, like Clelia Trotti, can serve the purpose. In fact, in *Altre notizie su Bruno Lattes*, which appears in *L'odore del fieno*, the trope of maternal loss recurs in Bruno's mental associations at the funeral of his uncle, which returns him to the age of nine, to an occasion when he felt the absence of his mother, but could not understand where she had gone: «La guerra durava ancora. Il papà era al fronte. E la mamma? Dove era la mamma? Qualcuno, forse la zia Edvige […] gli aveva raccontato che la mamma era partita per Feltre, dove avrebbe trascorso col papà una breve licenza. Ma Feltre? Dove era Feltre? E anzi, *che cosa* era?» [33].

In *Dietro la porta*, in which the narrator describes his gradual confrontation with the idea of his mother as a sexual being (only to have that awareness sullied by the anti-Semitic rantings of his Gentile classmates), the moment of awareness is described as an epiphany brought on by a photograph. He looks at the photograph and suddenly becomes aware that it inscribes the gaze behind the lens of the camera, that of his father, and thus his own exclusion:

> Ritraeva me e mia madre nel '18, durante l'ultima estate di guerra. Magra come una ragazza, vestita di bianco, la mamma appariva inginocchiata accanto a me […]. E mentre mi stringeva appassionatamente al seno, rivolgeva in direzione dell'obbiettivo un sorriso gioioso, intensamente felice […] La fotografia era stata scattata da mio padre nel corso di una delle sue brevi licenze dal fronte […]. Ma soltanto qualche minuto fa, guardandola, avevo compreso il reale significato di quel sorriso della mamma, sposa da appena tre anni: ciò che prometteva, ciò che offriva, e *a chi*... [34]

---

[32] *Ivi*, 460-461.
[33] *Ivi*, 920.
[34] *Ivi*, 730.

In *Gli occhiali d'oro* Fadigati, as if to comfort himself and to protect himself from the reality of the abuse he is enduring at the hands of the young people on the train, pulls out a photo of his mother:

> Come l'aveva adorata – sospirava – la sua povera mamma! Intelligente, bella, colta, pia: in lei si assommavano tutte le virtù. Una mattina, anzi, e per la commozione gli occhi gli si inumidirono, estrasse dal portafoglio una fotografia che circolò di mano in mano. Si trattava di un piccolo ovale sbiadito. Ritraeva una donna in abito ottocentesco, di mezza età dall'espressione soave, senza dubbio, ma nel complesso piuttosto insignificante. [35]

In both these cases the photos are used specifically because they are stand-ins for reality, as are dreams and metaphors: what we see in all the examples cited above is that even the trope of maternal loss is presented in such a way as to make clear its function as a stand-in for the loss of the feeling of safety in the world.

5. Shame, Guilt and Reticence

Il romanzo di Ferrara is also permeated by anxieties tied to the act of remembering itself. In *Gli occhiali d'oro* the narrator is so reluctant to identify himself as a Jew, that is to speak as a victim, that he does so only after he describes Fadigati himself coming out of the closet on the beaches of Riccione. One might say that he starts out as witness to Fadigati's situation and only gradually assumes the role of victim. References to memory abound in this novel, with the process of recall being continuously brought to the forefront as a process fraught with tension, ambivalence and even feigned uncertainty alternating with assertions of perfect memory. The insistence on dates, without these dates being explicitly connected to specific historical moments, functions as a sign of all that is NOT being said.

Reticence is also the result of guilt. Guilt at having survived and perhaps at not having done enough to help others survive. Shame at having allowed himself to be a victim – whether he had a choice in the matter or not. The story of the protagonist's doomed romance with Micòl, and of his failure to kiss her at the opportune moment, contains an unspoken truth: had he kissed Micòl and thus been able to actually

[35] *Ivi*, 255.

enter into a relationship with her he might have been able to extract her from the clutches of her family and escape with her. It is no accident that the unproffered kiss, meditated upon at length earlier on in the novel, returns in the epilogue, at the very end, as if he were returning her to the grave and sealing it. When he says that only a kiss, a real kiss, could have stopped her from speaking, what he seems to be saying is that such a kiss could have saved her:

> Certo è che quasi presaga della sua prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del *suo* futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «le vierge, le vivace e le bel aujourd'hui» e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il *pio* passato».
>
> E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare. [36]

By the same token, a real hand extended to Fadigati, instead of a door shut in his face at the height of his desperation, could have prevented him from committing suicide. This is how the end of the protagonist's last encounter with Fadigati is described:

> Non appena fummo dinanzi al portone di casa, tirai fuori di tasca la chiave e aprii. La cagna mise il capo nella fessura, come se volesse entrare.
>
> «Via!», gridai, «Va' via!»
>
> La bestiola guaì di spavento, rifugiandosi subito presso le gambe del suo amico.
>
> «Buona notte», dissi. «È tardi, devo proprio salire.»
>
> Ricambiò la mia stretta di mano con grande effusione.
>
> «Buona notte… Stia bene… E tante cose anche per la sua famiglia», ripeté più volte.
>
> Varcai la soglia. E poiché lui, sempre sorridendo e tenendo levato il braccio in segno di saluto, non si decideva ad andarsene (seduta sul marciapiede, anche la cagna mi guardava di sotto in su con aria interrogativa), cominciai a chiudere il portone.
>
> «Mi telefona?», chiesi leggermente, prima di accostare del tutto i battenti.
>
> «Mah», fece sorridendo un po' misterioso attraverso l'ultimo spiraglio. «Chi vivrà vedrà.» [37]

It is clear here that the invitation to telephone is not heartfelt, but a sim-

[36] *Ivi*, 610-611.
[37] *Ivi*, 321-322.

ple expression of politeness, meant to attenuate the young man's unease at wanting to get rid of Fadigati. His attitude toward the stray dog, who has attached itself to Fadigati in the street and with whose desire for affection Fadigati has identified in an earlier passage, clearly represents his true feelings. When Fadigati does indeed call, two days later, they make a tentative appointment to meet, again only as a way for the young man to get rid of him:

> Preoccupato che mio padre e mia madre, di certo tutto orecchi, capissero con chi stavo conversando, mi limitavo a rispondere a monosillabi. Speravo anche, in questo modo, di indurlo ad abbreviare. Ma niente. Pareva che non gli riuscisse di staccarsi dall'apparecchio.
>
> Era giovedì. Combinammo di vederci il sabato seguente. Lui mi avrebbe telefonato subito dopo pranzo. Se faceva bello, avremmo preso il tram, e saremmo andati a Pontelagoscuro a veder il Po. Dopo le ultime piogge il livello del fiume doveva essersi avvicinato di molto al segnale di guardia. Chissà che spettacolo! [38]

Fadigati never calls. The first paragraph of the following chapter clearly indicates how guilty the narrator feels about not having sought him out, as the dripping magnolia tree figures Fadigati drowning in the waters of the Po, with the same masochistic pleasure that the narrator has attributed to him all along:

> Piovve tutto sabato e domenica. Anche per questo motivo, forse, scordai la promessa di Fadigati. Non mi telefonò e nemmeno io gli telefonai: ma per pura dimenticanza ripeto, non già di proposito. Pioveva senza un attimo di tregua. Dalla mia camera, guardavo attraverso la mia finestra gli alberi del giardino. La pioggia torrenziale sembrava accanirsi particolarmente contro il pioppo, i due olmi, il castagno, ai quali veniva via via strappando le ultime foglie. Soltanto la nera magnolia, al centro, intatta e gocciolante in modo incredibile, godeva visibilmente dei rovesci d'acqua che la investivano. [39]

6. Resentment and the Telescoping Effect

The third novel of the first-person trilogy from the perspective of after-effects of the Holocaust is the most interesting of the three, even though paradoxically it has often been characterized as having nothing

[38] *Ivi*, 326.
[39] *Ivi*, 327.

to do with it, since it is set in 1929. Marianne Hirsch points out that «[t]he bodily, psychic, and affective impact of trauma and its aftermath, the ways in which one trauma can recall, or reactivate, the effects of another, exceed the bounds of traditional historical archives and methodologies» [40]. What is most interesting about this novel is that it describes how the past is effectively re-written in the face of subsequent events, how the Holocaust can inscribe itself on the recollection of past events so as to fuse with them to such an extent as to form a new 'memory'.

The story told here, of rivalry amongst a group of adolescent boys in the *liceo*, culminates in a scene in which the protagonist, hiding in a dark room, eavesdrops while his classmates besmirch him and his mother with sexual insults related to their Jewishness. The scene is engineered by Carlo Cattolica, whose name makes him clearly a representative of the Roman Catholic church, while the insults are pronounced by Luciano Pulga, who can be seen as a sort of Pontius Pilate because he is a projection of the Jewish self-hatred of the young protagonist. The protagonist is hiding in the next room under a crucifix, which identifies him with Jesus the Jew of Nazareth being betrayed by his friend to the Romans. However the next room, at this point, is also Auschwitz, because the insults to his sexuality as well as to his mother's reflect the anti-Semitic discourses of the period, the volume of which was turned up to the level of hysteria by the Nazi propaganda machine. The scene collapses and telescopes three distinct moments in history and three distinct scenes: 1929, when the event takes place in Cattolica's home, the moment of the Crucifixion, and the Holocaust. If we remember that 1929 is the year of the Lateran Pacts, which sees the end of the secular nature of the Italian state and Catholicism as the official and only religion of the nation, then the scene establishes a causal chain linking three moments in history across the centuries leading straight to the gas chamber.

This in and of itself does not however tell the entire story. The narrator opens the novel by speaking of an injury inflicted upon him many years ago, and which has not healed, to the point that it has now become a festering wound:

> 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

[40] Hirsch 2001, 104.

> dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo. Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne, liberarmene? Non so se sarà mai possibile. [41]

In other words, the Holocaust has re-activated a past offence: what this means is that the injury inflicted upon him by his classmates has now been retrospectively invested with the injuries inflicted upon his people, and as a result he cannot let go of it. Would this adolescent experience have been dwelt upon with such tenacity had not the Holocaust intervened between the time of action and the time of narration to re-activate it? Has this experience been incorporated by subsequent events as even more traumatic than it originally was? This is left open-ended, but the question is posed. The last chapter opens with another reference to the adolescent wound, which has now become an untreatable ulcer: «L'ulcera aveva preso a suppurare in segreto, lenta, torpida immedicabile» [42].

Published in 1964, this novel was written in the period shortly before the famous Auschwitz trials of 1963-64, when some sectors of the German public, indignant at being held responsible for something that had happened 'so long ago', were asking, quite vocally, when the victims would finally let go of their resentments [43]. It may well be that *Dietro la porta* was written in response to this very question, especially if one considers the centrality of the image of the crucifixion, which comes up not only in the climax, but in an earlier episode that foreshadows it iconically: I am referring to the scene in which the young protagonist wanders into a local church, and finds himself drawn to a group of statues, which he at first mistakes for a group of actual persons:

> Chi erano? Come avevo potuto rendermi conto non appena ero arrivato a distanza sufficiente, non si trattava di persone vive, bensì di statue di legno dipinto, scolpite a grandezza naturale. Erano per l'appunto quei famosi

[41] Bassani 1991, 615.

[42] *Ivi*, 732.

[43] Wood 1998, 259. At this time, «a wider debate was taking place in Europe about whether further judicial proceedings relating to Nazi war crimes should henceforth be subject to a statute of limitations. While the juridical outcome of this debate in Germany was the extension of the statute of limitations for major war crimes, [the prevailing] cultural climate […] attributed to victims of Nazism an enduring resentment and avengeful desire for retribution».

> *Pianzùn d'la Rosa* davanti ai quali da bambino […] mi aveva condotto tante volte la zia Malvina, l'unica zia cattolica che possedevo. Guardavo anche adesso la scena atrocissima: il corpo livido e misero del Cristo morto, disteso sulla nuda terra, con attorno, impietriti in muti gesti, in mute smorfie, in lacrime che non avrebbero mai avuto né termine né sfogo di grida, i parenti e gli amici accorsi: la Madonna, san Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Simone, la Maddalena, due pie donne. [44]

What Bassani seems to be saying here is that if the Jews were still being held responsible for the crucifixion of Christ two thousand years after the fact (as Signora Lavezzoli points out in *Gli occhiali d'oro* on the beaches of Riccione as she reads aloud from *Civiltà cattolica*) then Jews have the right to hang on to their resentments twenty years after an event that has traumatized all Jews, not only those who have been through the worst.

7. Post-traumatic Stress

At the opposite end of the spectrum from he who cannot forget, lies he who cannot remember. This is the case of Edgardo Limentani, the protagonist of Bassani's last novel *L'Airone*. Like the narrator of the first-person trilogy, Edgardo has repressed many of his feelings about the days of persecution. However, in this novel Bassani departs from the retrospective and memorializing style, which indirectly shows traces of trauma, to focus explicitly on the after-effects of the past on the present-day life of his character.

We know that Edgardo Limentani is a survivor, a survivor who escaped to Switzerland just in the nick of time so as to be able to avoid being rounded up and deported. He has now returned to Ferrara, where he is trying, in vain, to settle back into normal life, but finds he cannot – something has changed and that something is his own ability to live in the here and now. This is the novel in which Bassani most clearly focuses on what has today come to be known as 'post-traumatic stress disorder' – the delayed and pervasive effects of the fear and dangers Limentani experienced during the escape and about which he has repressed his emotions.

It is this dogged refusal to admit and absorb the enormity of what

[44] Bassani 1991, 638.

he and other Jews have been through that prevents him from engaging in the mourning process that might make it possible to go on. Limentani is still so much in the grips of his experience of flight that he mechanically and compulsively re-lives it without even being aware of it. Depressed and desperate to shake off the feeling of unease and confinement he is suffering from, he decides to go hunting, for the first time since the passing of the Race Laws in 1938. There are many ironies in this decision. The first is that Jews, as every one except Edgardo Limentani seems to know, are not hunters [45], but Limentani has strayed so far from his Jewish roots, and identified so closely with the Italian landed classes, that he sees a hunting expedition as a totally fitting way to enjoy some fresh air and get out of the stifling atmosphere of his home and of Ferrara [46]. The second irony of course, is that he himself is still feeling like a hunted animal. The hunter will become the hunted as Limentani unwittingly re-enacts his flight from Italy to Switzerland to escape the Nazi hunt for Jews. At the day's end he will take his own life after refusing to shoot any birds and recognizing himself in the struggling heron that his guide's precise aim brings down. But his suicide will take place only after he finally confronts, symbolically, a representative of his Fascist tormentors.

Edgardo Limentani's tale opens at the crack of dawn in his bedroom, as he prepares to set out on his day trip. Before leaving he stops momentarily in the ground floor apartment of the building caretakers, his family's faithful servants for over forty years. At first their small, familiar dwelling seems to provide a warm, womb-like refuge from the cold and hostile world: «Oh, se avesse potuto nonostante tutto restare là, al caldo della portineria, nascosto ai suoi di casa e a chiunque altro fino a sera! In cambio avrebbe dato qualsiasi cosa» [47]. However, after the exchange of a few niceties, the elderly couple immediately seek his counsel and intervention in a family dispute centered around their daughter's shiftless husband, an unemployed Communist whom they suspect of beating her. Limentani's imagination immediately casts this marital relationship

[45] Bassani himself, in an interview, explains that he knew nothing about hunting and had to do extensive research to write the novel (Perché ho scritto *L'Airone*, *La fiera letteraria*, 14 November 1968, as quoted in Dolfi, 2003, 84-85).

[46] «Edgardo Limentani cerca disperatamente di tornare al mondo uccidendo gli animali come fanno tutti quanti i borghesoni della sua città. Anche lui cerca di fare altrettanto, ma non gli serve più, allora uccide se stesso» (In risposta [VII], in Bassani 1998, 1348).

[47] Bassani 1991, 764.

in a sado-masochistic light: «Glielo garantiva che fosse vero la faccia di lui, livida di rancore a stento contenuto, e quella di lei, anche di più, con quei suoi occhi da vittima predestinata e forse consenziente» [48]. At this point his perception of his physical surroundings changes dramatically: «E adesso anche la cucina dei Manzoli era diventata di colpo inabitabile: un posto anche questo da cui bisognava sloggiare. E subito» [49].

From womb-like haven to «posto da cui bisognava sloggiare e subito». This choice of words, totally inappropriate in the present context, seems slightly enigmatic at first, but then it becomes clear that this perception is an interference, a residue of the time of persecution, when the Jews of Ferrara were being rounded up for deportation, and often had to leave their homes at a moment's notice. Not coincidentally the words are conjured up by the image of a 'consenting victim', the recurring motif which signals the presence of the haunting question about the possible passivity of the Jews in the face of their persecution. Later, as Limentani imagines himself attempting to speak to Irma's husband, the Communist, as the caretakers have asked him to do, «si sentiva invadere da una sorta di disgusto. Di disgusto misto a paura» [50]. This too, given the intensity of the feeling, can only be a residue, displaced from the original object of his fear and loathing – the Fascists – to the Communists, who ostensibly represent the current threat to his well-being.

The extent to which his anger and revulsion vis-a-vis the Fascist collaborators has been suppressed is revealed when he makes a brief stop at the local inn in Codigoro. Its owner, Gino Bellagamba, was a Fascist militant not long ago:

> Ricordava Bellagamba nel '38, nel '39, in divisa di caporale della Milizia […]. Ricordava la sua grinta di allora, da bravaccio di campagna restituito al servizio attivo dagli avvenimenti, il suo sostare quasi permanentemente in piazza sul marciapiede dinanzi alla Casa del Fascio, le occhiate minacciose e sprezzanti delle quali anche lui, in quegli anni, come «giudeo», come «apolitico» era stato abbondantemente gratificato […]. [51]

He is quick to rationalize away his lingering anger and the difficulty of confronting Bellagamba today, as if the atrocities of the recent past had never taken place:

---

48 *Ivi*, 765.
49 *Ibidem.*
50 *Ivi*, 766.
51 *Ivi*, 769.

> Però, a conti fatti, erano davvero tanto peggio i fascisti di prima del '43 in confronto ai comunisti di adesso? […] Quanto a Bellagamba, magari era vero, come sosteneva Nives, che dopo il periodo badogliano, si fosse messo con quelli di Salò. Possibilissimo. Ad ogni modo se perfino i comunisti, che oggi erano i padroni assoluti a Codigoro, lo lasciavano stare e prosperare, per quale motivo avrebbe dovuto essere lui, proprio lui, a fare adesso delle storie? Fra l'altro si sa: la Nives aveva la smania di dare addosso ai compaesani. E ogni occasione le veniva buona. [52]

When he knocks at the door of the inn at five in the morning in search of a place to relieve himself and Bellagamba asks «chi è?» Limentani's answer expresses the ultimate irony: «Amici, rispose piano» [53]. In fact, he denies his right to any anger – « lui non ce l'aveva con nessuna persona al mondo, e con Bellagamba meno che meno» [54]. However, when he finds himself face to face with the Fascist, in the closed space of his office, what the mind denies, the body speaks: «Col senso più che mai di trovarsi fuori del mondo, non sapeva da che parte incominciare. Prendere qualcosa nemmeno pensarci. Lo stomaco se lo sentiva chiuso come un pugno» [55].

As he makes his way up the stairs to the bathroom, he is struck by the newly-found prosperity reflected in the renovations the inn has undergone. He contrasts this with his own situation as a landowner-in-distress incapable of adjusting to changing times and to changing methods of agriculture, rather than focusing on his real status: a nervous Jew on his way to the enemy's toilet (Leopold Bloom?):

> Un altro nei suoi panni, infischiandosene delle minacce comuniste, un bel giorno si sarebbe presentato alla Montina con tanto di scorta dei carabinieri e avrebbe licenziato tutti […]. Un altro. Perché lui no. Lui dava ragione alle banche, la Cassa Agricola di Ferrara compresa, pronte a concedere i loro finanziamenti a chicchessia, addirittura a un Bellagamba, ma non a certi «relitti del passato», come c'era caso di leggere perfino sopra giornali governativi tipo il *Giornale d'Emilia*. Gli bastava pensare a se stesso come agricoltore per rinunciare di colpo a qualsiasi progetto del genere e per riconoscersi un sopravvissuto. [56]

The irony of course is that he is a survivor, «un sopravvissuto», but not of his agrarian past but of another past, as a Jew. Again, his body speaks

[52] *Ivi*, 770.
[53] *Ivi*, 771.
[54] *Ivi*, 772.
[55] *Ivi*, 773.
[56] *Ivi*, 775-776.

the repressed emotions: «Ma niente, ancora una volta, niente: il ventre non voleva saperne di vuotarglisi. Nonostante ogni sforzo sentiva che neanche adesso ce l'avrebbe fatta, e che in ogni caso sarebbe approdato a ben poco» [57]. The toilet paper in the bathroom consists of cut-up newspaper, bearing fragments of old headlines and articles. One of them reads «[…] SANGUE EBRAICO – A POLONIA D'OGGI» and speaks of continuing bloody persecutions of the Jews in Poland. In spite of all that he has been through he has difficulty believing it: «Possibile? Il tono dell'articolo gli sembrava eccessivamente enfatico. Chi l'aveva scritto certo esagerava. Alla base, però, qualcosa di vero doveva pur esserci. Diamine – sogghignò – non potevano mica essere tutte balle!» [58].

As he is leaving the inn, he notices that Bellagamba «assomigliava abbastanza al Mussolini degli ultimi anni» [59]. He also notices that Bellagamba is becoming increasingly solicitous, but rationalizes away any unease and denies the reality of the situation: «Se non capiva male, voleva soltanto rassicurarlo, confermargli che non c'era nessun bisogno che continuasse a darsi pena per delle ombre, pure e semplici» [60].

Finally Limentani leaves Codigoro to continue to the area where he had arranged to be met by a guide. This is a particularly interesting aspect of the story since it seems to evoke the flight to safety during the worst days of the *Repubblica di Salò*. Almost all the Jews who fled to Switzerland employed guides, known as *passatori*. Some were Resistance fighters, some were smugglers, others were professional guides specialized in clandestine border crossings. Not all these crossings went well; in fact, many did not, for the guides could not all be trusted [61]. There is no reference to this aspect of the escape in the novel, but the trauma of this flight seems to lurk behind the meeting of Limentani and his guide. As soon as he sees him, Limentani immediately tries to ascertain whether or not he is a Communist, but manages only to learn that he had been a «partigiano combattente» [62] before the Liberation. Unlike the Fascist Bellagamba, Gavino is taciturn, and this makes Edgardo extremely uncomfortable, and he imagines that he is being looked at with derision: «Quella vaga aria di scherno che gli circolava attorno agli zigomi ossuti non era forse più eloquente e deprimente di qualsiasi di-

[57] *Ivi*, 777.
[58] *Ivi*, 778.
[59] *Ivi*, 782.
[60] *Ivi*, 784.
[61] Zuccotti 1987, 234.
[62] Bassani 1991, 803.

scorso?» [63]. When they finally settle into the boat from which they will be shooting ducks and other birds Limentani offers Gavino a rifle. At first he refuses, claiming that as a guide his only job is «andare in giro a raccogliere morti e feriti» [64], but then he relents.

It is the phrase «morti e feriti», which is part of the narrator's reported speech and not attributed directly to the guide, that suggests that the hunting episode we are about to witness is one in which the birds exist only as metaphors, as stand-ins for the victims of Nazi-fascist violence:

> Per più di un'ora rimase così, seduto col fucile in mano a guardare gli uccelli arrivargli sopra la testa. Non sparava. Non tentò di farlo nemmeno una volta. A sparare, ad abbattere uno dopo l'altro gli uccelli che gli capitavano a tiro, era soltanto Gavino, da dietro il suo cespuglio. *Pam-pam. Pam-pam-pam. Pam-pam-pam-pam. Pam-pam-pam-pam-pam*. […] 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.
>
> […]
>
> Niente più gli appariva come reale. Gavino […], la cagna […]. Lui stesso, seduto in botte col fucile in mano come Gavino, però inerte, incapace di un solo gesto… Vero e non vero, visto e immaginato, vicino e lontano: tutte le cose si mescolavano, si confondevano fra di loro. Perfino il tempo normale, quello dei minuti e delle ore, non c'era più, non contava più. [65]

Limentani has clearly shifted from chronological to psychological time, to the time in which he has remained frozen, the time of persecution. When the heron of the novel's title, which he had spotted earlier, suddenly reappears, wounded and agonizing, Edgardo is mesmerized. His identification with the crippled bird, as it hovers between life and death for an entire chapter, is total:

> Credeva che fosse morto e che la cagna si sarebbe avventata a raccoglierlo. Invece no. […]
>
> Benché ferito, benché indebolito dal sangue perduto […] a un dato momento aveva pensato che gli convenisse comunque e subito «cambiare zona» […] nascondersi là dentro, intanto, in attesa della notte ormai vicina. E dopo, dopo stare a vedere […]. La terraferma a portata di gamba avrebbe significato una possibilità ulteriore di fuga, forse addirittura di salvezza,

[63] *Ivi*, 804.
[64] *Ivi*, 811.
[65] *Ivi*, 817, 818, 819.

> o magari, se non proprio la salvezza definitiva, la garanzia quasi sicura di farcela a resistere vivo per lo meno fino a domani.
>
> […] Ma come si illudeva! – gli venne all'improvviso da dirsi – […] era chiaro, povero stupido, che se a pensare di spararagli non gli fosse sembrato a lui, di star sparando in un certo senso a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente. E così se non altro sarebbe finita. [66]

It is clear that the hunting scene at a subliminal level functions for Edgardo as a re-enactment of Nazi-Fascist violence, perhaps the night recalled in *Una notte del '43*.

The proof of this is that on the way back to Codigoro he begins to feel as if he himself is being pursued: «Prendeva le curve facendo fischiare le gomme sull'asfalto: esattamente come se Gavino, la cagna, e tutto quello che i due gli ricordavano, venissero a distanza ravvicinata, addirittura lo tallonassero» [67]. In the trunk of his car he is carrying the game, «un carico imbarazzante e schifoso» [68]. As he enters Codigoro, «l'impressione che continuava a provare di essere inseguito, assurda, se ne rendeva ben conto, ma non per questo meno reale» [69] intensifies.

He pulls up to the inn as if in a trance, unaware of what he is about to do. Slowly the purpose of this return takes shape: here he will unload the game, as if confronting Bellagamba, finally, with the evidence of his past activities, the corpses of the hapless victims of his violence.

> Mentre faceva manovra gli venne in mente Bellagamba. Forse Bellagamba la selvaggina avrebbe accettato di prenderla lui. […] Scaricare le bestie morte dal bagagliaio, e poi portarle dentro (la luce del neon avrebbe reso l'operazione ancora più facile), diventava un lavoro da niente. [70]

Of course none of this is clear to him, and he sits down at a table and discusses the meal he is about to order calmly with his host. However, he perceives Bellagamba differently this time: «Dal fondo delle orbite i suoi occhi azzurri stavano fissandolo smarriti, così almeno gli sembrava: con l'ansia, chissà perché, di un animale che fiuta il pericolo» [71]. During the meal, he is tormented again by the thought of his passivity at the hunt: «Un colpo solo, lui, nonostante la doppietta che aveva in mano,

---

66 *Ivi*, 821, 822, 825.
67 *Ivi*, 827.
68 *Ibidem*.
69 *Ivi*, 828.
70 *Ivi*, 829.
71 *Ivi*, 832.

non era mai riuscito a trovare la forza di tirarlo» [72]. Finally, when Bellagamba comes to ask whether the meal was satisfactory, Limentani finds the courage to confront the Fascist, in a manner of speaking of course:

> Alzò una mano, gli fece segno.
> Passando rapido fra tavolo e tavolo, l'altro accorse.
> «Andiamo bene?», domandò con aria preoccupata, accennando al piatto.
> Inghiottì. Si asciugò le labbra col tovagliolo.
> «Perfetto», rispose.
> Non sapeva da che parte incominciare.
> «Senta», disse alla fine. «Ho il bagaglio della macchina carico di bestie. Le vuole lei?» [73]

Unaware of what is going on, Bellagamba brings up the possibility of having the heron stuffed and embalmed, even suggesting the name of a taxidermist in town that regularly performs this service for hunters. Then he goes on to ask Edgardo about his car – he had asked him about it earlier, offering to buy it from him. At first Edgardo, whose mind is clearly elsewhere, doesn't react, but then he remembers: «La macchina, certo. Come no. Invece che vendergliela, sarebbe stato quasi meglio regalargliela. Insieme con tutti gli uccelli che aveva in corpo» [74].

The idea of suicide, which has been subliminally taking shape in his mind all day, finally crystallizes when he stops in front of the window of the taxidermist mentioned to him by Bellagamba. Faced with a wide array of embalmed birds and animals, instead of finding them repulsive as he usually does, he suddenly sees them as occupying an enviable position:

> Guardava ad una ad una le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte, più vive che se fossero vive […] 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 vene, lui solo, forse – pensava –, era in grado di *capirla* davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla fino in fondo. [75]

Just as Pino Barilari's physical paralysis in *Una notte del '43* is the figural representation of Pino's spiritual reality – emotional paralysis – so here

[72] *Ivi*, 834.
[73] *Ivi*, 835.
[74] *Ivi*, 838.
[75] *Ivi*, 881.

the embalmed animals are the figural representation of Limentani's spiritual reality – that of the hunted animal frozen in time.

Conclusion

Long before memory and trauma became the common currency that they are today, Bassani was struggling with, and finding solutions to, issues of Holocaust representation that have since been identified and codified by contemporary theorists. By focusing on how the time of persecution lives on in the minds of those who experienced it, by showing that memory is susceptible to both conscious manipulation and to the vagaries of human desire and human foibles, that it involves inventing as much as documenting, forgetting as much as remembering, he keeps alive the memory of the Holocaust while assuring the integrity of his representation.

Bibliography

Bassani, Giorgio (1991). *Il romanzo di Ferrara*, 2 voll., Milano, Mondadori.
(1998). In risposta (VII), in Id., *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori, 1341-1350.
(1998b). Il giardino tradito, in Id., *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori, 1255-1265.

Bowdler, Sandra (1996). Freud and Archaeology, *Anthropological Forum* 4, 419-438.

Camon, Ferdinando (2004). Cosa c'insegna Bassani, in *Giorgio Bassani: uno scrittore da ritrovare*, Maria Ida Gaeta (a cura di), Roma, Fahrenheit 451.

Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.

Freud, Sigmund (1961). *Civilization and its Discontents*, James Strachey (trans. and ed.), New York and London, W. W. Norton and Co. [ed. orig. *Das Unbehagen in Der Kultur*, 1930].

Gay, Peter (1988). *Freud: A Life for Our Times*, New York and London, W.W. Norton and Co.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory, *Poetics Today 1* (Spring), 103-128.

Horowitz, Sara R. (1997). *Muteness and Memory: Voicing the Void in Holocaust Fiction*, Albany, SUNY Press.

Kahane, Claire (2001). Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor, in *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, Elizabeth Bronfen and Misha Kavka (eds.), New York, Columbia University Press, 163-164.

Kuspit, Donald (1998). A Mighty Metaphor: The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis, in *Sigmud Freud and His Art. His Personal Collection and His Art Of Antiquities*, Lynn Gamwell and Richard Wells (eds.), London, Freud Museum, 133-151.

Nora, Pierre (1984-1992). *Les Lieux de mémoire*, 7 voll., Paris, Gallimard.

Wood, Nancy (1998). The Victim's Resentments, in *Modernity*, *Culture*, *and 'the Jew'*, Bryan Cheyette and Laura Marcus (eds.), London, Polity Press, 256-267.

Zuccotti, Susan (1987). *The Italians and the Holocaust. Persecution*, *Rescue and Survival*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press.

12.

L'«ANTICO VOLTO MATERNO DELLA MIA CITTÀ»[1]

Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani

Micaela Rinaldi

Non è possibile immaginare la vita senza la morte,
e non è possibile immaginare l'arte che è il contrario della verità
(ma da parte del critico si potrebbe aggiungere che è reale),
senza la verità: le due cose sono necessarie per produrre
quella cosa che non usa più da tanto tempo,
ma a cui io tengo molto, che è la poesia.[2]
Giorgio Bassani

Ben pochi scrittori hanno dedicato la loro produzione artistica ad un solo luogo. Giorgio Bassani è uno fra questi. Tutta la sua narrativa è consacrata a Ferrara, quella *città di pianura* che già nel 1940 costituisce il *trait d'union* dei suoi primi scritti. Uno spazio poetico che sempre più nel tempo si è trasformato da semplice scenario a co-protagonista delle vicende narrate.

In tutti i testi, sia quelli *dentro le mura*, sia quelli che aprono le storie all'esterno di esse, il paesaggio non è mai in secondo piano, non è un palcoscenico su cui agiscono e recitano gli attori guidati dalla regia di un occhio esterno. I luoghi sono personaggi tanto quanto i soggetti che li animano, perché storicamente determinati, perché contribuiscono a dare il senso agli avvenimenti e perché in essi il 'coro' cittadino, sem-

---

Il presente contributo è stato anticipato in *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, n. s., XXXV, maggio-agosto 2011, 223-230.

[1] Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro* [1958] ora in Bassani 2001, 285. Per le citazioni dai testi si è fatto riferimento, per comodità del lettore, all'edizione integrale delle *Opere* con un saggio di Roberto Cotroneo e con una cronologia curato dallo stesso e da Paola Bassani (Bassani 2001) riportando tra parentesi la data della *princeps*.

[2] L'intervista «Meritare» il tempo è contenuta in Dolfi 1981, 87.

pre presente, osserva, commenta ed è in grado di condizionare l'esito degli eventi. Ma esiste anche un *quid* in più: Ferrara viene osservata dall'occhio dello scrittore, rivissuta attraverso la sua soggettività e le sue personali esperienze umane e culturali e, una volta scomposta, viene ricostruita, riqualificata, dandole una nuova vita. Il paesaggio estense non può non rimanere legato alle sue parole, osservato da quel particolare angolo visuale con quelle forme, quelle tonalità, quelle linee e quei colori. Al lettore viene da chiedersi se possa esistere ancora una città reale al di là della letteratura. E grazie proprio alla dimensione poetica lo spazio urbano si trasforma nell'emblema di una condizione umana universale, un luogo fisico proiettato verso la metafisica, una istantanea, il quadro di un mondo fissato per l'eternità.

Giorgio Bassani nasce a Bologna per un motivo del tutto accidentale. I genitori, Enrico e Dora Minerbi, vi si trovavano per l'arruolamento del padre richiamato alle armi. Ha circa un anno quando la famiglia si trasferisce di nuovo in via Cisterna del Follo n. 1 a Ferrara nella grande casa signorile abitata dai nonni paterni, David e Jenny Hannau. Qui trascorre un'infanzia e un'adolescenza serene con i fratelli minori Paolo e Jenny, circondato anche dall'affetto dei nonni materni: Cesare Minerbi, la cui figura nel 1953 gli ispirerà il protagonista di *La passeggiata prima di cena*, ed Emma Marchi, cattolica, il cui cognome tornerà nello pseudonimo con cui, nel 1940, nel pieno delle leggi razziali, darà alle stampe il suo primo libro.

A Ferrara rimane dal 1917 fino al 1943. Dopo aver frequentato il liceo classico della città, manifestando una propensione evidente per le materie umanistiche [3] – così come narra ne *Il Giardino dei Finzi-Contini* e in *Dietro la porta* – si iscrive nel '34 alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, percorrendo in treno ogni giorno la distanza che separa le due città padane.

Sono questi gli anni decisivi per la sua formazione culturale e umana. Tra letture e scambi intellettuali nasce la vocazione alla scrittura. Ai compagni ferraresi Lanfranco Caretti, Michelangelo Antonioni, Franco Giovanelli, si aggiungono quelli che saranno gli amici di una vita: Attilio Bertolucci, Antonio Rinaldi, Francesco e Gaetano Arcangeli, Giuseppe Raimondi, Augusto Frassineti, tutti destinati a diventare, a vario titolo, protagonisti non secondari del panorama culturale del Novecento.

Comincia nel '35 a frequentare le lezioni di storia dell'arte di Rober-

[3] Per la formazione letteraria e culturale di Bassani nel periodo ferrarese si rimanda a Rinaldi 2004, 11-26.

to Longhi, un «vero maestro» [4], un «critico», uno «storico» e anche un poeta, con cui instaura un rapporto duraturo di là degli anni universitari. Il metodo interpretativo del «Professore», il modo attraverso cui traduce un'immagine visiva in un testo tra il descrittivo e il narrativo dando la parola ai quadri, lo affascina a tal punto che, guardando il paesaggio campestre durante i viaggi ferroviari, sovrappone ciò che vede ai colori chiaroscurali della pittura quattro-cinquecentesca studiata in aula, per ricreare poi nei primi componimenti quelle tonalità e quella luce. Sono gli anni in cui, sempre grazie a Longhi, conosce e apprezza la pittura paesaggistica di Giorgio Morandi [5].

Ha poco più di diciannove anni quando pubblica il suo racconto d'esordio – *Terza classe* – nella terza pagina del *Corriere Padano*, il quotidiano fondato nel 1925 da Nello Quilici [6]: è il primo di una serie che lo segnala come una giovane promessa della cultura ferrarese. In esso narra proprio di uno di questi tragitti in treno da Ferrara verso il capoluogo emiliano. Si tratta di un giovanile esercizio di scrittura nato dall'osservazione di ciò che accade intorno a lui. Bassani registra le proprie percezioni in una prosa franta, in cui ai dati realistici, alle frasi dei viaggiatori fedelmente riportate si aggiungono pensieri, riflessioni in una sovrapposizione continua di oggettività e soggettività del racconto. Il percorso è scandito dai nomi e dalle soste nelle varie stazioni intermedie: *Poggio Renatico*, *Corticella* fino a che *le due allegre torri di Bologna non salutano i passeggeri da lontano con il loro gentile inchino stilizzato*.

La collaborazione con il *Padano* continua assidua fino al 1937, interrompendosi ufficialmente solo l'anno successivo a seguito delle leggi razziali. Per il giovane Bassani è un duro colpo: la fama conseguita nella sua città in quegli anni di impegno letterario e soprattutto la posizione sociale della sua famiglia non servono ad evitare l'emarginazione, causa prima di quella «ferita indicibile» [7] che segnerà la sua esistenza.

Tuttavia ben prima delle leggi razziali e non a seguito di queste, ha già messo in dubbio la politica del regime impegnandosi attivamente tra le fila dell'antifascismo. Proprio il dovere morale di difendere la democrazia lo salva «dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani», con il conforto che gli offre «d'essere totalmente dalla parte

---

[4] Un vero maestro [1955], Bassani 2001, 1076.

[5] Cfr. Bassani Pacht 2006; e Bazzocchi 2006.

[6] *Terza classe*, in *Corriere Padano*, 1 maggio 1935 (ora in Folli 1979, II, 26).

[7] Il saggio di Roberto Cotroneo, La ferita indicibile, è contenuto in Bassani 2001, XI-LIII.

della giustizia e della verità» [8]. Illuminante è stata la lettura di Benedetto Croce, esempio di pensatore indipendente che ha costruito sulla libertà il suo intero sistema filosofico; arriverà ad affermare che l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della sua formazione. Fondamentale in questa direzione è anche l'amicizia con il gruppo dei cosiddetti Normalisti sardi, tutti professori di prima nomina a Ferrara: si tratta di Claudio Varese, Giuseppe Dessì, Mario Pinna, Franco Fulgheri Dessì. A questa frequentazione, nel 1937, si aggiunge l'incontro bolognese con Carlo Ludovico Ragghianti.

Quando nel '39 si laurea con Carlo Calcaterra discutendo una tesi sul Tommaseo di *Fede e Bellezza* è ormai un intellettuale impegnato. In quello stesso anno comincia l'attività di insegnante presso la scuola ebraica di Via Vignatagliata, nel ghetto: agli allievi fa conoscere gli autori contemporanei, formandoli alla difesa dei valori umani e civili. È in quel periodo che l'impegno etico che lo sosterrà tutta la vita trova nell'insegnamento e nella scrittura, anche se in modo ancora inconsapevole, vie privilegiate di manifestazione.

Durante gli anni della guerra la poesia non è l'attività primaria: ben più urgente diviene la militanza politica: «Dal '37 io smisi di occuparmi veramente di letteratura: cioè, me ne occupavo moltissimo, non facevo altro che leggere, oltre Proust, tutti gli altri libri che mi venivano sotto mano, ma il mio interesse era decisamente volto alla politica attiva» [9]. È l'amore per la libertà a muovere ogni suo interesse intellettuale.

Nonostante la letteratura non sia il suo primo impegno, nel 1940 esce *Una città di pianura*. Recensendola quello stesso anno sulla rivista *La Ruota* Mario Alicata ne segnala il giovane autore, allora ventiquattrenne, come una fra le promesse della futura scena letteraria. Giorgio Bassani, *alias* Giacomo Marchi, è così proiettato sul più vasto palcoscenico della letteratura nazionale. È in questo primo volume in prosa che cancella qualunque riferimento realistico alla città trasformandola nell'immagine di una qualsiasi provincia sonnacchiosa e borghese del tempo. Sopravvive soltanto qualche indicazione onomastica per definire alcune strade. Forse le leggi razziali, la guerra, l'uso forzato di uno pseudonimo avevano reso indispensabile una certa prudenza nella conoscibilità dei luoghi. Certamente, però, la scelta riflette anche l'influenza di un certo gusto letterario, estetizzante ed ermetico: «tardo

[8] In risposta (V) [1979], Bassani 2001, 1320.

[9] Dall'intervento di Giorgio Bassani in *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali* (Bassani 1978, 216).

seguace del Novecento» dirà più tardi «volevo essere realista, ma non provinciale» [10].

Subito dopo la pubblicazione, è già criticamente consapevole dei limiti della propria scrittura di quegli anni. In una lettera a Cesare Zavattini, che porta la data del 10 settembre 1940 [11], ringraziandolo delle buone parole nei confronti dei propri racconti, sottolinea che quelle storie sono già lontane da lui, che spera un giorno di avere la *serenità* necessaria per poter scrivere quel romanzo che Zavattini si augurava uscisse presto. Sostiene di essere ancora in una fase di *acuta sofferenza*, di *cristallization*, come avrebbe detto Stendhal, *uno che delle nebbie della bassa sapeva qualcosa*. Manca la distanza necessaria per poter scrivere in modo libero, senza passioni angosciose tali da compromettere l'esito complessivo del lavoro.

Nel maggio del 1943 la biografia è segnata da un'altra esperienza importante benché dolorosa: la detenzione per cospirazione antifascista nelle carceri ferraresi di Via Piangipane. Vi rimane fino a tutto luglio. Una volta uscito, lascerà Ferrara per tornarvi solo a trovare la famiglia, a presentare libri e da visitatore eccellente.

Infatti per sfuggire alle persecuzioni si trasferisce prima a Firenze, dove frequenta l'ambiente di Giubbe Rosse – qui conosce Manlio Cancogni – e il Gabinetto Vieusseux. Nel dicembre del 1944 si sposta a Roma, che diventerà la sua città di adozione. È qui che scrive tutte le sue opere narrative e poetiche.

Roma, tuttavia, è solo il luogo fisico di composizione. I racconti, i romanzi, perfino gran parte delle liriche, saranno sempre ambientati a Ferrara, quella «città di pianura» che senza essere compiutamente definita, ma semplicemente abbozzata, già nel '40 ha fatto da sfondo alle storie che lo hanno proposto all'attenzione della cultura italiana. La città estense rimane nella memoria come il paese della formazione, delle esperienze importanti, quelle felici e inconsapevoli dell'infanzia e quelle dolorose ma vitali della giovinezza, fino a coincidere con il ricordo dell'esclusione subìta.

Il paesaggio rimane nel suo cuore di rifugiato. Nel diario che scrive una volta giunto nella capitale annota:

> 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

[10] In risposta (V), Bassani 2001, 1319.

[11] La lettera citata, dattiloscritta con firma autografa, è conservata presso l'archivio privato della famiglia Bassani.

> carri di buoi, con viole, covili d'erba, case basse e cucine a pianterreno. E tutto deserto per me, per i miei ritorni dai campi di ogni sera. [12]

E, così, spesso Ferrara torna nella raccolta *Storia di poveri amanti e altri versi* [13] che vede le stampe nel 1945 – la stesura è a partire dal 1942 – e di cui spesso Bassani scrive qualche appunto sui libri che legge in quel momento. Le ore predilette durante le quali rappresentare i paesaggi sono quelle della sera, il sentimento prevalente è quello di una malinconia dolce.

Per poter scrivere di nuovo in prosa della sua città deve allontanare la nostalgia, congelare la partecipazione emotiva, frapporre una distanza nel tempo oltre che nello spazio che gli consenta di arrivare a quell'oggettività narrativa che trasformi il racconto in un'architettura armonica, in un gioco di volumi e di spazi [14]. Deve ancora «vedere le cose con la pacatezza e la serenità disincantata dei sopravvissuti» [15], trasformare le sue storie in un connubio equilibrato tra verità e immaginazione, tra realtà e romanzesco.

Nelle prime prose dopo la guerra, pubblicate sulla rivista *Botteghe Oscure* da lui diretta, la città ricompare definita con un acronimo: *F.* Questo almeno fino al 1955, all'uscita, cioè, di *Una notte del '43* [16]. Poi, la svolta: la conquista del nome, conseguita tra incertezze e ripensamenti. Nel recensire la pubblicazione nel 1974 del primo libro de *Il romanzo di Ferrara*, *Dentro le mura*, Pier Paolo Pasolini ricorda quel momento decisivo: «Il problema era questo: continuare a scrivere 'F.' oppure scrivere chiaro e tondo 'Ferrara'»? [17].

Non è una questione secondaria, né per Bassani, né per Pasolini che infatti sottolinea quanto, prima di allora, l'amico ferrarese non potesse, *oggettivamente*, *guardare in faccia la realtà* perché ancora profondamente ferito dalla tragedia dell'esclusione patita. La città non poteva ancora essere rappresentata come sede, tra il reale e l'immaginario, di storie così fortemente vive nella mente dello scrittore [18].

---

[12] *Pagine di un diario ritrovato* [1964], Bassani 2001, 974.

[13] Bassani 1945.

[14] *Laggiù in fondo al corridoio* [1972], Bassani 2001, 942.

[15] Così Bassani scriveva all'amico Lanfranco Caretti a proposito della stesura dell'ultima parte di un trittico di cui *Gli occhiali d'oro* dovevano costituire il primo tempo. Come è noto, i due romanzi profilati in questa lettera non videro mai la luce. Per la trascrizione dell'epistola si veda Caretti 1995, 9-15.

[16] Bassani 1955, 410-451.

[17] Pasolini 1974.

[18] Cfr. anche Farnetti 2006.

Un aiuto lo riceve dalla sua mecenate e amica Marguerite Caetani, come lui stesso ammette qualche anno dopo:

> Ero, a quel tempo, nel 1947, ancora in gran parte immerso in problemi miei, esclusivamente miei, come accade a qualsiasi giovane portato a vivere di una realtà prevalentemente interiore e in un certo modo ossessiva. Ciò avveniva per me anche sul piano letterario. Nonostante gli sforzi che ho fatto per liberarmi, sono cresciuto anch'io fra coetanei per i quali la letteratura era un'ossessione. Marguerite Caetani mi insegnò, non già a prendermi meno sul serio, ma a vedere le cose della mia vita in una prospettiva più reale. [19]

E così riprende in mano gli estratti delle pubblicazioni precedenti e con un *lapis* nero, con mano ferma e sicura, corregge come in una bozza gli acronimi, sostituisce ai nomi inventati i riferimenti toponomastici reali [20]. Così nascono le *Cinque storie ferraresi* legate in un unico volume, nelle quali, già dal titolo, la città fa definitivamente capolino. Come scrittore ha «l'ambizione di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire al lettore» che la sua Ferrara «è una città vera, certamente esistita» [21]. Ecco perché ogni luogo è indicato con il proprio nome, quello reale. I modelli letterari sono i narratori francesi, Flaubert, l'amato Flaubert, innanzitutto.

> La rivoluzione artistica si è compiuta. «Ormai, Ferrara c'*era*» [22].

Chi visita oggi il comune emiliano non può non ricercarvi le atmosfere e le suggestioni consegnate da Bassani alle parole del *Romanzo di Ferrara*, che raccoglie in un grande affresco la narrativa, appunto, di argomento ferrarese; nella sostanza, tutta la sua produzione in prosa. E di questo Bassani stesso era consapevole se ne *Il Giardino dei Finzi-Contini*, combinando la realtà e la finzione romanzesca, dopo aver descritto Corso Ercole I d'Este come la strada già di Carducci e di D'Annunzio e ora luogo di residenza della famiglia, si lamenta che la Guida del Touring non dia conto della storia del palazzo e del suo parco, destabilizzando il turista curioso sulle tracce dei protagonisti del fortunato romanzo:

> Però siamo giusti – scrive – il giardino, o per essere più precisi, il parco sterminato che circondava casa Finzi-Contini prima della guerra, e spaziava

---

[19] In risposta (II) [1964], Bassani 2001, 1209.

[20] Gli estratti dalle riviste a cui si fa riferimento sono conservati presso l'archivio privato della famiglia Bassani.

[21] In risposta (VI) [1984], Bassani 2001, 1322.

[22] *Laggiù in fondo al corridoio*, Bassani 2001, 941.

> per quasi dieci ettari fin sotto le Mura degli Angeli, da una parte, e fino alla barriera di Porta San Benedetto, dall'altra, rappresentando di per sé qualcosa di raro, di eccezionale (le Guide del Touring del primo Novecento non mancavano mai di darne conto, con un tono curioso, tra lirico e mondano), oggi non esiste più, letteralmente. [23]

Com'è noto, la *magna domus* non c'è mai stata nella realtà: esisteva un parco grande e incolto che si estendeva per lungo tratto ai piedi delle mura, proprio là dove lo colloca l'autore.

La verosimiglianza è il canone prescelto per la scrittura dei racconti, come accade nella *Passeggiata prima di cena* (1953). L'*incipit* nasce dalla descrizione di una cartolina che ritrae Corso Giovecca qual era agli inizi del Novecento. Si tratta di un'immagine desunta da una fotografia scattata da un'angolatura particolare: il cavalletto della macchina è collocato all'inizio della via, a quei tempi solo una carraia divisa dalle rotaie del tram, con alle spalle il castello estense e a destra «lo sperone» del Teatro comunale. In fondo alla strada, affondando lo sguardo in lontananza, a malapena distinguibile c'è la «Prospettiva», vale a dire una delle porte della cinta muraria che consente l'accesso alla città. Oltre alle coordinate spaziali, Bassani precisa anche il momento del giorno in cui è probabile sia stata scattata la fotografia: «un dorato crepuscolo primaverile emiliano», con la luce che converge sul lato sinistro dell'immagine, nell'ora che anticipa il «rito della cena».

La descrizione dallo spazio fisico passa alla rappresentazione degli uomini che vivono la strada in quel particolare momento della giornata: la cartolina prende vita scorrendo davanti agli occhi del lettore come una pellicola cinematografica. Sulla scena, in primo piano, fanno capolino personaggi diversi, di età e di estrazione sociale disparate: «il garzone di una barbieria», uno scolaretto, un signore elegante in *redingote*. Più difficile è dar conto delle persone che in quel momento si trovano a percorrere la strada nella sua parte terminale, velata da una sorta di pulviscolo. Di loro la fotografia non lascia testimonianza. A questa mancanza supplisce l'immaginazione poetica: sul marciapiede sinistro, quello di fronte all'Ospedale cittadino, forse cammina una giovane donna, di una bellezza comune. Immersa nei suoi pensieri non si accorge di un uomo che l'affianca e le rivolge alcune parole di cortesia. Da qui prende vita la storia di Gemma Brondi e di Elia Corcos, protagonisti del racconto.

Spazio e tempo sono realistici, com'è probabile che sia esistita agli inizi del Novecento, a Ferrara, una donna che abbia vissuto una vicenda

[23] *Il giardino dei Finzi Contini* [1962], Bassani 2001, 326.

analoga a quella di Gemma: in attesa di un bambino, ne sposa il padre, un medico dell'ospedale in cui lavora (nella finzione il giovane Elia), migliorando la sua posizione sociale – lei, cattolica, figlia di contadini; lui ebreo, medico affermato – ma rimanendo comunque sempre un'esclusa dal mondo borghese del marito.

Così, Ferrara è una città realisticamente connotata, ma diviene anche simbolo di una condizione universale, quella della reclusione, dell'emarginazione e della morte. È uno spazio stretto delimitato dalle mura che lo circondano per tutto il suo perimetro separando il centro abitato dalla campagna circostante. L'opposizione, dunque, è continuamente giocata tra un dentro e un fuori: società borghese, ebraica, e contadini, operai; spazio chiuso dentro le mura, spazio aperto circostante, sconfinato all'apparenza ma inaccessibile.

Le vicende sono ambientate sia nella parte rinascimentale dell'Addizione erculea, progettata da Biagio Rossetti, con le strade ampie e le abitazioni eleganti, sia per le vie anguste della zona medievale, parte della quale destinata al ghetto. Al tempo della narrazione, gli ebrei sono per la maggior parte assimilati, ma mantengono il sentimento, tra il consapevole e l'inconscio, di una diversità culturale profonda che li distinguerà sempre dai *goìm*. Una città, quindi, còlta dallo sguardo dello scrittore nei suoi contrasti, sintomo evidente della crisi della borghesia, sentita come decadenza di un'epoca intera.

L'ultimo romanzo, *L'airone* (1968), è ambientato nella campagna ferrarese verso il delta del Po. Anche questi sono luoghi cari allo scrittore che in qualità di fondatore prima e presidente poi dell'associazione Italia Nostra si proporrà di difenderli dalla speculazione finanziaria ed edilizia. Pare quasi che scelga l'esterno delle mura per concludere la sua parabola creativa. In realtà, il finale della vicenda vedrà sempre sullo sfondo il centro abitato e le strade della giovinezza. Il protagonista Edgardo Limentani varcherà i confini della cinta muraria, ma il paesaggio ferrarese della campagna, che tanto affascina per la forza vitale che sembra sprigionare, non gli darà che un'illusione momentanea di felicità. La liberazione dal *taedium vitae*, dalla noia esistenziale, la troverà solo a Ferrara alla fine della sua lunga giornata.

La figura del personaggio è delineata con realismo estremo, un uomo senza ideali che trascina una vita senza scopo; è «un oggetto tra gli oggetti. Uno che ha la morte addosso» [24]. La condizione tragica del

[24] Cancogni 1968, 11.

protagonista è quella di sentirsi un puro osservatore della vita, incapace di afferrarla, di viverla e consumarla fino in fondo. L'immagine di Codigoro e delle valli, abbracciata dallo sguardo allucinato di Limentani, non è altro che uno specchio in cui riflettersi per comprendere la desolazione della sua esistenza destinata a una fine prossima. Tutto il romanzo è il racconto di un occhio che osserva e che si immerge in *quel* paesaggio per trovare il proprio senso. Nell'airone morente che, nonostante l'agonia continua a lottare invano, riconosce la sua storia, la sua inutile sfida nel continuare a vivere. Di fronte alla vetrina dell'imbalsamatore, di fronte all'immobilità dei corpi nella morte e alla loro eternità, paragonabile solo alla dimensione dell'arte, trova il giusto finale per sé. Una scelta di vita, non di morte.

Difficile, quindi, definire in modo univoco il rapporto dello scrittore con il suo territorio: lo lega alla città estense un vincolo di repulsione, ma anche di attrazione inevitabile. Ferrara ha segnato gli anni più belli e più tragici della sua biografia e ogni volta che, attraverso la scrittura, ripercorre il «lungo corridoio» in fondo al quale stanno i fatti e i volti di quel passato che ancora influisce sul presente e ne determina comportamenti e scelte, «laggiù» ritrova gli anni delle speranze, disilluse dalla follia degli uomini, e della lotta in nome della libertà.

Riconquistare l'abbraccio della propria terra d'origine, riscoprire continuamente le radici per cogliere le motivazioni delle proprie scelte di vita: è questo a consentire la testimonianza nella dimensione eternante della letteratura perché il ricordo di una tragedia che ha macchiato la coscienza anche di una piccola città di provincia non divenga patrimonio esclusivo dei pochi superstiti. E, forse, il senso di appartenenza e di emarginazione provato da Giorgio Bassani è simile a quell'emozione consegnata al protagonista de *Gli occhiali d'oro* (1958) di fronte all'immagine di una città materna e affascinante, nonostante la crudeltà degli uomini. Dopo essere tornato dalle vacanze estive a Riccione e aver cominciato a subire gli effetti delle discriminazioni razziali, durante una delle solite uscite in bicicletta, il giovane si ferma sulle Mura degli Angeli e dall'alta distanza osserva la città:

> Il sole al tramonto, forando una scura coltre di nuvole bassa sull'orizzonte, illuminava vivamente ogni cosa: il cimitero ebraico ai miei piedi, l'abside e il campanile della chiesa di San Cristoforo poco più in là, e sullo sfondo, alte sopra la bruna distesa dei tetti, le lontane moli del castello Estense e del duomo. Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante. Il

> futuro di persecuzioni e di massacri che forse ci attendeva (fin da bambino ne avevo continuamente sentito parlare come di un'eventualità per noi ebrei sempre possibile), non mi faceva più paura. [25]

Recuperare l'antico volto materno della propria città: Bassani compie questa operazione ogni volta che scrive o riscrive una parte del suo *Romanzo di Ferrara.* «Laggiù in fondo al corridoio» si collocano la famiglia, gli amici della giovinezza, gli orizzonti di terra e di acqua del territorio ferrarese. Prima, però, è stato necessario farsi *straniero*, *morire per rinascere* [26], perché il dolore dell'emarginazione potesse diventare nel tempo il motore primo della forza creativa. Per rinascere e diventare, quindi, un artista, un poeta.

Bibliografia

Bassani, Giorgio (1945). *Storia di poveri amanti ed altri versi*, Astrolabio, Roma.

(1955). *Una notte del '43*, in *Botteghe oscure* XV, I semestre, 410-451.

(1978). Intervento in *La cultura ferrarese tra le due guerre mondiali. Dalla scuola metafisica ad Ossessione*, Walter Moretti (a cura di), Bologna, Cappelli.

(2001). *Opere*, Roberto Cotroneo e Paola Bassani (a cura di), Milano, Mondadori.

Bassani Pacht, Paola (2006). Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi, *Paragone* 63, 64, 65, gennaio-giugno, 34-45.

Bazzocchi, Marco Antonio (2006). Longhi, Bassani e la modalità del vedere, *Paragone* 63, 64, 65, gennaio-giugno, 57-72.

Cancogni, Manlio (1968). Perché ho scritto L'airone. Intervista a Giorgio Bassani, *La Fiera Letteraria* XLIII. 46 (14 novembre), 10-12.

Caretti, Lanfranco (1995). Un vecchio appunto su Bassani, in *Bassani e Ferrara le intermittenze del cuore*, Alessandra Chiappini e Gianni Venturi (a cura di), Ferrara, Corbo, 9-15.

Dolfi, Anna (1981). *Le forme del sentimento*, Padova, Liviana.

Farneti, Monica (2006). Da F. a Ferrara, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Giovanni Venturi (a cura di), Bulzoni, Roma, 83-89.

[25] *Gli occhiali d'oro* [1958], ora in Bassani 2001, 285.

[26] In risposta (V), Bassani 2001, 1321.

Folli, Anna (1979). *Vent'anni di cultura ferrarese. Antologia del Corriere padano*, 2 voll., Bologna, Patron.

Pasolini, Pier Paolo (1974). Giorgio Bassani, Il romanzo di Ferrara I: Dentro le mura, *Il Tempo*, 8 febbraio [ora in P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Graziella Chiarcossi (a cura di), Milano, Garzanti, 1996, 344-349].

Rinaldi, Micaela (2004). Una vita e tante biblioteche. I libri di Giorgio Bassani, in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Roma, De Luca Editori d'Arte 2004, 11-26.

13.
LETTURA RETORICA DEL «GIARDINO DEI FINZI-CONTINI» DI GIORGIO BASSANI

Francesco Longo

1. Temi taciuti che ritornano grazie alle figure retoriche

La storia d'amore tra Micòl Finzi-Contini e la voce narrante de *Il Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani è il nucleo attorno al quale si sviluppa la vicenda dell'intero romanzo.

A partire da questa circostanza, che riguarda singoli personaggi, l'autore ricostruisce la storia di una famiglia, la vita di Ferrara (benché si tratti di una «Ferrara costruita come luogo mentale») [1], l'Italia fascista, e un quadro completo che restituisce le atmosfere e i sentimenti di quegli anni. Il romanzo cresce infatti lungo diverse direzioni, ognuna delle quali dà vita e tratta temi che possono essere analizzati in modo distinto: lo stile di vita della borghesia ferrarese, il pericoloso insinuarsi del fascismo, le vicende di una comunità ebraica, il tragico orizzonte della deportazione.

Se ci si sofferma sulla vicenda d'amore che sostiene gran parte dell'impianto narrativo, si nota immediatamente che si tratta di una di quelle storie d'amore mancato e taciuto, e che non viene dichiarato per tutto il romanzo. Il narratore della storia, che il lettore intuisce essere innamorato, fin dalle prime pagine, della giovane Micòl Finzi-Contini, trattiene oltre ogni limite una dichiarazione d'amore alla sua amata (tranne sul finale quando però – ma siamo ormai vicini alla conclusione – non ha più possibilità di essere ricambiato). Il narratore dedica un intero li-

[1] Cotroneo 1998, XI. Per Paola Frandini anche: «La città di Bassani è una creazione del cuore, una religiosa icona della memoria» (2004, 73).

bro a raccontare questa *impossibilità del dire*, e visto che questa difficoltà è posizionata proprio al centro della strategia della scrittura, si può sostenere, da un punto di vista retorico, che questo romanzo ha come suo centro la figura retorica della reticenza [2]. *Il giardino dei Finzi-Contini*, se lo si legge in un'ottica retorica, potrà dunque essere inteso come un romanzo sulla difficoltà del comunicare: un romanzo sulla reticenza.

Nella recente introduzione al volume che raccoglie gli scritti di Bassani, che già nel titolo registra questa modalità reticente, intitolandosi proprio La ferita indicibile, si legge: «Per Bassani tutto è immutabile. Gli eventi, anche le immani tragedie, sono transitori: entrano nel profondo, ma non possono esser detti» [3]. L'impossibilità, o almeno l'idea che esprimersi comporti sforzi e inconvenienti, è inizialmente tutta del protagonista. Il narratore è riluttante già nel primo capitolo a descrivere la strada di Ferrara, dichiarando come: «ogni descrizione di essa è superflua» [4], salvo poi cimentarsi in una dettagliata relazione di quel luogo. In questo clima di introversione espressiva si snoda tutta la storia dell'amore non vissuto. Per un bacio mancato, per esempio, il narratore recrimina a se stesso: «perché non l'avevo fatto sei mesi prima, quando tutto era ancora possibile?» [5]. All'insegna di simili sentimenti non manifestati, si avvia anche la terza parte: «Infinite volte, nel corso dell'inverno, della primavera e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio non accaduto) dentro alla carrozza» [6]. L'incapacità di esternare le proprie emozioni e di non saper cogliere i momenti chiave viene bene assunta nel testo col sistematico sottrarsi delle parole. Il narratore prende consapevolezza, durante il romanzo, e a volte anche con ironia, di tale resa al silenzio, tanto che a proposito di un sogno in cui compaiono lui e Micòl, annota: «Senonché tacevo, privo di coraggio perfino in sogno» [7]. Anche nel sogno, quando almeno l'inconscio potrebbe rivelare liberamente le zone più profonde dell'io, si presenta la stessa remora. Questa timidezza espressiva, il ten-

[2] La presenza di materiale implicito di un testo letterario è stato associato da Monroe Beardsley, come ricorda anche Paul de Man, con l'essenza stessa della letteratura, caratterizzata per il fatto di essere: «decisamente al di sopra della norma quanto alla proporzione di significato implicito rispetto a quello esplicito» (Beardsley 1973, 37, cit. in De Man 1997, 18).

[3] Cotroneo 1998, XXIII.

[4] Bassani 1962, 21.

[5] *Ivi*, 198.

[6] *Ivi*, 125.

[7] *Ivi*, 140.

dere al tacere che frena il narratore, passa per contagio anche ad altri personaggi che vengono a contatto con l'*io* che racconta.

A proposito del periodo di tempo in cui il narratore trascorre le sue serate con Malnate (l'altro amico ospite tradizionale di casa Finzi-Contini), per esempio, si legge: «eravamo entrambi d'un riserbo e d'una delicatezza eccezionali» [8]. E anche quando i due ragazzi, dopo un lungo scambio di confidenze, trovano la serenità per affrontare argomenti difficili, il tutto avviene comunque all'interno di un grande rigore verbale: «avevamo insensibilmente introdotto nelle nostre conversazioni notturne anche il tema, prima d'allora tabù, dei Finzi-Contini […] procedevamo con molta cautela, attentissimi a non sbilanciarci» [9].

Questa circospezione nel pronunciare le cose letteralmente, nell'esprimersi, nel dare nomi alle emozioni, nel prendere di petto i *tabù*, segna l'intero romanzo e presto dilaga, innervando anche zone distanti dal cuore narrativo occupato da questa vicenda. È interessante allora osservare come la reticenza, che in alcuni luoghi del libro si fa quasi argomento di discussione, e tema, sia lentamente messa in crisi proprio dall'apparato retorico della scrittura letteraria. I tropi e la figuralità del linguaggio letterario scuotono questa catena di silenzi, neutralizzando la reticenza o rendendola impotente. Alcuni temi, infatti, che il narratore è tentato di evitare letteralmente, che schiva grammaticalmente, riappaiono nel libro perché riportati, recuperati, ospitati in seno alle figure retoriche che introducono nel testo gli elementi scartati. È possibile proporre un'analisi retorica che individui i punti in cui certi argomenti, che sembrano il più possibile evitati, tornano nel testo perché richiamati da elementi retorici [10].

2. L'AUTUNNO È UN'ESTATE: UN'IPALLAGE

I giovani protagonisti del romanzo sono ragazzi pieni di energie ma destinati ad una morte precoce. Questa condizione di tragica transitorietà rientra in quelle verità che l'autore prova a non comunicare in modo

[8] *Ivi*, 250.
[9] *Ivi*, 262.
[10] Questa modalità dell'espressione di Giorgio Bassani è riscontrabile anche in altre sue opere. È stata notata per esempio da Paola Frandini: «Gli piacevano l'ambiguità, la reticenza, la 'trama delle relazioni', il senso pittorico» (2004, 58).

esplicito. Eppure, se si esclude il *Prologo* del libro, che non a caso è tenuto separato dal romanzo, in questo testo la catastrofe viene ugualmente introdotta nel libro (fino a permearlo) quasi sempre attraverso modalità retoriche. Nella prima parte del romanzo, per esempio, il tema compare sotto le sembianze di un cambiamento climatico sul quale si insiste ripetutamente. È qui che viene spostata la drammaticità della situazione.

La *vitalità minacciata dei ragazzi* appare nelle pagine sotto forma di *un autunno luminoso che sembra estate*. Il testo parla infatti di un autunno che presenta un'anomalia meteorologica, un autunno in cui «faceva caldo, nel giardino: quasi come se si fosse d'estate» [11]. Si presenta, con questa immagine, un qualcosa che è mascherato da vigore (una bella stagione) ma che è votato ad una imminente decadenza (si è già in autunno). Questo tema viene approfondito e declinato in diversi modi. Approfittando della descrizione di questi pomeriggi ambigui, si introduce un altro elemento che riguarda la percezione del pericolo, ulteriore tema che il romanzo fugge soltanto come può. Il narratore non dice mai, letteralmente, che nessuno si voleva rendere conto di quello che stava per succedere. Non dice che i protagonisti ignorano la tragedia che sta per colpire la loro società. Ma quanto si riesce a scongiurare letteralmente, il linguaggio è capace di reinserirlo, all'interno di uno stesso brano, attraverso la dimensione retorica. Si tenga sotto osservazione quello che accade in questa scena, da un punto di vista delle figure retoriche.

L'autunno sembra estate. I ragazzi passano uno dei tanti pomeriggi a giocare a tennis nel parco di casa Finzi-Contini. Si legge ad un certo punto: «Quell'ultima luce invitava a continuare, a insistere in palleggi non importa se ormai quasi ciechi» [12]. La verità viene fuori in un momento impensabile. Per quanto si abbia la sensazione di un'estate ancora vibrante, i pomeriggi non sono più veramente luminosi come quelli estivi, è solo l'attività dei ragazzi a garantire il perdurare di una *situazione estiva* che è invece oggettivamente mutata. Poi, oltre all'anomalia di un autunno che sembra estate, si assiste anche ad un'altra irregolarità: una serata che sembra un pomeriggio. Quello che qui il testo comunica è piuttosto chiaro: si continua a giocare nonostante sia buio. Tuttavia, se si analizza meglio la frase, si può prendere atto di un qualcosa in più, che rivela i meccanismi attivati dal linguaggio nel momento dell'espressione. È evidente infatti che non possono essere esclusivamente i «pal-

[11] Bassani 1962, 88.
[12] *Ivi*, 88.

leggi» ad essere «ciechi», così come invece appare leggendo la frase da un punto di vista grammaticale. L'aggettivo «ciechi» evidentemente può (deve?) riferirsi anche a qualcos'altro. La frase che non viene espressa, e che potrebbe essere riassunta così: «nessuno si voleva rendere conto di quello che stava per succedere», contiene un senso che (non espresso esplicitamente) si ritrova intatto nel testo. È infatti al lavoro la figura retorica dell'ipallage. L'aggettivo, per spostamento, viene attribuito ad altro rispetto al «determinato a cui invece spetterebbe» [13]. I palleggi non sono *imprecisi*, *irregolari*, o semplicemente *malriusciti* a causa del buio, come potrebbe essere normale; sono «ciechi», 'non-vedenti', proprio come lo sono i giocatori: quei protagonisti che sull'orlo del cupo spettacolo della fine ne ignorano i segni. Se dunque il libro tace, evita grammaticalmente di descrivere l'atteggiamento dei protagonisti, altrettanto non fa l'apparato retorico.

Ecco dunque che si può decifrare un'allegoria che potrebbe essere così parafrasata: se l'arrivo dell'autunno rimanda anche all'insinuarsi dell'antisemitismo, e la sembianza dell'estate sta anche per le ultime energie di una generazione che avrebbe avuto ancora molte forze, così la cecità attribuita ai palleggi è da riferirsi anche alla mancata coscienza che il narratore non vuole mai attribuire esplicitamente ai Finzi-Contini ma che proprio a loro invece va assegnata. Tutto qui è risolto, o riacceso, grazie alla presenza dell'ipallage. La figura retorica, in questo caso, mette in questione, problematizza il valore letterale del brano. In un brano in cui tutto potrebbe sembrare teso a mostrare la vitalità dei ragazzi, qualcosa interferisce per svelare invece, la loro forse ingenua, dolorosa, inesperienza.

3. Metafore in azione: chi si lecca le ferite?

Così come ce la descrive Giorgio Bassani, Micòl Finzi-Contini è «*assolutamente diversa dagli altri*» [14]. La protagonista femminile di questo romanzo si distingue dal coro dei personaggi reticenti tanto che sembra poter rappresentare proprio la possibilità inversa rispetto a quella dell'atteggiamento reticente. Micòl incarna spesso la *possibilità di dire* quelle cose che il protagonista narratore invece non riesce ad ammet-

[13] Mortara Garavelli 1999, 222.
[14] Camon 1972, 64.

tere, o almeno a pronunciare, tranne rare eccezioni. Già nella prima scena, di Micòl si viene a sapere un dettaglio assai curioso: Micòl è una ragazzina che si lecca le ferite con leggerezza. In una delle sequenze poste all'inizio degli eventi raccontati, Micòl struscia con la gamba contro un muro, procurandosi una lieve abrasione: «si era anche sbucciata un ginocchio» [15]. Nel brano, a proposito della lacerazione al ginocchio, il testo sottolinea una curiosa differenza tra lei e il narratore. Mentre il narratore assume subito un tono di voce «lamentoso», lei «leccò rapida la ferita: una specie di piccolo bacio affettuoso; e subito si drizzò» [16]. In questo atteggiamento, che appare come poco più che un dettaglio irrilevante, si concentra una decisiva e sostanziale diversità tra i due.

Micòl si lecca le ferite rapidamente, e tale sarà il suo atteggiamento per tutto il corso del libro. Il narratore, al contrario, per l'intera durata del libro non farà altro che *leccarsi le ferite* [17] così come in senso metaforico, si intende chi si lascia andare alla nostalgia, cede alla tentazione del godere di un passato che svanisce, e prova gioia nel far riaffiorare ricordi noncurante della sofferenza che ciò può procurare.

Letta insieme alla scena precedente, la sequenza dei palleggi ciechi, si può qui osservare in che modo il testo si va strutturando. Esistono delle continue relazioni tra i singoli frammenti e la totalità del libro. Nella scena analizzata in precedenza, si assisteva ad un autunno che sembrava estate, e si è detto che questa immagine meteorologica ben rendeva la globalità del romanzo: la fine improvvisa di una stagione contiene gli elementi della trama intera, quella che racconta la scomparsa di una generazione. Nella scena appena analizzata si assiste allo stesso procedimento testuale. La pagina drammatizza un episodio di piccola entità, letterale, in cui ci si lecca le ferite, ma che aiuta a leggere l'intero libro come la vicenda metaforica di un narratore nostalgico e lamentoso che si lecca le ferite.

---

[15] Bassani 1962, 58.

[16] *Ibidem*.

[17] È il narratore stesso, verso la fine del libro ad ammettere il proprio gusto per l'amarezza: «Perché mi ostinavo a ritornare ogni giorno in quel luogo dove, lo sapevo, non avrei potuto raccogliere che umiliazioni e amarezza? Non saprei dirlo esattamente […] magari, andavo proprio in cerca di umiliazioni e di amarezza […]» (Bassani 1962, 235).

4. La scrittura salva o uccide?

Una delle convinzioni su cui sembra appoggiarsi tutto il romanzo riguarda la forza della scrittura. La scrittura sarebbe in grado di tenere in vita persone, oggetti, atmosfere altrimenti destinati alla morte. L'idea di Bassani è «che l'arte congiunge e colma quel vuoto altrimenti incolmabile della vita e della morte» [18]. La scrittura salverebbe le persone dal tempo che le travolge e che le conduce inevitabilmente verso la scomparsa. Solo la letteratura, sospendendo e invertendo il vettore della Storia, può sottrarre la vita dalla ineluttabilità della morte (la letteratura sarebbe un raffinato espediente per *leccarsi le ferite*). Come si inizia a vedere, leggendo singoli brani del *Giardino* («Bassani non ragiona per storie, per sequenze narrative, non pensa ai propri racconti come fossero film, ma come fossero quadri») [19] è semplice accorgersi che piccoli meccanismi del testo combaciano con strutture più estese, che coprono l'intero corpo del libro. Si è osservato come in alcuni dettagli (del microtesto) si ritrovano meccanismi che si conformano alla macchina dell'intero romanzo (il macrotesto). È possibile pensare che oltre alla scrittura, sia anche questo tipo di costruzione – la strategia di particolari che si incastrano con il tutto –, a generare dei significati. La struttura narrativa intera lavora dunque, insieme alla scrittura, a definire l'astrazione temporale nelle pagine. Scrittura e struttura, temi ed espressioni grammaticali, investono il lettore di un senso di protezione dal tempo che colpisce i personaggi. Tutto, certo, fino a quando la minaccia della Storia non interviene a infrangere queste illusioni.

5. Il Nautilus, il Maelstrom e Emily Dickinson

Oltre ad alcune metafore particolari, anche certe similitudini, e certi rapporti di intertestualità possono attirare nei testi significati inaspettati e in modo quasi invisibile. Il protagonista del *Giardino* crede che la scrittura rappresenti una via per contrastare la morte, ma le reti metaforiche, e alcuni paragoni, lavorano a dissolvere questa convinzione.

Nella storia della letteratura, il tema della morte è declinato e affrontato in infiniti modi. Questo libro non manca di attraversarlo, come si vede già nelle prime pagine. Ma il modo in cui questo universo di

[18] Guiati 2001, 129.
[19] Cotroneo 1998, XVI.

Bassani è pervaso da tale presenza, va osservato con cura. Si tratta infatti di vedere in che modo un *senso di morte* investe tutti i protagonisti e come, durante la lettura, questo destino tragico affiori e si installi nella coscienza dei lettori. La morte, che proprio la letteratura avrebbe potuto scansare ed esorcizzare, si fissa nei lettori, grazie a certe soluzioni linguistiche, con una dinamica di estremo interesse.

La prima cosa che va notata sono alcuni dei luoghi in cui nel romanzo ci si riferisce ad altre opere letterarie. Per esempio, due paragoni che il narratore utilizza per rafforzare ciò che sta raccontando: un riferimento al *Nautilus* di *Ventimila leghe sotto ai mari* di Verne [20] e uno al Maelstrom, e poi, con funzione leggermente diversa, un paragone con una poesia di Emily Dickinson che Micòl traduce e spedisce al narratore.

I riferimenti intertestuali possono essere di tantissime tipologie: riferimenti intertestuali, paratestuali, metatestuali, ipertestuali e architestuali, su cui ha fatto ampiamente luce Genette [21].

Nelle pagine del *Giardino*, dunque, si incontrano due riferimenti ad opere letterarie legate all'universo marino. Sono episodi distanti tra loro nelle pagine, ma forse legati e a contatto sotto la superficie del testo. Si tratta di due casi di ipertestualità, intesa, con Genette, come «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento» [22].

Il primo richiamo esterno al testo si riferisce alla finestra del salone della casa Finzi-Contini, che sembra l'oblò del *Nautilus*. Scrive Bassani: «[tutte le pareti erano] foderate di cuoio, tranne quella, interamente a vetri, aperta sulla buia tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus*» [23].

Il secondo richiamo ad un testo letterario nasce invece lì dove si parla del periodo di tempo che va dalla primavera all'agosto del 1939, che, così come lo descrive il narratore, sembra «una lenta progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom» [24].

---

[20] Nel catalogo dei libri della biblioteca di Giorgio Bassani, riportato nel volume *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, il libro *Ventimila leghe sotto ai mari* di Jules Verne non compare. Di Verne Bassani possedeva sia *Un inverno tra i ghiacci*, che *L'isola misteriosa* (Rinaldi 2004, 297). Nella presentazione al volume tuttavia Paola Bassani sottolinea come la lista lacunosa dei titoli «testimonia al tempo stesso carenze, perdite, dispersioni crudeli causate in larga misura dalla persecuzione e dalla guerra» (2004, 11).

[21] Si fa ora riferimento in generale al testo di Genette 1997 [1982].

[22] Genette, 1997 [1982], 7-8.

[23] Bassani 1962, 174.

[24] *Ivi*, 235.

È chiaro che la similitudine tra l'oblò della casa Finzi-Contini e l'oblò del *Nautilus* non si esaurisce in una delucidazione sull'arredo. Il modo più evocativo per descrivere una «parete interamente a vetri» non è certo richiamare un oblò, termine che può anzi suggerire immediatamente al lettore l'immagine di un piccolo finestrino di forma circolare [25]. La scelta del richiamò all'oblò del *Nautilus* (che in realtà ha una forma tutta particolare, anomala per essere un oblò) non si limita solo al *design* della vetrata della casa, ma immette nel testo molti altri elementi.

Sul *Nautilus* di Verne, a cui si riferisce Bassani, si può intanto osservare quanto notava Roland Barthes: «Verne ha costruito una sorta di cosmogonia chiusa in se stessa, che ha le sue categorie proprie, il suo tempo, il suo spazio, la sua pienezza, e perfino il suo principio esistenziale. Tale principio mi sembra sia il gesto continuo della reclusione» [26]. In questa prima citazione si nota una corrispondenza forte tra il mondo di Verne e quello creato da Bassani (lì la nave, qui la casa). In entrambi si cerca di piegare le leggi temporali a proprio modo (se ne è accennato ma se ne discuterà meglio in seguito), e si ricorre allo spazio per immortalare il cuore concettuale della reclusione: «il giardino che diventa luogo di autoreclusione, di separazione, anche di diversità» [27]. È attraverso questo paragone col *Nautilus* che l'orizzonte della reclusione (parola che non compare nel testo di Bassani) si fa ulteriormente vivo nel testo, definendo per sempre un clima angoscioso e un'atmosfera claustrofobica.

Si ricordi, inoltre, che anche in un'altra occasione Bassani associa la casa ad un mezzo navale. Al telefono, Micòl descrive al narratore la sua stanza: «le finestre erano due, per la precisione. Guardavano entrambe a mezzogiorno, ed erano talmente alte dal suolo che ad affacciarsi ai davanzali, con la distesa del parco sotto […] pareva di farlo da un transatlantico» [28]. Attraverso queste due associazioni, si consolida la sovrapposizione tra la casa Finzi-Contini e una imbarcazione, nei termini di un'immagine di isolamento dai flutti indomabili che la circondano.

---

[25] Il vocabolo italiano per il termine 'oblò' è «portellino di murata», la cui definizione infatti è: «Finestrino circolare, nei fianchi o in altri luoghi del bastimento, fornito di telaio e cerniera in bronzo, con vetro di forte spessore e coperchio interno, che agisce anche da oscuratore. La chiusura si opera per mezzo di chiavistelli a vite, articolati, muniti di dadi ad orecchia o ad anelli, chiamati comunemente *Galletti*» (in *Dizionario di marina* 1937, 665).

[26] Barthes 1974 [1957], 74.

[27] Cotroneo 1998, XXXV.

[28] Bassani 1962, 131.

Proseguendo con Barthes, si legge, ancora sul tema della reclusione: «l'imbarcazione può essere certo il simbolo della partenza; è più profondamente, cifra della chiusura» [29]. L'aver paragonato la casa Finzi-Contini alla nave del *Nautilus* consegna indirettamente al lettore molto più di una precisione sull'arredo. Delinea infatti una intera realtà di valori che riguardano la segregazione sociale della famiglia Finzi-Contini, il loro tempo di autonomia quasi scaduto, la loro distanza dalla realtà che li asserraglia. Il semiologo francese aggiunge ancora: «amare le navi è, prima di tutto, amare una casa superlativa, perché irrimediabilmente chiusa» [30]. Anche in questo caso le parole di Barthes aiutano nell'interpretazione del testo bassaniano. Il narratore del *Giardino* potrebbe avere veramente amato quella casa, non *nonostante* la sua chiusura, ma anzi *proprio* per quella sua chiusura [31]. Si può qui aggiungere anche un'altra somiglianza, carica di significato, tra il *Nautilus* e la casa dei Finzi-Contini: la presenza della biblioteca. Elemento comune ad entrambi i romanzi, aspetto che caratterizza gli ambienti e chi li abita, viene usato come ulteriore sigillo distintivo tanto di autonomia quanto di separazione: «il professor Ermanno, presomi sottobraccio, mi propose di approfittare d'allora in poi liberamente, come e quando volessi, dei quasi ventimila libri di casa» [32]. Così come, nel romanzo di Verne si legge: «Dodicimila, signor Aronnax. Sono i soli legami che mi congiungano alla terra. […] Questi libri d'altra parte sono a vostra disposizione e potrete servirvene liberamente» [33].

Se dunque «il *Nautilus* è autosufficiente, nel senso che dal mare ricava tutto quello che serve alla propulsione della macchina e alla vita dell'equipaggio: di questa assoluta autosufficienza, che è il segno dei dannati, la biblioteca del capitano Nemo è il simbolo più forte» [34]. Qualcosa di assai simile, se non di uguale, vale anche per la biblioteca dei Finzi-Contini. Anche qui la presenza funzionale della biblioteca si tra-

---

[29] Barthes 1975 [1957], 75.

[30] *Ibidem*.

[31] Che il giardino dei Finzi-Contini sia segno di chiusura è un vero luogo comune della critica: «Di orti, parchi e giardini non v'è certo scarsezza nella letteratura dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento. Si pensi tra l'altro al glorioso sintagma dell'*hortus conclusus* riapparso con vitalità nella temperie decadente e poi suggestivamente ritrovato forse per sotterranee ascendenze israelitiche dal Bassani dei *Finzi-Contini* (che però forse va ad affondare le sue radici, oltre l'immagine del *Cantico dei cantici*, nell'archetipo originario dell'Eden)»: in Giachery 1985, 25.

[32] Bassani 1962, 174.

[33] Verne 1937, 75.

[34] Mari 2004, 320.

sfigura presto in una funzione simbolica: un simbolo tanto di autosufficienza e indipendenza (culturale, religiosa, ideologica, politica) quanto di isolamento e condanna (la ghettizzazione, l'esclusione, la persecuzione antiebraica).

Può essere utile confrontarsi ancora con un'ultima citazione dal saggio di Barthes: «Il *Nautilus* è […] la caverna adorabile: la soddisfazione della reclusione raggiunge il suo parossismo quando, dal seno di questa interiorità senza fessure, è possibile vedere attraverso un grande vetro l'esterno infinito delle acque, e in tal modo con uno stesso gesto definire l'interno mediante il suo contrario» [35].

Ecco che una dinamica simile, quella tra «interno» ed «esterno» è all'opera anche nel *Giardino*. Bassani descrive ciò che si vede subito oltre la casa: «la buia tempesta del parco», ma questa definizione dell'ambiente esterno, aiuta il lettore, per contrasto, a capire meglio la casa dei Finzi-Contini segnata, evidentemente, da elementi di luminosità (in opposizione al buio) e di calma (in opposizione alla tempesta). In questo modo si asseconda infatti il virtuoso gioco di contrasti: luminosa-buia, calma-tempesta. Fermandosi per ora qui, si può notare definitivamente in che modo il riferimento al *Nautilus* richiami, nella descrizione, l'elemento *reclusione*. Grazie a quanto osservato è facile vedere come la reclusione, tema di cui il testo è intriso ma di cui non fa menzione letteralmente, sia viva e presente.

Il secondo riferimento, non a caso ancora marino, e che insiste nell'associare la storia dei Finzi-Contini con quella di una nave leggendaria, riguarda il Maelstrom. L'attenzione letteraria va immediatamente al racconto di Edgar Allan Poe, sapendo che Bassani aveva certamente letto il racconto dello scrittore americano [36]. Leggiamo dunque il brano del *Giardino*: «Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto '39 […] lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom» [37].

Anche in questo caso, rispetto alla scelta dell'aggettivo «fatali», il riferimento al Maelstrom porta significati gravidi di conseguenze. In questa occasione, sebbene non senza il timore di forzare il testo, si può im-

---

[35] Barthes 1975 [1957], 75-76.

[36] In una lettera di Da una prigione, Bassani consiglia libri e autori per la sorella Jenny: «Jenny farà bene a leggere, innanzi tutto, i grandi classici dell'800, italiani e stranieri: Manzoni e Verga, come dicevo, e Nievo, e Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Melville, Hawthorne, Defoe, Gogol, Puškin, Gončarov, Tolstoj, Dostoevskij, Flaubert, eccetera eccetera» (Bassani 1998, 958).

[37] Bassani 1962, 235.

maginare che Bassani si stia riferendo non solo alla corrente Maelstrom che si trova al largo della Norvegia, ma proprio al racconto di Edgar Allan Poe *Una discesa nel Maelstrom*. La tragedia dei Finzi-Contini si fa allora presente con ulteriore forza se vista attraverso questa travolgente evocazione letteraria. Il ricordo della fine dolorosa e catastrofica della nave di quel racconto rievocato alla memoria del lettore rende ancora più cupa e grandiosa l'agonia della storia che si sta leggendo, e il tutto passa il più possibile inosservato.

Si può inoltre scorgere, combinando tra loro le due citazioni appena analizzate, un percorso che unisce i due riferimenti: se la prima citazione associa semplicemente la casa Finzi-Contini ad una nave leggendaria [38], poi si chiarisce in modo esplicito che questa analogia della nave riguarda il destino tragico, l'atto di sprofondare. Il legame tra queste due citazioni non è però soltanto una ipotesi che si applica al testo nel momento della lettura critica, cioè dall'esterno, in ritardo. Una correlazione, al di là del riutilizzo di Bassani, esiste infatti davvero e in anticipo, tra i due testi. Verne, nella scrittura di *Ventimila leghe sotto i mari*, come è stato notato, «è costretto a prendere letteralmente in prestito due invenzioni di Poe: la bianca cortina che sigilla il *Gordon Pym* e nientemeno che il Maelstrom» [39].

A poche pagine dalla fine di *Ventimila leghe sotto ai mari*, si legge:

> Ma una parola, venti volte ripetuta, una terribile parola mi svelò la causa di quella commozione che si propagava a bordo del *Nautilus*. Non era già con noi che il suo equipaggio se la pigliava.
>
> – Maëlstrom! Maëlstrom! – si gridava.
>
> Il Maëlstrom! Più spaventoso nome, in più spaventosa condizione, poteva mai risuonare al nostro orecchio? […] E il *Nautilus* era trascinato in quell'abisso, appunto allora che il nostro canotto stava per staccarsi dai suoi fianchi? [40]

Tra i due testi esiste dunque già un legame indissolubile. I romanzi non si legano tra loro solo per la scelta di una stessa corrente norvegese che serve ai due autori come gorgo narrativo in cui far confluire entrambe le storie. Verne si riferisce forse al testo di Poe: «Ma che cosa ne è del *Nautilus*? Ha resistito alle strette del Maelstrom? Vive ancora il capita-

[38] «Sotto questo aspetto la maggior parte delle imbarcazioni leggendarie o fantastiche sono, come il *Nautilus*, tema di una reclusione accarezzata», in Barthes 1975 [1957], 76.

[39] Mari 2004, 318.

[40] Verne 1937, 411.

no Nemo? […] Spero, e spero anche che il suo poderoso apparecchio abbia vinto il mare nel suo più terribile abisso, e che il *Nautilus* abbia sopravvissuto là dove tante navi sono perite» [41]. Si può pensare che qui Verne si riferisca non soltanto ad altre navi realmente esistite, ma anche a quelle che navigano nelle pagine di altri scrittori e che però sono certamente affondate.

Il legame che esisteva tra i due autori viene dunque semplicemente riattivato da Bassani nel suo *Giardino*. È dunque forse possibile concludere che i due paragoni letterari costituiscano un'allegoria unica, salda, non frammentaria, della casa Finzi-Contini come di una nave che stia facendo naufragio.

La terza e ultima citazione letteraria da prendere in esame riguarda invece un altro aspetto. Si tratta di una poesia di Emily Dickinson, un riferimento *intertestuale*, del tipo esplicito: «Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della pratica tradizionale della *citazione*» [42]. Micòl traduce e spedisce al narratore una poesia. Si ricordi innanzitutto che gli studi accademici di Micòl si concentrano proprio sulla poetessa americana: «'Hai già preso la tesi?' 'Per prenderla l'ho presa: su Emily Dickinson, sai, quella poetessa americana dell'ottocento, quella specie di donna terribile'» [43]. Lettrice e studiosa di Emily Dickinson, Micòl doveva tra l'altro avere sviluppato una particolare dimestichezza col tema degli amori impossibili, dato che la vita della Dickinson fu sconvolta forse proprio da un evento di questo tipo: «intorno alle ragioni, ai modi e agli incidenti di questo sconvolgimento, fu variamente congetturato. Venne fatta una quantità di pettegolezzi; prima in vita eppoi in morte della poetessa. […] D'una cosa non fu mai dubbio: che si trattò d'amore il quale non poté mai realizzarsi» [44]. Ma Micòl, ragazza affascinante e *terribile*, rovescia il gioco della Dickinson volgendolo contro il narratore.

Seguendo il tragitto della vicenda, Micòl spedisce dunque al narratore una poesia della Dickinson:

> Morii per la Bellezza; e da poco ero
> discesa nell'avello,
> che, caduto pel Vero, uno fu messo
> nell'attiguo sacello.

---

41 *Ivi*, 412-413.
42 Genette 1997 [1982], 4.
43 Bassani 1962, 77.
44 Cecchi 1939, 36.

«Perché sei morta?», mi chiese sommesso.
Dissi: «Morii pel Bello».
«Io per la Verità: dunque è lo stesso,
– disse, – son tuo fratello.»

Da tomba a tomba, come due congiunti
incontratisi a notte,
parlavamo così; finché raggiunti
l'erba ebbe nomi e bocche. [45]

La scelta di questa poesia non è certamente una scelta neutra. Questi versi contengono alcune indicazioni che interagiscono con la complessità dei personaggi del romanzo. La traduzione e la lettura di questo componimento, all'interno del romanzo, porta inevitabilmente a chiedersi che rapporto vi sia tra le tre figure: Emily Dickinson; la *personificazione* della Bellezza della poesia; e Micòl Finzi-Contini.

Suona infatti curioso l'attacco del primo verso, se si pensa che a riscriverlo e a riproporlo tra i tanti testi della poetessa sia proprio Micòl: «Morii per la Bellezza». Nella poesia compaiono due personificazioni: la Bellezza e il Vero. E si ritrovano a parlarsi da tomba a tomba.

Se per personificazione si intende solitamente il desiderio di «raffigurare come persone esseri animati o entità astratte» [46], è chiaro che in questo caso è la Bellezza ad essere personificata. Ma se nel romanzo l'incarnazione della bellezza è Micòl non è difficile che tra i tratti della Bellezza (della poesia) e della Micòl (del romanzo) possano avvenire interferenze, possa esserci uno scambio di elementi. Ora, se la personificazione è il passaggio da un'entità astratta a un personaggio, Micòl nel libro compie il percorso esattamente contrario: «il romanzo, come si sa, è dedicato a Micòl, cioè a un personaggio, che proprio in virtù di quella dedica non è più un personaggio, anzi conferma di non esserlo mai stato, resta una persona» [47]. Il romanzo infatti parte da una idealizzazione, dalla fantasia di uno scrittore e tenta, fin dalla dedica, di attribuire una verità storica ad un personaggio letterario.

Non ci sono certo elementi sufficienti per dire che la Bellezza della

[45] Bassani 1962, 157. La poesia della Dickinson: I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the Tomb / When One who died for Truth, was lain / In an adjoing 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 – (Dickinson 1997, 494-496).

[46] Mortara Garavelli 1999, 263.

[47] Così scrive Camon, nel libro di interviste (1972, 56).

poesia della Dickinson sia Micòl. Né che la Verità corrisponda al Narratore. Ma la presenza stessa di questa poesia, e non di un'altra, e alcuni elementi del testo permettono tuttavia di interrogare la pagina in questa direzione.

Con la scelta di raccontare l'episodio di Micòl e della poesia si immettono in ogni modo nel testo due elementi. Per prima cosa, l'associazione che con facilità compirà il lettore, tra Micòl e la Bellezza, suggerisce la caducità, l'inconsistenza, e ancora una volta la realtà tragica di Micòl. Così come la Bellezza sembra viva (perché parla) pur essendo morta, così la voce di Micòl ci appare anch'essa come una voce *vivissima* ma che parla già dall'oltretomba, anche perché la sua fine dolorosa è nota già dall'avvio del romanzo. In secondo luogo, grazie a questa citazione poetica può venire forse alla luce un desiderio nascosto del narratore, che romanticamente sogna di poter continuare il dialogo con Micòl ora che lei è morta, raccontando la loro vicenda. Anche nel lettore, la pagina in cui si descrive il duetto di voci che conversano *come due congiunti*, posta a questa altezza della trama, instilla la possibilità che i due protagonisti del romanzo possano continuare il loro dialogo per sempre, anche dopo la loro morte. Così, ancora una volta, il *senso di morte* si radica nelle pagine in modo sotterraneo.

Da notare, ancora, che Roberto Cotroneo rintraccia un ulteriore rapporto tra un'altra poesia di Emily Dickinson e l'intero ambiente in cui si svolge la storia del romanzo:

> Quel giardino, il giardino con gli alberi e i fiori rari, dai nomi impossibili che Micòl conosce benissimo, è un luogo ultimo, misterioso, più antico della città stessa, un bosco sacro, un giardino delle meraviglie, un luogo di desiderio. Come in una poesia di Emily Dickinson su cui Micòl Finzi-Contini scrive la sua tesi di laurea:
>
> *qui* sta la piccola foresta
> dalla foglia sempreverde;
> ed il giardino più luminoso
> che mai gelo conobbe:
> tra i suoi fiori perenni
> odo l'ape ronzare, allegra:
> ti prego, fratellino,
> vieni nel *mio* giardino!
>
> Una poesia che forse Micòl conosceva (se è consentito di dare un suggerimento al narratore-Bassani). [48]

[48] Cotroneo 1998, XLI-XLII. La poesia è citata da Dickinson 1997, 7.

Come si è visto, le tre presenze letterarie, il *Nautilus*, il Maelstrom e la poesia della Dickinson portano nel testo significati, atmosfere, valori, temi, sentimenti, che completano e a volte intensificano aspetti che il testo non manifestava in modo esplicito. La reclusione, il naufragio, la caducità della bellezza sono immagini che una volta ospitate nel testo lavorano in direzioni diverse, rilasciando nelle pagine le loro tendenziose suggestioni.

6. La memoria come stile

Al principio di questo studio, si è sostenuto che in alcuni brani letterali (grammaticali) del *Giardino dei Finzi-Contini*, la scrittura (come tema) sembrava fosse interpretabile come un modo per salvare qualcosa dalla morte, cioè l'esatto contrario di quanto si è invece adesso appena concluso. Si diceva che la funzione della letteratura fosse quella di sottrarre la vita proprio a questa parabola di decadenza, mentre ora si è visto che la letteratura porta in questo libro un'ondata di elementi tragici e fissa la morte nelle pagine, in modo irreversibile.

È proprio il tema della memoria la cerniera tra queste due visioni, tutte e due presenti eppure in lotta tra loro. La scrittura è sì, esplicitamente, dichiaratamente, una strada di salvezza, ma ciò viene impercettibilmente contraddetto da alcune interferenze retoriche legate proprio al tema della memoria.

Nella biblioteca di casa Finzi-Contini, frequentata dal narratore, per esempio, è sistemato uno scrittoio. Il narratore, al quale è stata messa a disposizione la biblioteca, commenta così: «mi aggrappavo al breve scrittoio che il professor Ermanno, dal gennaio scorso, aveva fatto collocare per me nel salone del bigliardo, sotto la finestra di mezzo, come se, così facendo, mi fosse dato di *arrestare l'inarrestabile progresso del tempo*» [49].

La letteratura, è detto chiaramente, avrebbe proprio la capacità di arrestare lo scorrere del tempo, perché in grado di fissare il passato e il presente e cristallizzarli, una volta per tutte, nella memoria. È a questa abilità che il narratore si affida durante la composizione di questo romanzo, o almeno questa è l'impressione che si riceve leggendo alcune dichiarazioni esplicite: «per me […] più del possesso delle cose contava la memoria di esse, la memoria di fronte alla quale ogni possesso, in

[49] Bassani 1962, 177 (corsivo mio).

sé, non può apparire che delusivo, banale, insufficiente. […] La mia ansia che il presente diventasse *subito* passato, perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio, era anche sua, tale e quale» [50]. Non è forse lecito leggere questo commento del narratore come una dichiarazione di Giorgio Bassani sulla sua poetica, dichiarazione che il lettore del *Giardino* dovrebbe utilizzare come chiave di lettura?

In questo brano, si osserva anche un'immagine metaforica molto densa e ricca di significati. «Era il *nostro* vizio, questo: d'andare avanti con la testa sempre voltata all'indietro» [51]. Se si prova a decifrare, a dipanare i significati di questa immagine, con i due protagonisti che avanzano tenendo la testa rivolta al contrario [52], si torna con estrema agevolezza all'immagine, tutta ebraica, dell'angelo della storia di Walter Benjamin [53].

Coincidenza vuole, che nella pagina in cui Bassani discute prima del potere della memoria («più del possesso delle cose contava la memoria»), lo scrittore offra anche questa immagine simbolica di se stesso e di Micòl come di due che procedono con la testa rivolta al contrario [54]. Giulio Schiavoni ha scritto, a proposito degli angeli talmudici, qualcosa che tiene in sé tutti e due questi elementi e che può valere come un'ottima definizione per i due personaggi di Bassani: «Questi angeli nuovi, destinati a svanire dopo aver cantato l'inno all'Eterno sono esseri che, nell'effimero della storia, effimeri essi stessi, serbano tuttavia memoria del diverso, di una storia che va interrotta, e che custodiscono per gli umani in quanto esseri effimeri l'incontro con la parola interrogata» [55].

Resta certo ambigua la posizione di Micòl nei confronti della memoria, del passato e della morte, ma la forza di questa figura femminile

---

[50] *Ivi*, 224.

[51] *Ibidem*.

[52] Questa immagine non è isolata. Bassani in *Muore un'epoca* (1974), afferma che potrà vivere solo «girato / perennemente all'indietro a guardare / verso quella testé / finita», interessato unicamente alla sua vita di prima (in Frandini 2004, 23).

[53] L'angelo che vola con la testa al contrario è in quegli anni una figura fortemente presente nel panorama degli intellettuali ebrei. Walter Benjamin rimane stregato vedendo il quadro di Paul Klee *Angelus Novus* del 1920. Il quadro passa dopo la guerra a Theodor Adorno in America, poi viene affidato a Gershom Scholem. Scholem stesso nel 1921 aveva «scritto la lirica *Gruß vom Engel* (*Saluto dall'angelo*) dedicata a Benjamin» (in Schiavoni 2001, 72). Nel 1931 l'angelo ritorna nelle pagine di Karl Krauss nel testo *Agesilaus Santander*.

[54] Alla maniera, tra l'altro, degli indovini danteschi.

[55] Schiavoni 2001, 73. È Benjamin a parlare di questi angeli: «Non sono forse perfino gli angeli creati, secondo una leggenda talmudica – nuovi in ogni istante, in schiere innumerevoli – perché dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscano nel nulla?» (1982, 178).

risiede spesso proprio nell'impossibilità di essere definita una volta per tutte. Non si è mai certi fino in fondo circa le sue aspirazioni, i suoi pensieri, i suoi sentimenti più profondi.

Procedendo nell'analisi, si dovrà aggiungere che il modo simbolico in cui Micòl si mantiene legata al passato è reso concreto, nel testo, quando ci si sofferma sul suo amore nei confronti del collezionismo: «passava ore e ore in giro per antiquari» [56]. Tuttavia è lei stessa a fare un discorso anti-nostalgico al narratore, cercando di distoglierlo dalla passione verso gli oggetti materiali: «'Anche le cose muoiono, caro mio. E allora, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti pare?'» [57]. Frase piuttosto ambigua, questa, se la si legge come una frase rivolta più che al personaggio che le sta davanti, al narratore-autore di questo libro. Cosa si nasconde dentro a questa considerazione che tiene insieme memoria, tentativo di strappare le cose dall'oblio e *lo stile*: «meglio lasciarle andare. C'è molto più stile»?

Appare assai difficile concordare con quanto scrive Grillandi a questo proposito: «Quando la ragazza mostra una piccola barca ormai in disarmo, un oggetto che nei tempi della fanciullezza le fu molto caro, non leva inutili rimpianti; osserva solo che quando una cosa è vecchia è giusto che debba morire. E lo ha da fare senza interventi estranei, con stile. Il medesimo stile che Bassani usa nella stesura del suo libro: equilibrato e consapevole» [58]. Lo stile di Bassani, secondo Grillandi, coinciderebbe con quello stile auspicato da Micòl. Uno stile che consiste nel lasciar andare via le cose, capace cioè di porre resistenza alla tentazione della nostalgia del passato. Non serve tuttavia alcuno sforzo di analisi per accorgersi che questo non è certo lo stile adottato in questo romanzo, anzi ne è l'esatto contrario. Il *Giardino* è intessuto di vera e propria poetica della nostalgia, un'estetica della 'testa rivolta al contrario', la costruzione di un mondo che corre in due direzioni: in avanti verso un burrone e indietro verso l'oblio. L'uso stesso del tempo dei verbi al passato, con l'indicativo imperfetto, esprime un ultimo tentativo di tenere in vita ciò che il passato remoto accetta di aver ormai alle spalle.

Difficile inoltre pensare che Micòl ragioni come l'io narrante. Micòl vive infatti un perenne conflitto interiore, ed è facile notare le sue incoerenze, evidenti anche agli occhi del narratore. A proposito della collezione di làttimi di Micòl, il narratore-protagonista non può che titubare:

---

[56] Bassani 1962, 130.
[57] *Ivi*, 121.
[58] Grillandi 1972, 77.

«mi guardai bene dal farle notare come quanto mi diceva andasse scarsamente d'accordo con la sua dichiarata avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile che attendeva 'anche loro'» [59].

Qual è dunque la posizione di Micòl? Tutto è ambiguo. Inaffidabile sembra l'occhio con cui Micòl guarda se stessa, altrettanto inaffidabile sembra lo sguardo del narratore, troppo coinvolto nella vicenda e poco oggettivo circa la persona di Micòl.

Alcune volte, effettivamente, Micòl mostra avversione verso il passato. Per lei avere stile vuol dire guardare al futuro. Eppure nella vita colleziona oggetti del passato. Altre volte scopriamo che «Micòl ripeteva di continuo […] che il futuro, in sé, lei lo aborriva, 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» [60]. Giorgio Bassani scrittore, tuttavia, quando non parla con la voce del personaggio-narratore, riferendosi a Micòl, la descrive ancora in un modo nuovo e diverso. In un'intervista a Ferdinando Camon, rivela: «Micòl dice che ama solo il presente, o semmai il passato, il caro, il pio, il dolce passato: ma in realtà è carica di vita e anela al futuro» [61].

7. Dire, non dire. «Starei per dire»: una preterizione

Così come i personaggi avanzano con la testa rivolta al contrario, nello stesso modo anche il lettore critico può leggere le pagine con la testa all'indietro, cercando di vedere cosa si lascia alle spalle durante la lettura. La pagina in cui compare la citazione che si riferisce al *Nautilus*, per esempio, merita di essere guardata ancora, in lontananza, perché presenta ulteriori elementi importanti nella prospettiva di una lettura retorica.

La somiglianza tra la casa Finzi-Contini e il *Nautilus* proseguiva così: «come l'oblò del *Nautilus*: così intima così riparata, starei per dire così sepolta» [62].

---

[59] Bassani 1962, 130.
[60] *Ivi*, 292.
[61] Camon 1972, 62.
[62] Bassani 1962, 174.

Bassani aveva letto *Ventimila leghe sotto ai mari*. L'abitazione dei Finzi-Contini appare al narratore che racconta la storia come una dimora «sepolta», sprofondata sotto terra, Bassani utilizza il paragone con il *Nautilus* per imprimere nel testo un cimiteriale senso di sepoltura e di profondità. Tuttavia, se è vero che il *Nautilus* è un sottomarino, l'idea della profondità del *Nautilus* di *Ventimila leghe sotto ai mari*, che si percepisce già dal titolo di questo romanzo d'avventura, è un'idea per lo più distorta: aderisce più alla vulgata che alla filologia. Michele Mari ha scritto in un saggio:

> Credo che chiunque si accinga per la prima volta alla lettura di *Ventimila leghe sotto i mari* dia per scontato che il titolo del capolavoro di Jules Verne si riferisca a un viaggio *in verticale*, voltandosi dunque a una certa delusione alla scoperta […] che tutte quelle leghe sono in realtà da intendersi in orizzontale, e tanto poco in profondità che nel suo andirivieni per il globo […] il *Nautilus* viaggia per lunghi tratti a pochi metri dal pelo dell'acqua se non addirittura in *superficie*. [63]

Ci sono dunque una coppia di metafore guaste in un solo punto, guaste o, per lo meno, ardite. La prima riguarda l'oblò (usato per evocare non un foro circolare ma una parete composta interamente di vetri); la seconda è un sottomarino che viaggia in superficie (usato per evocare un senso di profondità). Ma tra le due immagini si può annotare un'ulteriore espressione che illumina ancor meglio lo stile della scrittura di Bassani. È l'espressione: «starei per dire così sepolta». La figura retorica della preterizione può essere considerata infatti, insieme alla reticenza, l'emblema retorico del romanzo. In questo caso, forse il più interessante di tutto il libro, si ha un esempio di quale sia la forza potenziale di tutte le figure retoriche, quella di una comunicazione nascosta. La preterizione è la figura retorica che incarna meglio di ogni altra la capacità del linguaggio di sfuggire continuamente a se stesso. La preterizione, che grammaticalmente sostiene di *non dire* e che retoricamente *dice*, attesta la possibilità di una tensione eterna che vive all'interno del linguaggio tra grammatica e retorica. «Starei per dire così sepolta» annuncia la volontà di non dire grammaticalmente ciò che contemporaneamente la figura piazza al centro della pagina.

[63] Mari 2004, 317.

8. Una rete di metafore per la morte

I personaggi del *Giardino dei Finzi-Contini*, vivi quanto prossimi alla morte, energici quanto evanescenti, appaiono come persone 'mortifere' anche a causa di una catena di espressioni metaforiche diffuse nel romanzo. Se si esclude il *Prologo*, in cui si viene a conoscenza della fine che spetterà alle loro vite, il romanzo traccia nelle pagine il tetro solco che li condurrà alla morte attraverso un'ampia rete metaforica.

La prima similitudine interessante che si incontra nel testo è già molto significativa. Il narratore, a fine anno scolastico, viene bocciato in matematica. Nella breve descrizione della scuola compare la seguente similitudine: «Per darci convegno non trovavamo per solito luogo migliore dell'atrio dell'istituto. Si indugiava nell'androne, vasto, fresco e semibuio come una cripta» [64].

Curioso, eppure assai efficace, che il luogo di ritrovo dei ragazzi assomigli ad una cripta.

È chiaro che il paragone viene usato principalmente per dare incisività alla descrizione, sia per gli aspetti *termici* (la frescura) che per far risaltare quelli *cromatici* (l'oscurità) dell'atrio. L'idea della cripta aiuta a vedere e a sentire da un lato la freddezza e l'umidità (rispetto all'estate che vibra fuori), e dall'altro la sua penombra oscura (rispetto alla luminosità estiva), ma è indubbio che tra tutti i luoghi che hanno queste caratteristiche, *questa similitudine* immette nel testo anche un'altra schiera di significati, legati alla natura della cripta. Non solo luogo freddo e buio (come avrebbe potuto esprimere il riferimento a qualsiasi cantina o grotta), ma luogo di ossa, casa dei morti. Già dunque nel presentare lo spazio in cui crescono quei bambini si ha indirettamente una presenza di cadaveri, invece che una presenza di corpi vivi. Il testo fa entrare, attraverso questa associazione, un senso di caducità che spazza via la giovanile vitalità dei ragazzi. Da subito, si sa che quei ragazzi, sono giovani che più che crescere e diventare adulti, sono destinati alla morte.

A proposito di alcune poesie di Bassani, nota Paola Frandini qualcosa di molto simile e interessante:

> Intorno alla differenza che per Bassani non è strettamente semantica tra vivere e abitare si giocano queste liriche. Se è possibile guardare senza vedere è altrettanto possibile vivere senza abitare. È ancora una volta l'effimero contro la stabilità, l'occasione contro la necessità, il presente

[64] Bassani 1962, 339.

> contro il passato, il tempo contro l'eterno. *I morti non vivono nei cimiteri, li abitano*. [65]

La Frandini dunque riscontra nelle poesie un processo simile: come i vivi non vivono il loro spazio, ma lo occupano come fossero morti nei cimiteri, così i morti, nei cimiteri bassaniani, non riposano, ma ne sono gli abitanti.

Espressioni preziose, da questo punto di vista, si trovano spesso nelle pagine del *Giardino dei Finzi-Contini*. La madre di Micòl, la prima volta che si affaccia in queste pagine, compare così: «tutta in nero, recava in mano un grosso mazzo di crisantemi» [66]. Appare da subito cioè vestita a lutto, con i fiori che *culturalmente* sono tipici della sepoltura.

Così, sempre giocando sullo spostamento di significato di una parola, il padre di Micòl dice che Malnate è «venuto a seppellirsi in una 'cittaduzza' [Ferrara]» [67]. Malnate cioè non è a Ferrara tanto per vivere e per fare esperienze, quanto, inevitabilmente, per morire.

Una domenica pomeriggio, i vecchi di casa Finzi-Contini passano nel giardino, scorrono sullo sfondo in un modo assolutamente naturale dove però ci viene suggerito di notare qualcosa di ambiguo: «facevano davvero un piccolo corteo» [68], e ci si può domandare se non si tratti dell'immagine di un corteo funebre.

A metà strada tra la vita e la morte, sono descritti anche i ragazzi che giocano a tennis: «Tornammo adagio verso il campo da tennis. A guardare, non c'era rimasto più nessuno. Eppure nelle tenebre quasi complete, Micòl e Carletto Sani giocavano ancora» [69]. La consistenza dei protagonisti è quella tipica dei fantasmi, che si muovono nelle tenebre in modo invisibile. Tanto che all'inizio neanche si vedono, e solo dopo ci si accorge della loro *presenza* (l'impressione iniziale è che proprio «non c'era rimasto più nessuno»).

Il protagonista e Alberto considerano Ferrara «una specie di tomba» [70], annotazione curiosa per descrivere una città; la prima volta che Micòl vede il narratore lo accoglie con una strana formula di saluto: gli dice «condoglianze» [71].

---

[65] Frandini 2004, 25 (corsivo mio).
[66] Bassani 1962, 96.
[67] *Ivi*, 97.
[68] *Ivi*, 99.
[69] *Ivi*, 103.
[70] *Ivi*, 164.
[71] *Ivi*, 354.

Bisogna aggiungere che Alberto è un personaggio evanescente non solo caratterialmente, come è facile pensare, ma addirittura fisicamente: «perfino fisicamente tendeva a defilarsi, a sparire, a cancellarsi» [72]. Che cosa può vuol dire un testo quando avverte che è tipico della natura di uno dei protagonisti la predisposizione a cancellarsi? A che cosa si sta riferendo?

E ancora, di Alberto il romanzo presenta un particolare molto inquietante, nel momento in cui il narratore lo osserva: «Lo guardai attentamente. Il suo viso mi si rivelò a un tratto smunto, emaciato, come raggrinzito da una vecchiaia precoce» [73]. È vero che qui l'espressione è letterale perché Alberto è veramente malato, ma è pur vero che la presenza di questa malattia rimanda fatalmente ad una morte di altra natura, evidentissima già nel modo anomalo in cui si mostrano i sintomi, non gradualmente, ma come 'di colpo', come se si trattasse non di qualcosa di visibile a tutti ma di un male segreto, la cui origine è di difficile decifrazione. Un male che aleggia nella storia, non solo grazie a ciò che viene detto, ma anche grazie ad altri dispostivi che sono tutti attivi per comunicarlo.

È chiaro che le reticenze dell'io narrante, l'ambiguità di Micòl, le metafore e le similitudini che vivono nelle pagine di Bassani e i riferimenti alle altre opere letterarie, sono tutti dati che lavorano e concorrono a dar vita ad un romanzo compatto, unitario, potentissimo. Una lettura del romanzo che tenga conto soltanto dei temi espliciti, della forza di Micòl di guardare avanti, che non interroghi i silenzi dei ragazzi o che non dipani citazioni e immagini, non assume tutto l'orizzonte del significato del testo, in cui gli aspetti retorici e stilistici lavorano non solo a sostegno di questi temi, ma anche, a volte, come si è visto, in senso contrario. La lettura retorica, in questo caso, permette di spostarsi dalla superficie fino alle profondità della scrittura letteraria, scandagliando quei precipizi che ospitano ricchezze nascoste e che dal fondale riflettono luci e ombre fino alla superficie.

[72] *Ivi*, 167.
[73] *Ivi*, 232.

Bibliografia

Barthes, Roland (1974) [1957]. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.

Bassani, Giorgio (1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Bassani, Paola (2004). Presentazione, in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 11-12.

Beardsley, Monroe (1973). The Concept of Literature, in *Literary Theory and Structure: Essay in Honor of William K. Wimsatt*, Frank Brady, John Palmer e Martin Price (eds.), New Haven, Yale University Press, 23-30.

Benjamin, Walter (1982). *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi.

Camon, Ferdinando (1972). *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti.

Cecchi, Emilio e Giuditta (1939). *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana.

Cotroneo, Roberto (1998). La ferita indicibile, in Giorgio Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, I-LVIII.

De Man, Paul (1997). *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi.

Dickinson, Emily (1997). *Tutte le poesie*, Marisa Bulgheroni (a cura di), Milano, Mondadori.

Dizionario di marina (1937). Giulio Bertoni (dir.), Roma, Reale Accademia d'Italia.

Frandini, Paola (2004). *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Lecce, Manni.

Genette, Gerard (1997) [1982]. *Palinsesti*, Torino, Einaudi.

Giachery, Emerico (1985). *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci.

Grillandi, Massimo (1972). *Invito alla lettura di Giorgio Bassani*, Milano, Mursia.

Guiati, Andrea (2001). *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Pesaro, Metauro Edizioni.

Mari, Michele (2004). *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Quiritta.

Mortara Garavelli, Bice (1999). *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini & Associati.

Schiavoni, Giulio (2001). *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi.

Verne, Jules (1937). *Ventimila leghe sotto ai mari*, Milano, Sonzogno.

14.
KORE L'OSCURA
(In)seguendo Micòl

Claudio Cazzola

Naturalmente noi non viviamo più all'età d'Omero,
e quindi ci è difficile trovare qualcosa in cui credere.
Giorgio Bassani

1. Un Paese sacro

> Non c'era infatti discorso, riflessione o intervento nato nell'ambito del suo impegno presso Italia Nostra (come membro fondatore, come presidente e presidente onorario) che lui non avesse affrontato con lo stesso tormento e puntigliosità, con la stessa passione (quante correzioni, pentimenti, integrazioni in ogni manoscritto o pagina di bozza!) con cui elaborava i suoi racconti, romanzi e poesie. [1]

Così, insieme con altre riflessioni del medesimo tenore, la figlia Paola presenta, e nel contempo spiega e giustifica, la pubblicazione degli *Scritti civili* di Giorgio Bassani, sottolineando l'intreccio indissolubile che ne tiene insieme tutta la produzione in qualsivoglia forma redatta, da un lato, e dall'altro la presenza costante di quel *labor limae* di ascendenza classica fino alla fine perseguito con inesausta tenacia. Va da sé che il Nostro è animato, nel condurre la propria battaglia ideale e stilistica, da un concetto forte, da una nozione guida più illuminante di ogni altra, una base solida che faccia da fondamenta alla ricostruzione del cosmo lacerato dalle ingiustizie della Storia. In una intervista del dicembre 1973, alla consueta domanda circa il contrasto irriducibile che esisterebbe fra il progresso tecnologico e la salvaguardia dell'ambiente, la risposta è la seguente:

> No, non penso che esista questo contrasto. Cioè noi consideriamo il mondo industriale come il frutto supremo, come la fase più avanzata della no-

[1] Bassani 2005, XVI. L'esergo è contenuto in una lettera inviata alla sorella Jenny dal carcere ferrarese di via Piangipane: Bassani 2001, 959.

> stra civiltà, dell'elaborazione culturale che è nata qui. Allo stesso tempo ci rendiamo conto che è proprio da questa civiltà industriale, se non controllata, che possono nascere veleni destinati a distruggerla. Noi siamo qui proprio per dire che occorre fare attenzione, che se si dimenticano le proprie radici culturali si finisce per autodistruggersi. Occorre assolutamente che la società tecnologica e industriale si dia una «religione», che rinunci alla legge del puro profitto, che la smetta di considerare l'uomo come un semplice tramite di consumi. Solo così potrà salvarsi. Solo così potrà entrare in dibattito attivo, utile, con altre civiltà che non sono fondate sul profitto. [2]

Il problema della sopravvivenza della comunità umana è posto con assoluta limpidezza scevra da ogni retorica, laddove si rifugge e dal catastrofismo gratuito e dall'osanna delle magnifiche sorti: si richiede viceversa, con voce ferma e chiara, l'instaurarsi di una *religione*, un patto universale cioè che possa rifondare le regole della convivenza, avendo come obiettivo comune l'assalto al nemico collettivo, l'autodistruzione del genere umano. Da dove cominciare? Innanzitutto dalla individuazione di un luogo atto alla semina dei futuri germogli virtuosi, un luogo caratterizzato da zolla fertile, la cui *humus* non sia stata ancora isterilita del tutto dall'empietà:

> Per noi l'Italia, diciamolo pure, e lo dico senza nessuna paura di passare per un retore, è sacra. Non faccio altro che ripeterlo continuamente; l'Italia è un Paese sacro non soltanto per noi, ma per il mondo intero. Il mondo è diventato moderno, perché la storia è passata veramente di qua; ne abbiamo le prove sparse in tutto il territorio. [3]

Il sostantivo iniziale *religione* trova adesso il proprio compiuto riempimento mediante l'aggettivo *sacro*: Bassani è consapevole di quanto possano sembrare vuoti i termini che egli adopera, tanto è vero che apertamente confessa di non temere affatto l'accusa di mera retorica da comizio paesano; c'è bisogno, egli afferma, di assegnare alle parole il loro significato antico, genuino, quello che non si vede più perché ricoperto dalla polvere dell'ignoranza dovuta alla cecità di mente e occhi. È necessario acquisire la competenza dell'archeologo, di colui cioè che, proprio studiando attentamente il mondo apparente e riportandolo sulla carta, riscopre l'altro, quello nascosto, sotterraneo – in altri termini, il *sacro*. Per essere in grado di compiere una tale impresa, egli, da ottimo

[2] Bassani 2005, 76-77. Sull'impegno ambientalista dello scrittore cfr. anche Spila-Zagra 2007, e, prima, la messa a punto di Gianni Venturi in Venturi 2006b, 233-239.

[3] Bassani 2005, 79.

allievo di liceo classico [4], sa bene che deve assommare in sé le competenze dell'augure, dell'aruspice, del duca: in primo luogo dell'augure, per individuare in alto con il dito indice lo spazio ritagliato (il *templum* dei Latini e, per i Greci, il *temenos*) ove compiere l'osservazione iniziale dell'evento; dell'aruspice poi, al fine di comprendere esattamente i presagi forniti dalle viscere delle vittime sacre; del duca infine, come colui che sia in grado di costituire guida sicura per la comunità. E una tale figura esiste, da sempre, da Omero in avanti, ed è il poeta – giusta l'etimologia greca del vocabolo: «colui che fa, che costruisce, che fabbrica, che compone, che scrive, che genera, che produce, che agisce, che completa» – insomma, il Fattore. Quando il poeta si mette all'opera, per prima cosa traccia il solco perimetrale marcante lo spazio sacro da popolare con edifici e personaggi, nel rispetto rigoroso della realtà sì, ma nel senso sopra ricordato, come specchio dell'Altro, come punto di partenza e di confronto per una ricostruzione totale del cosmo stesso, sempre senza menzogne. Leggiamo allora:

> Le mura di Ferrara appartengono al centro storico della città, anzi, entro un certo limite, *sono* il centro della città medesima. Esse non stanno più, come all'epoca di quando io ero ragazzo, quando andare sulle mura rappresentava una specie di avventura, all'estrema periferia dell'abitato. Oggi le cose stanno diversamente. Le mura, ripeto, fanno parte del centro storico di una città immensa che, in qualche modo, arriva ormai fino al mare (lo ha affermato Bruno Zevi, ed io sono d'accordissimo con lui). [5]

L'occasione per queste parole, fornita dalla annunciata volontà dell'Amministrazione Comunale della città estense di ripristinare, con debito restauro, le Mura urbane, ci offre l'opportunità di entrare nel laboratorio artigianale dell'Autore, il quale distingue chiarissimamente due tempi nel contesto del discorso: il presente, legato alle necessità dell'*hic et nunc*, ed il passato, *all'epoca di quando io ero ragazzo*, *quando andare sulle mura rappresentava una specie di avventura*. Afferriamo subito saldamente il filo che ci viene fornito, legando insieme fra di loro parole come *religione*, *sacro*, *mura*, *ragazzo*, *avventura*: esse ci forniscono la delimitazione di quello spazio ritagliato in cui è inserito il testo del *Giardino dei Finzi-Contini* [6].

---

[4] Si vedano le pagelle finali del curriculum degli studi inferiori e superiori in Quaderno 2004, 111-113.

[5] Bassani 2005, 223 (il corsivo è nel testo).

[6] Imprescindibile per ogni approccio all'opera bassaniana e alla relativa produzione critica è il recentissimo Prebys 2010; per la bibliografia storica, cfr. Prebys 2002;

2. Verso il Giardino

La bocciatura in matematica, ricevuta in occasione dello scrutinio di giugno del quarto anno di ginnasio [7], rappresenta la causa prima che mette in moto l'azione del romanzo. L'emozione, lo sbalordimento, la vergogna per una simile onta impediscono all'io narrante di ragionare con calma sul fattaccio, obbligandolo ad inforcare la bicicletta in direzione opposta a quella di casa, proprio *all'estrema periferia dell'abitato*:

> Mi trovavo circa a metà di quel tratto delle mura urbane, lungo su per giù tre chilometri, che comincia dal punto dove corso Ercole I d'Este ha termine per finire a Porta San Benedetto, di fronte alla stazione. Il luogo è sempre stato particolarmente solitario. Lo era trent'anni fa, e lo è ancor oggi, nonostante che a destra, soprattutto, cioè dal lato della Zona industriale, siano spuntate dal '45 in poi decine e decine di variopinte casette operaie, a paragone delle quali, e delle ciminiere e dei capannoni che fanno loro da sfondo, il bruno, cespuglioso, selvaggio sperone semidiroccato del baluardo quattrocentesco appare di giorno in giorno più assurdo. [8]

Siamo di fronte al lavoro di costruzione topografica, condotto con la ben nota ai lettori di Bassani *puntigliosità*, come si esprime la figlia appunto: la misura di lunghezza del tratto di mura, il punto iniziale nonché quello terminale, e, particolare preziosissimo, la solitudine e l'isolamento che ne caratterizzano la posizione. Qui (poco prima si legge *in giro*, *deserto assoluto*) si ferma la corsa del nostro eroe, effettuata – egli confessa – *col volto rigato di lacrime*, *col cuore traboccante di una immensa pietà per me stesso*, sotto un albero (*uno di quegli antichi alberi*, *tigli*, *olmi*, *platani*, *castagni*), alla cui ombra egli chiede ristoro:

> Mi sdraiai bocconi nell'erba accanto alla bicicletta, col viso che mi scottava

---

Bassani 2001, 1803-1842. Sul romanzo, di cui ci stiamo occupando, si rinvia alla messa a punto operata dai contributi raccolti in Dolfi-Venturi 2006, a partire dagli interventi di Gianni Venturi (Prime risultanze su uno scrittore: 15-28; Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi Contini: 91-102). Roveri 2009 delinea una lettura che intreccia finzione romanzesca ed impegno politico. Per un utile profilo complessivo aggiornato, Renda 2010.

[7] «Non farai mica una tragedia per un cinque in matematica!» (Bassani 2001, 351), mentre nella realtà biografica, si tratta addirittura di un 'quattro': Quaderno 2004, 112. Al suo illustre allievo, oltre ad aver intitolato lo spazio incontri e conferenze con annessa bacheca documentaria, il Liceo classico statale Ludovico Ariosto di Ferrara dedica almeno una giornata di studi annuale in coincidenza con il quattro marzo, anniversario della nascita, con relative pubblicazioni inserite in una apposita collana consultabile sul sito web *www.liceoariosto.it* (vedi anche Quaderno 2005 e Quaderno 2006).

[8] Bassani 2001, 353-354.

> nascosto fra le braccia. Aria calda e ventilata attorno al corpo disteso, desiderio esclusivo di rimanere il più a lungo possibile così, ad occhi chiusi. Nel coro narcotizzante delle cicale qualche suono non lontano spiccava isolato: un grido di gallo, uno sbattere di panni prodotto verosimilmente da una lavandaia attardatasi a fare il bucato nell'acqua verdastra del canale Panfilio, e infine, vicinissimo, a pochi centimetri dall'orecchio, il ticchettio via via più lento della ruota posteriore della bicicletta ancora in cerca del punto di immobilità. [9]

Se la vista non funziona per volontà del protagonista, ecco il trionfo della facoltà uditiva, considerato che il vedere con gli orecchi è la condizione precipua di coloro che assistono ad una esecuzione aedica nel mondo greco – ed il cantore medesimo, di norma, è cieco. Ecco dunque il coro delle cicale, che sottrae il soggetto ad ogni controllo razionale, esattamente come la compagine dei coreuti esalta l'elemento dionisiaco che scatena la fantasia; a far da contrappunto alla musica di fondo tre rumori, di cui nessuno emesso direttamente dall'uomo: il canto di un gallo, il tonfo ripetuto di panni sbattuti sopra la pietra del lavatoio fluviale, l'impercettibile gracidio prodotto da una ruota della bicicletta ancora non del tutto immobile (e non sfugga la rigorosa precisazione di *ruota posteriore*, parte che rimane normalmente staccata da terra, parcheggiando il mezzo meccanico inclinato sul manubrio). Se facciamo attenzione all'ora in cui è collocata l'avventura (*verso le due del pomeriggio*), non sembrerà oziosa la percezione del *grido di gallo*: per credenze tuttora vive nella memoria popolare, specie nel contado, la voce di un simile animale emessa dopo mezzogiorno preannuncia sventura, cataclisma, morte [10]. E proprio un evento di tal genere partorisce lo scatenamento della fantasia dionisiaca del personaggio, che già durante il viaggio di allontanamento dal centro abitato *meditava confusi progetti suicidi*. Egli immagina che la famiglia, informata della non promozione del figlio da parte di un compagno di classe e allarmata per la sua assenza, si rechi addirittura in questura nelle sembianze del padre così teatralmente trasfigurate:

> C'era andato il papà a parlare col questore in Castello. Mi pareva di vederlo: balbettante, invecchiato in modo pauroso, ridotto l'ombra di se stesso.

---

[9] Bassani 2001, 352.

[10] Pure l'introduzione del canale Panfilio, dal quale proviene il tonfo prodotto dal lavaggio dei panni, può essere segnale infernale: infatti, nella realtà delle cose, detto condotto d'acqua non si trova in superficie, ma *sotto*, interrato com'è e sostituito dal viale Cavour che mena dal Castello verso la stazione ferroviaria, fuori porta San Benedetto: e siamo così in zona Finzi-Contini. Quanto al lavacro degli indumenti, si veda *infra* il riferimento al libro sesto dell'*Odissea* omerica.

> Piangeva. Eh, ma se verso l'una, a Pontelagoscuro, avesse potuto osservarmi mentre fissavo la corrente del Po dall'alto del ponte di ferro (c'ero rimasto per un bel pezzo a guardare in giù. Quanto? Almeno venti minuti!), allora sì che si sarebbe spaventato… allora sì che avrebbe capito… allora sì che… [11]

La ricostruzione onirica della propria fine presenta da un lato, come detto, la metamorfosi della figura paterna in *ombra* – come si addice ad uno spazio sotterraneo – mentre la modalità individuata per il suicidio risulta la morte per acqua, e proprio nel medesimo luogo qui suggerito, il cui fulgido eroe è, nel romanzo precedente il nostro, il dottor Fadigati [12]. Siamo ora adeguatamente preparati per ascoltare la descrizione specifica del luogo liminare rispetto all'aldilà, coerentemente con tutta la premessa fin qui perseguita, anticipandone – rispetto allo svolgersi successivo dei fatti – il testo:

> Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più alte di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata, nelle quali è abbastanza frequente imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara. A vederle, assomigliano un po' ai *montarozzi* etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende. [13]

Siamo di fronte all'operazione ben nota del 'mostrare con il dito indice', che rinvia al verbo latino *indigetare* ovvero *indigitare*, appartenente al repertorio lessicale del cerimoniale sacro, allorché registra le modalità esatte con cui il sacerdote invoca una divinità con tutti i suoi nomi ed appellativi per 'tirarla giù', al fine di annullare, grazie al rito, la distanza immensa che separa i due mondi, umano e divino. Lo spazio ritagliato, questa volta, non si trova nella metà convessa del cosmo, bensì nella simmetrica, quella concava, scavata nel ventre della madre terra, ed appartenente alla specie dei *montarozzi* etruschi, come viene sottolineato a chiare lettere dal narratore. Ora, il lettore di queste righe ha già visto tali luoghi, ed esattamente nel *Prologo* del romanzo (e non sfugga codesto termine specifico del lessico teatrale greco), laddove assistiamo ad una gita domenicale da Roma al mare di una compagnia di amici, i quali, al rientro in città, compiono una deviazione non prevista verso Cerve-

[11] Bassani 2001, 353.

[12] Non si può non andare con il pensiero a Fleba il Fenicio, protagonista della quarta sezione (*Death by Water*) che compone il poemetto di Thomas Stearns Eliot *The Waste Land*. Su Bassani traduttore di Eliot cfr. Quaderno 2005, 127-130.

[13] Bassani 2001, 361.

teri, su decisione improvvisa ed inspiegabile del padre di Giannina. Il momento speciale acquista i segni del sacro, a cominciare dall'assenza totale di rumore, voci umane comprese:

> 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. Nessuno chiedeva spiegazioni, e anch'io stavo zitto.
>
> Di là dal paese la strada, in lieve salita, costrinse la macchina a rallentare. Passavamo ora vicini ai cosiddetti *montarozzi* di cui è sparso fino a Tarquinia ed oltre, ma più dalla parte delle colline che verso il mare, tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero. [14]

I nostri occhi stanno compiendo una operazione interiore di assimilazione fra i due *templa*, laziale da un lato e ferrarese dall'altro, in nome della somiglianza fisica, la quale segnala senza ombra di dubbio una soglia, anzi, *la soglia* classicamente intesa, che unisce e al tempo stesso separa morte e vita. Ma il mistero vero non appartiene a codesta se vogliamo banale constatazione, quanto invece ad una intuizione superiore, segreta sì, ma rivelabile non certo ad intelletto profano, quanto all'anelito mistagogico dell'iniziando, che si cela sotto la domanda della bimba Giannina nella sua terribile e spietata sincerità (*perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?*):

> «Si capisce», rispose. «I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti» – e di nuovo stava raccontando una favola –, «che è come se non siano mai vissuti, come se siano sempre stati morti». [15]

Decisiva risulta questa battuta per comprendere l'universo compositivo del *Giardino*, la sua duplicità, la sua doppia realtà: come esiste la Ferrara storica che non coincide con la Ferrara bassaniana ma ne è lo specchio vincolante, così, nel microcosmo della presente avventura, le tombe storiche si trovano nel cimitero ebraico ovvero nella Certosa cattolica, mentre il Torrione del Barco (questa la denominazione toponomastica nella città di pianura del punto ove si trova il protagonista), che si trova fuori, non è una tomba, come dimostra la continuazione stessa della descrizione da cui siamo partiti:

---

[14] Bassani 2001, 318. Vedi Manica 2006, 103-110.
[15] Bassani 2001, 320.

> 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, polvere da sparo, eccetera. E forse anche quelle strane palle da cannone di marmo pregiato che nel Quattrocento e nel Cinquecento avevano reso così temuta in Europa l'artiglieria ferrarese, e delle quali si può vedere tuttora qualche esemplare in Castello, messo là come ornamento del cortile centrale e delle terrazze. [16]

La consueta esattezza del narratore consente agevolmente di controllare la veridicità della testimonianza relativa ai grossi proiettili marmorei effettivamente giacenti nel castello di San Michele, mentre accanto al dato archeologico fornito si insinua il vuoto totale all'interno del *montarozzo*: lì non vi è mai stato alcun morto perché la vita stessa altro non è che morte:

> Già l'ho detto prima: i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole 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 loro 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. [17]

3. Kore

La famiglia dei Finzi-Contini appartiene allora a buon diritto alla civiltà etrusca, i cui membri sono sempre stati morti – come abbiamo ascoltato pocanzi; la casa, il giardino, il campo da tennis e gli edifici annessi costituiscono una specie di città di Dite chiusa da tempo immemorabile. Viceversa, fuori dalla *magna domus*, e contemporaneamente fuori dal centro abitato, in analogia con la necropoli etrusca ma senza un appiattimento totale con essa, ecco un altro oltretomba di raffinata ambiguità, quello in cui viene invitato il protagonista, smanioso di passare, comunque, oltre.

Per compiere il viaggio dei viaggi, quello del *trasumanar* di dantesca memoria, è necessaria una guida, come ben sa il già allievo del regio liceo-ginnasio Ludovico Ariosto, formatosi su Omero e Virgilio

[16] *Ivi*, 361-362.
[17] *Ivi*, 1346.

sì, ma non tale da riprendere pedissequamente elementi della cultura classica solo per farne degli abbellimenti retorici [18]. Duramente perentorie sono le parole di Circe, mentre consegna ad Odisseo, illustrandola senza infingimenti, la mappa del viaggio doloroso verso le rive del fiume Oceano, ove poter apprendere dall'indovino Tiresia, opportunamente evocato per mezzo di un determinato rituale, il proprio futuro di solitudine, di dolore, di lotta amara; altrettanto autorevoli ed autoritarie le espressioni della Sibilla Cumana, una volta appresa la catabasi sollecitata dal figlio di Venere e di Anchise, inserite in un contesto di terrificante esemplarità conativa:

> *Ecce autem primi sub limina solis et ortus*
> *sub pedibus mugire solum et iuga coepta moveri*
> *silvarum, visaeque canes ululare per umbram*
> *adventante dea. «Procul, o procul este, profani»*
> *conclamat vates, «totoque absistite luco;*
> *tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:*
> *nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.»*
> *Tantum ecfata furens antro se immisit aperto;*
> *ille ducem haud timidis vadentem passibus aequat.* [19]

Ci troviamo al centro dell'*Eneide*, in quel libro sesto (vv. 255-263) che vale come soglia di passaggio dalla prima parte odissiaca del poema alla seconda, iliadica: qui l'eroe viene isolato dal resto della comunità e chiamato a dimostrare la propria *virtus* mediante il superamento della prova suprema – attraversare, lui vivo, lo spazio dei morti; ma non solo, perché la vera vittoria consiste nel ritornarne fuori illeso. Enea ha già compiuto, nei versi precedenti, i riti propiziatori per ricevere la protezione

[18] Il professore che maggiormente influisce sulla formazione intellettuale e civile, non solo del Nostro, ma anche di altri allievi fra cui il filologo e storico della letteratura italiana Lanfranco Caretti, il giornalista e scrittore Gaetano Tumiati e il regista Michelangelo Antonioni, è Francesco Viviani, docente di greco e latino, al quale Bassani invia, in occasione del trasferimento punitivo di lui antifascista irriducibile, nel 1936, da Ferrara a Sciacca, una lettera che si conclude così: «Mi è grato ricordare, in questo momento doloroso, queste Sue elette qualità, e tanto più perché è per esse soprattutto se sono cresciuto ad oggi uomo, nella pienezza dell'anima aperta ad ogni bellezza, ad ogni altezza; uomo, nell'amore sconfinato che porto alla libertà e alla giustizia» (Quaderno 1999, 183). Viviani, presenza forte nell'officina letteraria bassaniana, è adombrato pure nel romanzo *Dietro la porta* nella figura del professor Guzzo, per il quale mi permetto di rinviare a Cazzola 2006, 207-220. Per il contesto storico-culturale sempre necessario è il ricorso a Moretti 1979 e Folli 1979. Ultimamente sono intervenuto sul Professor Viviani anche in un film-documentario (Bassani 2011).

[19] Si segue il testo proposto da Paratore 1992, 82-84 (per il relativo commento critico cfr. 248-250). La traduzione che segue è mia.

delle divinità femminili che dominano l'aldilà, in particolare Proserpina, la figlia della dea Demetra divenuta sposa di Ade, l'Invisibile: «Ed ecco, proprio all'ingresso dell'alba e dei raggi del sole, il suolo comincia a rumoreggiare e le cime dei boschi ad ondeggiare, e parve che delle cagne ululassero nel buio, segnalando l'avvicinarsi della dea. 'Via di qui, voi che avete il piede profano, via di qui' intima a gran voce la sacerdotessa, 'allontanatevi da tutto il bosco sacro; tu invece, Enea, occupa la strada ed estrai la spada dal fodero, perché adesso occorre coraggio, e cuore saldo'. Dopo aver così parlato si introdusse, invasata, nella spelonca spalancata; egli cerca di eguagliare con passi non vacillanti la guida che va». Si tratta, come si vede, di un apparato epico in piena regola, coerente con il genere letterario, il contesto, il personaggio, l'ideologia insomma dell'opera poetica: collochiamo tutto questo su uno sfondo lontano, attenuiamo ogni rumore tanto che ci venga consentito di avvertire il noto ticchettio dei cuscinetti d'acciaio presenti nella corona dentata che regge la catena della ruota posteriore, ed ecco verificarsi la 'catastrofe' di aristotelica memoria:

> «*Pss*.»
> Mi svegliai di soprassalto.
> «*Pss!*»
> Alzai lentamente il capo, girandolo a sinistra, dalla parte del sole. Sbattei le palpebre. Chi mi chiamava? Otello non poteva essere. E allora? [20]

Dal livello subumano del linguaggio, costituito dal ronzio del mezzo meccanico, si passa alla minima emissione prodotta da un sospiro, esattamente pari a quello soffuso dal Demiurgo nell'atto originario della creazione, in due momenti solo apparentemente uguali, considerato che il punto esclamativo aggiunto alla seconda uscita ne rafforza l'intensità, al fine di ottenere il risultato sperato. È il momento ben noto della rinascita da una morte anche solo apparente, come quella sperimentata dal protagonista (*Mi svegliai di soprassalto*) mentre gode di vedere, in sogno, la disperazione paterna appena sopra riportata. Se è lecito rintracciare un archetipo di tale momento compositivo, sottoposto alla consueta rielaborazione bassaniana, esso va con ogni probabilità cercato nell'*Odissea*, laddove il risveglio dell'eroe dalla morte per acqua appena prima sperimentata nella sua terribile pericolosità è così provocato:

> Ma quando, aggiogate le mule e ripiegate le belle vesti, si accinse a muoversi verso casa, altro allora pensò Atena divina dagli occhi azzurri perché si

[20] Bassani 2001, 353 (il corsivo è nel testo).

> svegliasse Odisseo e vedesse la giovane dagli occhi belli, ed ella lo guidasse alla città dei Feaci. A un tratto la principessa lanciò a un'ancella, ma la mancò facendo finire la palla in un gorgo profondo. Levarono quelle un lungo grido, si svegliò il nobile Odisseo: seduto, rifletteva nell'animo e in cuore: «Ohimè, alla terra di quali uomini arrivo questa volta? Violenti e selvaggi e senza giustizia o invece ospitali e con mente pia? Un tenero grido mi ha avvolto, come di giovinette, ninfe che abitano le cime erte dei monti e le sorgenti dei fiumi e le praterie erbose. Sono vicino a uomini parlanti? Via, voglio farne la prova e vedere io stesso». [21]

Nausicaa, figlia del re dei Feaci Alcinoo, recatasi al fiume dalla profonda corrente con le ancelle per lavare le splendide vesti della famiglia, su macchinazione della dea Atena protettrice dell'eroe si produce nel gioco della palla, in attesa che i panni si asciughino stesi al raggio del sole: il contesto è altamente esclusivo, non vi è traccia di presenza maschile, tanto è vero che la principessa e le sue accolite liberano il capo dai veli, in assoluta sicurezza della propria incolumità. Si tratta di un cronotopo di genuina sacralità, certificato dall'atto della purificazione con acqua (*ed esse presero dal carro fra le braccia le vesti*, *e le portavano all'acqua scura*, *le pestavano nei botri sfidandosi a gara. Dopo averle lavate spurgandole d'ogni sporcizia*, *le stesero in fila sulla riva del mare*, *là dove l'acqua meglio lavava la ghiaia sulla battigia*), preparatorio al momento misterico della nascita/rinascita, cui Nausicaa, quale divina levatrice, sovrintende. Ed è esattamente il *tenero grido* udito da Odisseo che rimanda ad altri esseri, soprannaturali, abitatori di spazi incontaminati, mai percorsi da piede profano (vedi l'*Eneide*), che può giungere, attenuato e reso appena appena udibile a causa del numero di secoli intercorso che ne modifica il tenore, fino al «*Pss!*» percepito dal nostro eroe, il quale pure lui, novello Odisseo, resta sconcertato e senza riferimenti di sorta, da creatura appena (ri)nata, bisognosa di tutto. E nella medesima condizione di smarrimento totale l'eroe dell'*Odissea* si trova pure in occasione di un secondo naufragio, allorché – abbandonato dai marinai feaci mentre dorme su una terra ignota – prorompe in lamenti pressoché identici a quelli sopra ricordati (*Ohimè*, *alla terra di quali uomini arrivo questa volta? Violenti e selvaggi e senza giustizia o invece ospitali e con mente pia?*), in attesa di essere soccorso da una epifania divina femminile, l'alleata di sempre, la dea Atena sotto le mentite spoglie di un giovane pastore di greggi. Cecità dunque, come perdita assoluta di ogni

[21] *Odissea*, 6, vv. 110-126 in Ferrari 2001, 253. Per l'indispensabile commento con rassegna bibliografica: Hainsworth 1988, 195-197.

appiglio spazio-temporale, è la condizione preliminare imprescindibile per intraprendere il Viaggio per antonomasia, quello cioè di iniziazione al mistero della conoscenza, celata sotto la crosta della materia:

> «Ehi, ma sei proprio anche cieco!», fece una voce allegra di ragazza. [22]

L'interpellato si è sforzato, fino a questo momento, di aprire gli occhi al mondo, sotto il richiamo del sospiro in lui infuso (*Guardavo*, *cercavo*, *socchiudendo gli occhi al riverbero*), ma invano: è necessario che il grado di emissione del messaggio salga da quello subliminare rispetto all'alfabeto condiviso ad un altro passibile di scrittura e avente un significato; e dalla percezione auricolare (esattamente come nel contesto aedico omerico e del teatro greco) è lecito salire alla cattura visiva del personaggio interlocutore:

> Per via dei capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da *fille aux cheveaux de lin*, che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini. Si affacciava al muro di cinta come da un davanzale, sporgendone con tutte le spalle e appoggiandovisi a braccia conserte. Sarà stata a non più di venticinque metri di distanza (sufficientemente vicina, dunque, perché riuscissi a vederle gli occhi, che erano chiari, grandi, forse troppo grandi, allora, nel piccolo viso magro di bimba), e mi osservava di sotto in su. [23]

Non può esservi altro stilema verbale che il *riconobbi* per segnalare, da parte dello scrittore, l'ascendenza classica della presente operazione narrativa. Il *riconoscimento* infatti rappresenta, a partire dal poema odissiaco, uno dei momenti chiave della tecnica compositiva, quando, proprio in presenza del massimo livello di smarrimento, di crisi, di sconfitta vissuto dal protagonista di un testo, l'agnizione produce inaspettatamente quella catastrofe tanto attesa a lungo e a lungo desiderata dall'uditorio appeso alle labbra del cantore. Tante volte viene chiesto ad Odisseo di *dare un segno* per consentirne il riscontro di identità, altrettante volte la sagacia dell'uomo dalle mille risorse riesce a mettere in campo in modo plausibile l'operazione richiesta, mantenendo sempre intatto il proprio fascino di autentica inconoscibilità. Bassani costruisce, mediante codesta figura retorica, un vero e proprio ritratto – un bu-

---

[22] Bassani 2001, 354.

[23] *Ibidem*. L'identificazione di Micòl come *fille aux cheveux de lin* proviene dal titolo dell'ottavo pezzo del primo libro dei *Préludes* di Claude Debussy, la cui didascalia (*Très calme et doucement expressif*) ben si adatta alla presente messa in scena. Sul personaggio di Micòl importante Farnetti 2006, 111-116.

sto – della soccorritrice, utilizzando il muro di cinta della novella città di Dite come cornice in basso: in tal modo, si esalta, a partire dall'alto, il colore specialissimo ed esclusivo dei capelli della fanciulla in fiore – e questo tratto di pennello si situa sul livello normale della narrazione; diversamente, proprio per segnalarne l'eccezionalità abnorme, la connotazione riguardante gli occhi risulta collocata entro parentesi. Questo perché la presenza dell'avverbio *allora*, collocato fra due virgole in posizione enfatica, segnala il cambio del punto di vista della scrittura e quindi, di conseguenza, della lettura, la quale deve tenere conto di un 'poi' inespresso da cui si sta giudicando l'azione stessa, un 'poi' nutrito di amara frustrazione, ben preannunciata dal contrasto fra *gli occhi*, *che erano chiari*, *grandi*, *forse troppo grandi* inseriti *nel piccolo viso magro di bimba*. Ebbene, proprio codesta caratterizzazione somatica, apparentemente esornativa, appartiene a buon diritto a Kore, la figlia della dea Madre, uno dei racconti fondanti del corredo mitologico classico, che trova nel contesto della cultura greca la propria redazione consolidata (Apollodoro, *Biblioteca*, I, 5, 1-3 *passim*):

> Plutone si innamorò di Persefone e, con l'aiuto di Zeus, la rapì di nascosto. Demetra andava cercandola per tutta la terra, di giorno e di notte, alla luce delle fiaccole; ma quando venne a sapere dagli abitanti di Ermione che Plutone l'aveva rapita, irata con gli dei abbandonò il cielo e, assunto l'aspetto di una donna mortale, si recò a Eleusi. […] Zeus ordinò a Plutone di rimandare Core sulla terra, e Plutone, affinché lei non rimanesse troppo tempo presso la madre, le diede da mangiare un chicco di melograna. Lei lo inghiottì, senza prevedere ciò che sarebbe accaduto. Ascalafo, figlio di Acheronte e di Gorgira, la accusò e Demetra lo schiacciò, sotto una pesante roccia, nell'Ade; ma Persefone fu costretta a rimanere la terza parte di ogni anno con Plutone; il resto dell'anno lo trascorreva tra gli dei. [24]

L'identificazione fra il nome proprio Persefone e l'epiteto antonomastico Kore, contestualmente nome comune nella lingua greca per indicare i soggetti femminili di minore età, è palmare, come lo è pure la certificazione, attraverso la metafora del mito, del ratto violento come forma primigenia di matrimonio; non solo, ma – ed è quel che più importa – viene creata la figura divina che funge da mediatrice fra coppie antitetiche ed irriducibili fra loro, ma fra loro pure complementari

[24] Scarpi 1996, 21-23 (la traduzione è di Maria Grazia Ciani; commento e bibliografia critica: 443-446). Il mito di Kore-Persefone-Proserpina è ampiamente trattato in Càssola 1991 (*Inno secondo a Demetra*: introduzione 23-36; testo e traduzione 38-77; commento 466-485). Sui risvolti inferi di Micòl fondamentale Venturi 2006a, 91-102.

(sopra-sotto, vita-morte, luce-tenebre, fertilità-sterilità) nella successione stagionale che prevede tre scansioni, un terzo delle quali è occupato dalla morte apparente della natura e i due terzi dallo spuntare dei semi, dalla fioritura e dalla maturazione delle messi e dei frutti degli alberi. Kore è una vera e propria traghettatrice, avendo essa stessa sperimentato sulla propria pelle sia la percezione della vita materiale (dalla madre Demetra, dea delle messi) sia la negazione della vita stessa (dal marito, il dio dei morti, mediante l'offerta dei semi di melograno). È il momento, ora, di controllare la narrazione del rapimento di Persefone in Ovidio, il massimo cantore dei miti antichi, maestro riconosciuto da tutta la tradizione successiva senza soluzione di continuità, come colui che ha fissato una volta per tutte il sapere poetico. Nel libro quinto del poema epico dedicato alle *Metamorfosi* è addirittura alla Musa per antonomasia, Calliope, che viene affidato il compito di cantare in latino il mito di Proserpina (la Persefone dei Greci) figlia di Cerere (denominazione romana della dea Demetra) mediante un filo testuale che si snoda, secondo la tecnica del racconto in cornice, per oltre duecento versi. Limitandoci al nostro tema, fermiamoci nel bosco (*silva*, v. 388) ove il personaggio femminile sta raccogliendo fiori nei pressi della città di Enna *puellari studio* (v. 393) – con una concentrazione quale una *puella* può squadernare, se è vero che un bambino, (e una bambina: *puella*) fa tutto giocando ma niente per gioco; da piccolo rampollo materno a signora della casa il passo è breve, spesso troppo breve, visto che nel mondo greco-romano le fanciulle vanno spose all'età di dodici-quattordici anni (vv. 504-508):

«*Ergo dum Stygio sub terris gurgite labor*,
Visa tua est oculis illic Proserpina nostris;
Illa quidem tristis neque adhuc interrita uultu,
Sed regina tamen, *sed opaci maxima mundi*,
Sed tamen inferni pollens matrona tyranni». [25]

Questa è la conclusione dello svelamento offerto alla madre dalla fonte Aretusa, la quale, conoscendo lo spazio sotterraneo, ha visto e riconosciuto (*visa est*: l'agnizione) la figlia della dea: «Dunque, mentre mi aggiro sottoterra intorno ai gorghi del fiume Stige, la tua Proserpina è stata riconosciuta dai miei occhi in quel luogo: ancora con lo sguardo triste, sì, e con il volto non del tutto tranquillizzato, ma regina davvero, sovrana di quel mondo senza luce, insomma, moglie potente del signore

[25] Il testo delle *Metamorfosi* ovidiane segue Lafaye 1969, 141-142 (traduzione mia).

dell'Ade». Si sta intravedendo la doppia cifra che connota Kore, propria di chi appartiene di fatto a due universi opposti e tuttavia complementari, come si è notato sopra: la metà legata alla materia appartiene allo spavento causato alla bimba dall'allontanamento, improvviso imprevisto e coatto, dalla protezione materna fin lì goduta, mentre il riconoscimento morale assegnato al nuovo ruolo nella altrettanto nuova casa è certificato dalla struttura a chiasmo *regina/maxima/pollens/matrona* che vede i due sostantivi *regina* e *matrona* rispettivamente in prima ed ultima sede, accompagnati da altrettanti aggettivi al centro della sequenza, la quale risulta duplicata in microsequenza nella chiusa dell'ultimo verso grazie questa volta alle concordanze grammaticali (*inferni/tyranni* all'esterno e, all'interno, *pollens/matrona*). Siamo adesso adeguatamente preparati, sempre nel medesimo quinto libro, per l'epifania conclusiva di Kore-Persefone-Proserpina, grazie al già noto intervento della suprema autorità del mondo, il padre degli dei e degli uomini (vv. 564-571):

At medius fratrisque sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo uoluentem diuidit annum;
Nunc dea, *regnorum numen commune duorum*,
Cum matre est totidem, *totidem cum coniuge menses.*
Uertitur extemplo facies et mentis et oris;
Nam modo quae poterat Diti quoque maesta uideri,
Laeta deae frons est, *ut sol*, *qui tectus aquosis*
Nubibus ante fuit, *uictis e nubibus exit.* [26]

Nella testimonianza ovidiana avviene la consacrazione della perfetta duplicità goduta dalla fanciulla divina, divisa in due identiche metà (*ex aequo*) e partecipe in parti esattamente uguali, diversamente dalla redazione greca esaminata sopra, di due realtà (*regnorum numen commune duorum*): «Allora Giove, mediatore fra il fratello e la sorella afflitta, misura il corso dell'anno in due tempi della medesima durata: la dea adesso vive con la madre tanti mesi quanti con il marito, essendo divinità partecipe di due regni. Ecco che all'improvviso essa muta nell'aspetto, e dell'intimo e del volto esteriore; infatti, quella dea che persino a Dite poteva sembrare aggrondata, ora è aperta al sorriso, proprio come il sole esce dalle nubi una volta sconfitte, lui che prima era tutto ricoperto da nuvole gravide di pioggia». Se è vero che la connotazione di base dell'universo femminile è contrassegnata da lutto dolore sterilità mestizia (l'aggettivo *maesta* è riferito sia alla madre – v. 564 – sia alla figlia –

[26] Lafaye 1969, 143-144 (traduzione mia).

v. 569), è altresì evidente che su tale dimensione di base può sovrapporsi gioia entusiasmo fertilità luminosità anche se in misura provvisoria e limitata nel tempo, giusta la splendida similitudine finale, ove il fulgore dei raggi solari è il risultato di una guerra condotta contro le tenebre provocate dalle nubi: *uictis e nubibus exit*. Se questo non è il ritratto di Micòl, poco ci manca.

Avvenuto dunque il riconoscimento una volta riacquistata la facoltà visiva, il narratore non manca di sottolineare la valenza archetipica dell'incontro mediante il passaggio allo strumento della lingua di comunicazione; ma, si badi bene, si tratta di un codice non scontato, non ovvio, non comune, tanto che si fregia addirittura di una classificazione esclusiva, *il finzi-continico*:

> Era la prima volta che mi rivolgeva la parola, la prima, anzi, che la sentivo parlare. E immediatamente notai quanto la sua pronuncia assomigliasse a quella di Alberto. Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore. Mettevano una sorta di puntiglio nell'esprimersi così. Questa particolare, inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano era la loro vera lingua. Le davano perfino un nome: il finzi-continico. [27]

Vista e linguaggio dunque, collocati nella perfetta solitudine dello spazio ritagliato, come prime condizioni necessarie al compimento della iniziazione; contestualmente, come accade nella ripetizione rituale dell'atto primigenio, ecco la condivisione del cibo, previo digiuno d'ordinanza: sono le tre del pomeriggio, il nostro eroe non è tornato a casa per il pranzo, dunque:

> «Immagino che avrai fame». [28]

La fanciulla conosce a perfezione lo stato di infelicità del suo interlocutore, con tutti i particolari della bocciatura e della conseguente fuga dal consorzio civile, per cui elabora un piano di riscatto particolare, che deve rimanere del tutto segreto, all'insaputa di ogni membro della famiglia, a partire dal cerbero della situazione, il portiere-cocchiere-*chaffeur* Perotti («è sempre là a fare la guardia, il maledetto!») [29]. Ecco quindi l'allestimento di un itinerario alternativo per ottenere l'ingresso nello

[27] Bassani 2001, 355.
[28] *Ivi*, 354.
[29] *Ivi*, 360.

spazio della città infernale, mediante un'azione di arrampicamento su per il muro di cinta della proprietà grazie a degli *appigli* – come li definisce l'io narrante piccandosi esperto di alpinismo – ovvero, secondo il lessico finzi-continico, *tacche*. Il nostro tergiversa, accampando la tendenza a soffrire di vertigini, ed esprimendo la propria preferenza per il percorso normale, comodo e collaudato:

> «E poi non capisco per quale ragione», continuai, «dovrei mettermi a fare dell'alpinismo proprio qui. Se debbo entrare in casa vostra, grazie mille, molto volentieri, però, francamente, mi sembra di gran lunga più comodo passare di là» – e così dicendo alzavo il braccio in direzione di corso Ercole I d'Este –, «dal portone d'ingresso. Che cosa ci vuole? Prendo la bicicletta, e in un momento faccio il giro.» [30]

Non sarà fuori luogo rintracciare in questa situazione tratti dell'esperienza dantesca rispetto al viaggio nell'aldilà, laddove pure il pellegrino del quattordicesimo secolo, frustrati i tentativi di imboccare la strada comoda e spianata, accampa pretesti per non accettare la sfida dell'itinerario ignoto, che prevede, proprio al termine della prima cantica, l'arrampicamento *per cotali scale* in uno spazio contrassegnato da *natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio*: sotto codesto particolare aspetto a Micòl viene assegnata la funzione di *duca* appunto, quale è ricoperta da Virgilio nella *Commedia* [31]. E proprio come il maestro mantovano si muove *ansando com'uom lasso* [32], sottoponendosi cioè alla medesima fatica dell'allievo per solidarietà assoluta, così pure la fanciulla, per altrettanta simpatia, percorre all'indietro il filo delle *tacche*, ferendosi (*si era fatta male alle dita di una mano […] Si era anche sbucciata un ginocchio*) e sbrecciandosi la veste (*strusciando contro il muro*, *il vestitino di tela rosa*, *da mare*, *le si era sdrucito leggermente sotto un'ascella*). La fanciulla divina, scesa dallo spazio alto ben difeso dal muro, e giunta nella dimensione dell'errore e del dolore umano, subisce una doppia menomazione, e nel corpo e nell'abbigliamento, grazie alla quale si espone alla vista davvero affamata del nostro:

> Si era anche sbucciata un ginocchio. Tirò su un lembo del vestito fino a scoprire la coscia stranamente bianca e forte, già da donna, e si chinò a esaminare l'abrasione. Due lunghe ciocche bionde, di quelle più chiare, sfuggite al cerchietto di cui si serviva per tenere a posto i capelli, ricaddero giù, a nasconderle la fronte e gli occhi.

---

30 *Ivi*, 359.
31 *Inferno* 34, rispettivamente v. 82 e vv. 98-99.
32 *Ivi*, v. 83.

> […]
> «Vieni», disse, tutta rossa e scarmigliata.
> Si volse, e prese ad arrampicarsi di traverso lungo la proda assolata dell'argine. Si aiutava con la mano destra, afferrandosi ai ciuffi dell'erba; intanto, la sinistra levata all'altezza del capo, veniva togliendosi e rimettendosi il cerchietto ferma-capelli. Ripeté la manovra più volte, svelta come se si pettinasse. [33]

Per entrare scavalcando il muro, non serve affatto la bicicletta: alla ferma opposizione di abbandonarla incustodita da parte del protagonista, la maestra che tutto sa scende dal muro di cinta della sua casa e si inerpica per il pendio delle mura di Ferrara, utilizzando come strumento indicatore per ritagliare lo spazio il cerchietto ferma-capelli: eccellente prova di incursione bassaniana nella sacralità dell'odissiaca *Nausicaa dalle candide braccia*, cui si unisce la memoria della Sibilla virgiliana, caratterizzata da *non vultus*, *non color unus*, / *non comptae […] comae* (il che si riverbera nel tratto «tutta rossa e scarmigliata»). Non vi è, in codesta compresenza di elementi classici, pedissequa imitazione, casomai l'adozione della tecnica, altrettanto antica, dell'*aemulatio*, ovvero dell'arte allusiva, quella che sfida il lettore a rintracciare la gamma dei modelli e a misurare la percentuale di originalità, nella tradizione consolidata, del nuovo parto letterario. Questa Micòl allora, artisticamente evocata da fonti diverse saldamente ancorate nelle radici della cultura occidentale e inserita nel contesto borghese della città di pianura, si configura sostanzialmente inafferrabile, sfuggente ad ogni esaustiva definizione, identificabile solamente attraverso il segno della negazione (ella *non* è Nausicaa, *non* è Circe, *non* è Sibilla: non è insomma Kore classicamente e semplicemente intesa). Nel mentre, siamo giunti al punto da dove eravamo partiti, vale a dire alla montagnola che rinvia ai *montarozzi* etruschi del prologo già citato: qui è il luogo prescelto da Micòl per nascondere, sottoterra, la bicicletta, la quale occupa il posto, novecentesco, delle armi di epoca rinascimentale.

[33] Bassani 2001, 361 (le citazioni in corpo di frase appartengono al medesimo contesto).

4. La discesa

Il luogo prescelto per la discesa è da un lato sconosciuto all'aspirante al mistero, mentre la guida ne possiede saldamente il filo: terminato il confronto iniziale fra allievo e maestra, è il momento della partenza, per il quale il rinvio alla corrispondente situazione della *Commedia* è quanto mai appropriato:

> Si mosse, decisa, ed io, raccolta la Wolsit da terra, le tenni dietro in silenzio. [34]
>
> Allor si mosse, e io li tenni retro. [35]

Il passo può essere a buon diritto assunto come esemplare illustrazione dell'allusività bassaniana, laddove i due verbi reggenti del testo dantesco vengono mantenuti intatti morfologicamente e strutturalmente; fra i due segmenti in polisindeto viene inserita una sequenza che imita l'ablativo assoluto latino (*raccolta la Wolsit da terra*) in chiave dichiaratamente oggettiva in direzione di una contestualizzazione filologica del fatto; infine, la clausola esplicitaria (*in silenzio*) rinnova l'aura di sacralità propria di una iniziazione. Possiamo, a questo punto, seguire passo dopo passo l'itinerario della catabasi dell'eroe, cui l'autore dedica un'attenzione parcellizzata istante per istante, come fotogrammi di un film da fermare per sempre contro il loro effimero passaggio davanti agli occhi. In primo luogo, la *soglia*:

> La raggiunsi sulla soglia del pertugio. Era una sorta di fessura verticale, tagliata al vivo nella coltre d'erba che rivestiva compatta il monticello: così stretta da non consentire il passaggio a più di una persona per volta. Immediatamente di là dalla soglia cominciava la discesa, e se ne vedeva per otto, dieci metri, non di più. Oltre, non c'erano che tenebre. Come se il cunicolo andasse e finire contro una tenda nera.
>
> Si sporse a guardare, poi d'un tratto si girò.
>
> «Va' giù tu», bisbigliò, e sorrideva debolmente, imbarazzata. «Preferisco aspettarti qua sopra.»
>
> Si tirò da una parte, congiungendo le mani dietro la schiena, e addossandosi alla parete d'erba, di fianco all'ingresso.
>
> «Non ti farà mica impressione?», chiese, sempre sottovoce.
>
> «No, no», mentii, e mi chinai per sollevare la bicicletta e mettermela in ispalla.
>
> Senza aggiungere altro le passai davanti, inoltrandomi nel cunicolo. [36]

---

[34] *Ivi*, 362.
[35] *Inferno* 1, v. 136.
[36] Bassani 2001, 362.

La ricostruzione del luogo sotterraneo, ricca di elementi noti al già allievo liceale, termina di fatto contro una *tenda*, la *skenè* di greca memoria, davanti alla quale avviene lo spettacolo: improvvisamente, a sorpresa, con un *aprosdòketon* degno della *Poetica* aristotelica, è la guida stessa a rifiutarsi di accompagnare il pellegrino nella discesa. Costui, proprio perché non si sente adeguatamente preparato, è costretto a mentire, per non perdere quel che gli resta di credibilità, dopo la figuraccia della sconfitta scolastica, proprio come un bambino che, privato inopinatamente delle certezze fornite dalla presenza della madre, punta sull'orgoglio per affrontare in solitudine l'incubo della notte. Essendo la vista assolutamente inutile data la situazione, il tutto è affidato, ancora una volta, all'udito:

> Dovevo procedere adagio, anche per via della bicicletta il cui pedale di destra non faceva che urtare nella parete; e da principio, per tre o quattro metri almeno, fui come cieco, non vedevo nulla, assolutamente.
> […]
> Cominciai a scendere gli scalini. Filtrando attraverso il cunicolo, veniva da dietro qualche debole raggio di luce, adesso me ne accorgevo. E un po' con la vista, un po' con l'udito (bastava che urtassi con la bicicletta nella parete, o un tallone mi slittasse giù da un gradino, e subito l'eco ingigantiva e moltiplicava il suono, misurando spazi e distanze), ben presto mi resi conto della vastità dell'ambiente. [37]

La consueta acribia bassaniana non perde per strada nemmeno il minimo particolare: messo sulla spalla di destra il tubo orizzontale della bicicletta, come abitualmente si fa per oltrepassare un ostacolo, è il pedale della medesima parte a far da attrito contro un qualsiasi corpo contundente, per cui questo *urtare*, per due volte presente, non può essere trascurato dal lettore, al quale si chiede, con ogni verosimiglianza, di ricordare il passo seguente:

> L'urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale, dopo aver asciugate in segreto le lacrime, alzò la testa, come se si svegliasse. [38]

L'urtar che fece la barca contro la proda del modello manzoniano si riformula nella duplice scrittura *urtare nella parete* e *urtassi con la bicicletta nella parete*, mantenendo intatto tutta la propria carica allitterante, se

[37] *Ivi*, 363-364 *passim*.

[38] A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo IX, *incipit*. Oltre all'epigrafe apposta alla pubblicazione nel 1980 del *Romanzo di Ferrara*, l'interesse per l'opera manzoniana è dimostrato, fra l'altro, dal relativo esperimento di sceneggiatura televisiva (Bassani 2007).

è vero che la liquida 'r' è accompagnata, in chiave di segnalazione della crisi del personaggio, dalla sibilante (*scosse* e *svegliasse* da un lato e *urtassi* dall'altro). Pagato volentieri il proprio debito verso uno degli autori più compulsati, scatta ora la quota di originalità che spetta a Bassani, il quale colloca all'inizio quello che per Manzoni resta la chiusa del memorabile «Addio monti»: al sogno di Lucia (*come se si svegliasse*) si sostituisce il delirio onirico del nostro eroe, immerso sempre più nell'oscurità del *pertugio*. Qui, nel punto più buio della profondità segreta, può scattare l'unificazione, ovvero la riunificazione, delle due metà separate:

> *Così essi conversavano fra loro: intanto Eurinome e la nutrice coprivano il letto di morbida coltre al chiarore delle fiaccole ardenti. E quando ebbero preparato con zelo il solido letto, la vecchia tornava nella sua stanza per coricarsi ed Eurinome, la cameriera, li guidava tenendo in mano una torcia mentre andavano nel talamo; infine, dopo averli accompagnati, tornò indietro. Allora essi giunsero lieti al luogo dell'antico letto […] E i due, quando ebbero gustato il dolce amore, si dilettarono di racconti l'un l'altro narrando.* [39]

Il vincitore della gara con l'arco, perpetrata la strage dei centootto Pretendenti, offre alla regina di Itaca l'ultima prova della propria identità mediante il racconto della fabbricazione del talamo, cioè della stanza da letto della coppia sovrana dell'isola: a questo punto possono realizzarsi, di nuovo, nozze adeguate – vedi la preparazione minuziosa del letto, vedi l'accompagno, con torcia nuziale, al buio, verso il luogo dell'unione di due esseri in uno; che si tratti di un rituale che prevede la ripetizione della prima volta è chiaramente indicato dalla sequenza contenuta nell'ultimo verso. L'intimità, nella tradizione letteraria, possiede come segno di agnizione privilegiato il bacio, non a caso prescelto dal narratore come nucleo onirico attorno al quale far crescere un doppio itinerario compositivo contrapposto al suo interno a seconda della presenza o dell'assenza del raggiungimento della conoscenza totale, da parte del protagonista, della sua guida. Il rifiuto di accedere alle modalità presenti nei film e nei romanzi viene sbrigativamente rubricato sotto la colonna degli acquisti (*Oh*, *ma questo non era accaduto*, *fortunatamente. Meno male che mi ero salvato*) [40], per raggiungere subito, senza ripensamenti

[39] *Odissea*, 23, vv. 288-301 *passim* in Ferrari 2001, 795. In Rinaldi 2004, 219 si legge la seguente dedica di Giovanna Bemporad in testa alla copia della traduzione dell'*Odissea* donata allo scrittore: «A Giorgio / sperando che in lui / si rinnovi il meraviglioso / incontro con la poesia d'Omero / affettuosamente / Giovanna / Roma, gennaio 1991».

[40] Bassani 2001, 364.

pericolosi, la salvezza della luce del dì; all'opposto, la seconda direzione del bivio acquista una rappresentazione ricca ed articolata di situazioni, in forza dello scatenarsi della fantasia del personaggio, complice il buio e fisico e della ragione. Egli dunque immagina di conoscere, attraverso il bacio, Micòl: di conseguenza, aver esperienza di Kore comporta il non ritorno, almeno in un primo tempo, alla dimensione della vita materiale. I membri del gruppo sociale consueto, genitori amici insegnanti, passate in rassegna tutte le ipotesi possibili (*rapimento*, *disgrazia*, *suicidio*, *espatrio clandestino*, *eccetera*), si sarebbero messi una buona volta il cuore in pace, abbandonando ogni velleità di ricerca. Dimenticato così dal consorzio dei vivi, il nostro può finalmente cominciare a costruirsi la propria libertà:

> Quanto a me, visto che gli altri si davano pace, me la sarei data anch'io. Potevo contare su Micòl, fuori: ci avrebbe pensato lei a rifornirmi di cibo e di tutto quanto avessi bisogno. E sarebbe venuta da me ogni giorno, scavalcando il muro di cinta del suo giardino, d'estate come d'inverno. E ogni giorno ci saremmo baciati, al buio; perché io ero il suo uomo, e lei la mia donna. [41]

Alla fanciulla vengono assegnate quelle prerogative divine che sono esclusivo appannaggio di Kore. In primo luogo, il privilegio di andare e venire da e verso spazi in antitesi fra di loro, la cui separazione operata dal muro di cinta viene agevolmente resa vana; non solo, ma mentre la figlia di Demetra nella stagione invernale regna sui morti accanto al marito, Micòl viaggia di continuo *d'estate come d'inverno*, eludendo addirittura i dettami della legge di Zeus, in virtù della eccezionale concessione a lei elargita dal narratore in sogno. In secondo luogo, e di concerto, la *fille aux cheveux de lin* è generosa portatrice di cibo al prigioniero volontario, invece di esserne lei la destinataria, giusto il mito sopra ricordato; e il rinnovo della prima volta attraverso il rituale giornaliero sempre uguale (*e ogni giorno ci saremmo baciati*, *al buio*) garantisce il perdurare della fede nell'eroe, ormai compiutamente iniziato al mistero. In tale dimensione del tutto capovolta rispetto alla norma comune, anche la gestione del dì e della notte risulta, di conseguenza, ribaltata. Se nelle ore diurne ha luogo il reiterato amplesso di omerica memoria (*Durante il giorno dormivo*, *si capisce*, *interrompendo il sonno soltanto quando sentivo sfiorarmi le labbra dalle labbra di Micòl*, *e più tardi riaddormentarmi con lei fra le braccia*), il tempo della vita, per il pro-

[41] *Ivi*, 365.

tagonista, diventa quello notturno, da vero e proprio sparviero del buio:

> Di notte, tuttavia, di notte potevo benissimo fare delle lunghe sortite, specie se sceglievo le ore dopo l'una, dopo le due, quando tutti sono a dormire, e per le vie della città non è rimasto in pratica nessuno. Strano e terribile, ma dopo tutto anche divertente, passare da via Scandiana, rivedere la nostra casa, la finestra della mia camera da letto adattata ormai a salotto, scorgere di lontano, nascosto nell'ombra, mio padre che torna proprio adesso dal Circolo dei Negozianti, e non gli passa nemmeno per la testa che io sono vivo e sto osservandolo. Difatti tira fuori di tasca la chiave, apre, entra, e quindi, tranquillo, proprio come se io, suo figlio maggiore, non sia mai esistito, richiude il portone d'un colpo solo. [42]

Il punto di vista dal quale è ritratta questa scena non è scelto affatto a caso. Via Scandiana, a Ferrara, significa Palazzo Schifanoia, che col suo splendido giardino interno giunge a toccare idealmente via Cisterna del Follo, luogo di residenza del narratore e, di concerto, dell'Autore. Appostato presso il sogno rinascimentale di Borso d'Este, il nostro 'ri-vede' la sua casa con gli occhi di chi ne è ora escluso – novello Odisseo che trema di sconforto e freme di rabbia nel constatare cosa è diventata la sua dimora (*la mia camera da letto adattata ormai a salotto*); la totale assenza di movimento vitale è all'improvviso popolata dalla inevitabile figura paterna, osservata nella sua impenetrabilità consuetudinaria – ritorno, come ogni volta, dal Circolo, e, come ogni volta, dettagliata descrizione degli atti compiuti, inquadrati realisticamente dalla telecamera spietata dello scrittore, che questa volta arriva a mettere una pietra tombale sul *paterfamilias* mediante il tonfo del portone esterno dell'abitazione che risuona cupo nella notte. Eliminata la presenza conflittuale dell'antagonista paterno, tutta la descrizione della vita alternativa del protagonista si svolge sotto il segno della tutela femminile, rappresentata da Micòl-Kore: ma Kore ha una madre, Demetra, che è in pena per lei, che non abbandona mai la ricerca della figlia, che per il dolore della perdita soffre al punto di arrivare a rifiutare la vita. Ebbene, qui non è la fanciulla in fiore ad avere una madre in lutto, bensì lui, l'Orfeo cercatore inconsolabile di Euridice:

> E la mamma? Non potevo tentare un giorno o l'altro di far sapere almeno a lei, per tramite di Micòl, magari, che non ero morto? E rivederla, anche, prima che, stanco della mia vita sotterranea, me ne andassi via da Ferrara e sparissi definitivamente? Perché no? Sicuro che lo potevo! [43]

---

[42] *Ivi*, 365-366 (la citazione che precede è *ibidem*).
[43] *Ivi*, 366.

L'intima unione di solidarietà femminile fra le novelle Demetra (la madre del protagonista) e Persefone (Micòl) è finalmente perseguita: Kore riveste addirittura, in questo frangente, il ruolo assegnato a Ermes-Mercurio, il messaggero divino, colui che è autorizzato a scendere nell'Ade e a risalirne senza alcun danno. In più, una volta risorto e ritornato fra i vivi, l'io narrante giunge perfino ad immaginare un incontro fra madre e figlio, estremo, prima della fuga definitiva dalla città di pianura. A questo punto l'epifania della *magna Mater* è davvero completa, essendo essa bimba e donna insieme, figlia e madre, nubile e sposata, vergine e pluripara, afferrabile solo ed esclusivamente attraverso l'esperienza mistica, di cui il sogno è immagine sorella.

La centralità del bacio, il quale rimane ancorato al livello inconscio dell'esperienza onirica, e che quindi non realizza compiutamente l'agnizione conoscitiva della parte divina incarnata da Micòl, è ulteriormente ribadita nella pagina incipitaria del primo capitolo della terza parte del romanzo, che rappresenta una analessi di *ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carrozza prediletta dal vecchio Perotti*, come commento a posteriore dell'avventura – o, meglio, non avventura – narrata nella contigua parte finale della parte seconda. Siamo nella stagione della dipartita di Kore, che rende ostile la terra, infrequentabile:

> Ricordo: la pioggia insistente, senza interruzioni per giorni e giorni – e dopo sarebbe stato inverno, il rigido, cupo inverno della Val Padana –, aveva subito reso improbabile ogni ulteriore frequentazione del giardino. [44]

Lo spazio ritagliato per antomasia, il giardino edenico, è precluso: proprio l'elemento della pioggia senza sosta funziona come motore di memoria per riandare allo *scrosciare della pioggia sopra il tetto della rimessa* [45], allorché la fanciulla guida e maestra fa entrare l'eroe cercatore nella *carrozza blu* situata all'interno della rimessa medesima. Si tratta di un veicolo ormai in disuso, tenuto in vita dalla sola pervicacia del solerte custode-autista:

> «Ha voglia, Perotti», diceva, «di spendere per questa specie di penoso rottame tanto tempo e tanto sugo di gomiti! No, da' retta a me: qui, in questa semioscurità, uno può anche mettersi a gridare al miracolo, ma fuori, alla luce naturale, non c'è niente da fare, infinite magagne saltano subito all'occhio, la vernice qua e là è partita, i raggi e i mozzi delle ruote sono tutti un

[44] *Ivi*, 419.
[45] *Ivi*, 416.

> tarlo, il panno di questo sedile (adesso non puoi rendertene conto, ma te lo garantisco io) è ridotto in certi punti a una tela di ragno.» [46]

Ritorna la contrapposizione simbolica fra luce e tenebre, entrambe attenuate nell'atmosfera crepuscolare della rimessa, e con essa il dissidio inconciliabile fra gli impulsi a-razionali ed il regno del controllo di sé; qui, protetto dal *vetro dello sportello che i nostri fiati cominciavano ad annebbiare*, in un interno ben noto al protagonista rampollo mai sconfessato di famiglia più che borghese (*Pareva davvero di trovarsi dentro un salottino: un piccolo salotto soffocante*) [47], si avverte la precisa sensazione di essere condotti verso l'esecuzione di una sentenza capitale, una volta accettato l'invito della guida:

> Si avvicinò alla carrozza, dall'aspetto non meno lustro ed efficiente dell'automobile.
>
> «La riconosci?»
>
> Aprì uno sportello, montò, sedette. Infine, battendo con la mano sul panno del sedile accanto a lei, mi invitò a fare lo stesso.
>
> Salii, e sedetti a mia volta, alla sua sinistra. E mi ero appena accomodato che, ruotando lentamente sui cardini per pura forza d'inerzia, lo sportello si chiuse da solo con uno schiocco secco e preciso da tagliola. [48]

L'espressione verbale della proposizione interrogativa (*La riconosci?*) è decisivo per la lettura di questo passo, in quanto rinvia all'operazione collaudata dell'agnizione, la sfida conoscitiva che coinvolge il protagonista ed insieme il lettore. Un veicolo da trasporto dotato di un meccanismo automatico, per cui una volta entrati se ne diventa prigionieri per sempre, il cui aspetto antiquato rimane celato all'ombra della tradizione, può conservare tratti appartenuti alla barca di Caronte ed al suo pilota, in particolare laddove il rapporto fra il mezzo ed il titolare è strettissimo:

> *Ipse ratem conto subigit velisque ministrat*
> *et ferruginea subvectat corpora cumba*,
> *iam senior*, *sed cruda deo viridisque senectus.* [49]

«Egli in persona governa la barca con il remo e la dirige con le vele, e trasporta le anime con l'imbarcazione ormai rosa dalla ruggine, già

---

[46] *Ivi*, 417.
[47] *Ivi*, 416.
[48] *Ibidem*.
[49] Virgilio, *Eneide* 6, vv. 302-304 (in Paratore 1992, 86 e commento relativo, 257-258). La traduzione è mia.

molto anziano, ma dotato – lui che è un dio – di una vecchiaia sempre giovane e verde»: la memoria bassaniana può aver recuperato la marca aggettivale *ferruginea* per distenderla e moltiplicarla in *infinite magagne*, senza che sfugga l'intima vicinanza fra *l'eterno Perotti*, *il vecchio Perotti* da un lato e, dall'altro, il *senior* e la *cruda […] viridisque senectus* del traghettatore dei morti. E non basta, perché lo *schiocco secco e preciso da tagliola* provocato dalla chiusura dello sportello semovente ricorda la particolare reazione della barca infernale sottoposta eccezionalmente al peso di un corpo vivo:

> *[…] simul accipit alveo*
> *ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba*
> *sutilis et multam accepit rimosa paludem.* [50]

Il nocchiero, sgombrata l'imbarcazione dalle anime che si affollano anelanti all'altra riva, «accoglie contemporaneamente nell'interno incavato Enea, l'ingombrante. Emise uno stridore lamentoso la barca, non più saldamente connessa, sotto il peso e, piena di fessure, bevve abbondante acqua di palude». Anche in questo caso gli aggettivi che segnalano lo stato del mezzo di trasporto – *sutilis* («non più saldamente connessa») e *rimosa* («piena di fessure») ben si adattano a costituire il substrato letterario del *tarlo* e della *tela di ragno*. Ebbene qui, all'interno della carrozza-barca infernale si colloca, da parte del protagonista, il ricordo di un bacio *non* dato:

> Infinite volte nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) dentro la carrozza prediletta dal vecchio Perotti. Se quel pomeriggio di pioggia nel quale era terminata d'un tratto la luminosa estate di San Martino del '38 io fossi riuscito perlomeno a dichiararmi – pensavo con amarezza –, forse le cose, tra noi, sarebbero andate diversamente da come erano andate. Parlarle, baciarla: era allora, quando tutto ancora poteva succedere – non cessavo di ripetermi –, che avrei dovuto farlo! E dimenticavo di chiedermi l'essenziale: se in quel momento supremo, unico, irrevocabile – un momento che, forse, aveva deciso della mia e della sua vita –, io fossi stato davvero in grado di tentare un gesto, una parola qualsiasi. [51]

La negazione di ogni possibilità di comunione intima con Kore è qui certificata nella rievocazione, a posteriori, dell'unicità irrevocabile di quel *kairòs*, l'occasione religiosa offerta una volta per sempre al miste

[50] *Eneide* 6, vv. 412-414 (in Paratore 1992, 92-94). La traduzione è mia.
[51] Bassani 2001, 419.

mediante l'esperienza della catabasi, di quella discesa ai morti che, una volta perfezionata, avrebbe sancito la realizzazione di sé da parte dell'io narrante, vale a dire il compimento del rito di passaggio – come Odisseo, Teseo, Enea, il pellegrino Dante – dall'*imbecillitas* dell'infanzia alla *virtus* dell'età matura. Ed è proprio il rimpianto della figura materna (*pothos* in greco, *desiderium* in latino) a far ritornare alla luce del dì l'aspirante imperfetto, che tuttavia mantiene un tratto dell'eroe classico, una volta lasciato là sotto il fardello dell'oggetto causa della discesa stessa:

> Non so quanto rimasi. Forse dieci minuti, forse meno. Ricordo con precisione che mentre risalivo gli scalini ed infilavo il cunicolo (alleggerito dal peso delle bicicletta andavo svelto, ora), continuavo a pensare e fantasticare. E la mamma? – mi chiedevo –. Si sarebbe scordata anche lei di me, come tutti? [52]

Proprio la collocazione entro parentesi di quella che apparentemente può sembrare una semplice informazione fa in modo che la medesima si trasformi in momento di chiara arte allusiva, considerato che la connotazione *svelto* assegnata come aggettivo predicativo del verbo ed in posizione finale rispetto all'iniziale participio congiunto *alleggerito*, richiama la modalità del procedere dell'eroe virgiliano, una volta superato il rischio di annegamento nel fiume Stige e, subito dopo, reso innocuo il Cane infernale:

> *Occupat Aeneas aditum custode sepulto*
> *evaditque celer ripam inremeabilis undae.* [53]

«Addormentato il guardiano Enea penetra nell'ingresso, e agilmente si allontana dalla riva dell'acqua sulla quale è vietato il ritorno»: ecco il *celer* ottimamente tradotto dal già allievo non fra gli ultimi del regio liceo-ginnasio; accanto a codesta ripresa palmare, l'autore introduce una variante narrativa decisiva per il prosieguo dell'avventura. L'acqua della palude stigia è definita perentoriamente *inremeabilis* – non consente cioè il percorso a ritroso per il medesimo itinerario (ed infatti il fondatore della *Res Publica Romanorum* tornerà nel mondo dei vivi per altra via); viceversa, il nostro protagonista risale per gli stessi scalini e ripercorre lo stesso cunicolo dell'andata, rendendo in tal modo vana la realizzazione completa del rito, proprio per l'intervento della madre. Accanto a lei e subito dopo di lei, la sua ipostasi infantile, Micòl:

---

[52] *Ivi*, 366.
[53] *Eneide* 6, vv. 424-425 (in Paratore 1992, 94). La traduzione è mia.

> Alla fine mi ritrovai all'aperto; e Micòl non stava più ad aspettarmi dove l'avevo lasciata poco prima, bensì, come vidi quasi subito facendomi schermo con la mano dalla luce del sole, di nuovo laggiù, seduta a cavalcioni del muro di cinta del Barchetto del Duca. [54]

Si verifica qui il definitivo allontanamento di Kore da ogni possibilità di conoscenza: ella risulta ricollocata *laggiù*, ben protetta dalla cornice del muro di separazione della *magna domus*, a sancire l'impossibilità di un lieto fine di qualsiasi natura. Tutta la faticosa e complessa operazione della individuazione, prima, del luogo sotterraneo ove seppellire la bicicletta – in strettissimo rapporto con il prologo etrusco –; della discesa accidentata e pericolosa, poi, con conseguente delirio onirico intorno al mitico bacio – ebbene, tutto questo non sortisce alcun effetto pratico, perché non solo al nostro eroe viene negato il cibo dentro la casa, motivazione iniziale di tutta la cerimonia iniziatica, ma di Kore altro non rimane che un lacerto visivo preziosissimo nella sua effettiva fugacità:

> E il suo ultimo sguardo, prima che scomparisse di là dal muro (uno sguardo accompagnato da un ammicco sorridente, proprio come quando, al Tempio, mi spiava da sotto il *talèd* paterno), era stato per me. [55]

Ancora una parentesi, a sottolineare l'urgenza necessaria di una lettura a più strati [56], come plurimo è il sostrato testuale della scrittura bassaniana: non è disagevole ritrovare nella sequenza dell'*ultimo sguardo* un tratto dell'Euridice virgiliana [57]. Il finale delle *Georgiche* (libro IV, vv. 281-558) è dedicato alla narrazione del mito di Orfeo e di Euridice. Proprio quando il cantore divino sta per concludere felicemente l'impresa di riportare sulla terra la diletta sposa, infrange, per impulso di follia d'amore (*furor*) il divieto di girarsi indietro impostogli dalla sovrana

---

[54] Bassani 2001, 366.

[55] *Ivi*, 366.

[56] Il passo si dimostra palese ripresa interna del finale del quarto capitolo della prima parte (*Lo guardavo. Sotto di lui*, *per tutto il tempo che durava la benedizione*, *Alberto e Micòl non smettevano di esplorare anche essi fra gli spiragli della loro tenda. E mi sorridevano*, *e mi ammiccavano*, *ambedue curiosamente invitanti: specie Micòl* [Bassani 2001, 348]).

[57] Per il testo latino relativo all'episodio si segue Barchiesi 1980, con mia traduzione. Liceo classico sì, ma anche testi posseduti da compulsare assiduamente, come è dimostrato in Rinaldi 2004 (a mo' di esempio: Eschilo [37-38]; Anacreonte e Saffo [42]; Aristofane [45]; Cicerone [113]; Euripide [138-139]; Hrosvita [167]; Livio [186]; il manuale di storia della letteratura latina di Concetto Marchesi [195]; Omero [219]; Ovidio [221]; Plauto [235]; Seneca [262-263]; Sofocle [272]; Trattato del Sublime [277]; Tacito [278]; Virgilio [297]).

dell'Ade Proserpina: *restitit*, *Eurydicenque suam in luce sub ipsa / immemor heu! victusque animi respexit* (vv. 490-491: «si fermò, e proprio sulla soglia di passaggio dal buio alla luce, smemorato ahimè! e incapace di controllarsi si girò indietro per guardare la sua Euridice»). L'inesorabile punizione divina non tarda a colpire entrambi, per cui la fanciulla, detto l'addio supremo al marito, scende di nuovo e per sempre giù: *dixit et ex oculis subito*, *ceu fumus in auras / commixtus tenuis*, *fugit diversa* («così parlò, e all'improvviso, quale fumo sottile ai venti mescolato, si sottrasse agli occhi di lui, in direzione opposta»: vv. 499-500). È proprio la connotazione fornita dall'aggettivo deverbativo *diversa* («chi va in direzione opposta») a risuonare nell'*ultimo sguardo* bassaniano, a marcare l'incolmabile distanza che separa per sempre il protagonista dal raggiungimento dell'Eden: la 'diversità' di Micòl può in tal modo ricevere, fra altre suggestioni, una luce antica, classica.

Il segno sotto cui si chiude il dramma è quello dell'ambiguità frustrata: un sapore indicibile di dolcezza (*ammicco sorridente*) dovuto proprio al «diaframma speculare della distanza» [58], che rende inaccessibile l'oggetto del desiderio. C'è sempre uno schermo, un vetro, una porta ad impedire l'ultimo passo: davanti al supremo ostacolo l'autore del *Romanzo di Ferrara* si ferma ogni volta, afflitto senza rimedio dalla «ferita indicibile» [59]. Né sarà un caso che venga a mancare ogni segno di distinzione fra le stagioni (*nel corso dell'inverno*, *della primavera*, *e dell'estate che seguirono*), le quali si succedono senza soluzione di continuità, come se si dissolvesse tutto il tessuto che regge il consorzio umano. A certificare infatti che non si potrà mai più verificare, di nuovo come ogni anno, il miracolo della morte e della resurrezione di Kore è sufficiente la semplice constatazione temporale: la fine della *luminosa estate di San Martino del '38*. Il tempo delle prime, nere conseguenze dovute alla promulgazione delle leggi razziali.

[58] L'epifanica espressione è ricavata dal titolo del primo capitolo di Dolfi 1981, 3-52, con ulteriori suggestioni in Dolfi 2006a, 117-125 e 2006b, 143-155.

[59] Così titola l'introduzione di Roberto Cotroneo a Bassani 2001, IX-LVIII (le due citazioni che seguono sono a p. 419).

Bibliografia

Barchiesi, Alessandro (1980). Virgilio, *Georgiche*, Introduzione di Gian Biagio Conte. Testo, traduzione e note di Alessandro Barchiesi, Milano, Mondadori.

Bassani, Giorgio (2001) [1998]. *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2005). *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Cristiano Spila (a cura di), Torino, Einaudi.
Bassani (2007). *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Salvatore Silvano Nigro (a cura di), Palermo, Sellerio.
(2011). *Bassani. La selva delle lettere* (serie 2009-2011), regia e testi di Luigi Boneschi, un programma di Pupi Avanti, Produzione DUEA Film–TV 2000.

Càssola, Filippo (a cura di) (1991) [1975]. *Inni omerici*, Milano, Valla-Mondadori.

Cazzola, Claudio (2006). Un professore «*Dietro la porta*»: Francesco Viviani, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 207-220.

Dolfi, Anna (1981). *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana.
(2006a). 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* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 117-125.
(2006b). «Ut pictura». Bassani e l'immagine dipinta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 143-155.

Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni.

Farnetti, Monica (2006). Il tema di Micòl, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 111-116.

Ferrari, Franco (a cura di) (2001). Omero, *Odissea*, Torino, Utet.

Folli, Anna (1979). *Vent'anni di cultura ferrarese. Cinque interviste. La ricerca della libertà (1925-1945)*, Bologna, Pàtron.

Hainsworth, John Brian (a cura di) (1988) [1982]. Omero, *Odissea*, vol. II, Milano, Valla-Mondadori.

Lafaye, Georges (ed.) (1969). Ovide, *Les Metamorphoses*, vol. I, Paris, Les Belles Lettres.

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

Moretti, Walter (a cura di) (1979). *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a «Ossessione»*, Bologna, Cappelli.

Paratore, Ettore (a cura di) (1992). Virgilio, *Eneide*, vol. III, Milano, Valla-Mondadori.

Prebys, Portia (a cura di) (2002). *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle Opere e sulla Vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano.
(2010) (a cura di). *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I; *La memoria critica su Giorgio Bassani*, vol. II, Ferrara, Edisai.

Quaderno (1999). *La figlia postuma di Carneade. Francesco Viviani e il Corriere Padano*, Stefano Cariani e Claudio Cazzola (a cura di), Ferrara, Liceo classico statale L. Ariosto (n. 14 della collana dei Quaderni).

Quaderno (2004). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani studente dell'«Ariosto»*, a cura del Laboratorio di ricerca didattica e culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 44 della collana dei Quaderni).

Quaderno (2005). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani: gli anni della formazione e l'esordio poetico (1934-1945)*, a cura del Laboratorio di ricerca e didattica culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 51 della collana di Quaderni).

Quaderno (2006). *Il filo della memoria. Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli*, *poesie e prose (1938-1945)*, a cura del Laboratorio di ricerca e didattica culturale del Liceo classico statale L. Ariosto, Ferrara (n. 56 della collana dei Quaderni).

Renda, Marilena (2010). *Bassani*, *Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Gaffi.

Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati.

Roveri, Alessandro (2009). *Tra Micòl e il partito d'azione. Le passioni del giovane Bassani*, Firenze, Atheneum.

Scarpi, Paolo (a cura di) (1996). Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, Maria Grazie Ciani (trad.), Milano, Valla-Mondadori.

Spila, Cristiano - Zagra, Giuliana (a cura di) (2007). Giorgio Bassani ambientalista, *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma* 12.

Venturi, Gianni (2006a). Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 91-102.

Venturi, Gianni (2006b). La scrittura e l'etica del paesaggio, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 233-239.

15.
BASSANI LETTORE DI PETRARCA?
Spunti di poetica petrarchesca nel *Giardino dei Finzi-Contini*[1]

Roberta Antognini

[…] io riandavo con la memoria agli anni della mia giovinezza,
e a Ferrara, e al cimitero ebraico posto in fondo a via Montebello.
Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, dal *Prologo*[2]

'Et quid' inquam, *'prohibet*, *velut e specula fessum*
longo itinere viatorem, *in terga respicere et gradatim adolescentie*
tue curas metientem recognoscere?'
Francesco Petrarca, *Familiares* I 1,4[3]

La curiosità di applicare un'ottica petrarchesca alla lettura di Bassani, mi è venuta insegnando. Il corso che si intitola molto semplicemente «Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani» è nato qualche anno fa come corso avanzato di lingua e letteratura italiana nel college americano dove insegno. Il romanzo si presta splendidamente come argomento di un corso monografico di questo tipo, per la chiarezza estrema della lingua, insieme alta e idiomatica, per i contenuti – romanzo storico, autobiografico, racconto di memoria e d'amore, in cui l'ambientazione ferrarese fa da sfondo a una sorta di storia letteraria, artistica, culturale, nazionale ma non solo – e, anche, per la struttura rigorosamente suddivisa in parti e in capitoli che permette, anzi incoraggia, una lettura distribuita lezione per lezione. Di fatto, il frazionamento arricchisce

[1] Per questo titolo sono debitrice a Francesco Bausi che nel 2003 ha dedicato un saggio al rapporto fra Bassani e Thomas Mann: Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann (Bausi 2003). Si citano tutte le opere di Bassani dalla prima edizione delle *Opere* uscite nella collana dei Meridiani nel 1998 (Bassani 1998).

[2] Bassani 1998, 322.

[3] «Mi son detto: 'Che cosa ti impedisce, come da una altura un viaggiatore stanco per il lungo cammino, di riguardare indietro e di ripercorrere, misurandole a una ad una, le pene della tua giovinezza?'». Cito il testo delle *Familiares* dall'Edizione nazionale (Rossi 1933-1942); la traduzione in italiano dei passi della prima familiare citati in questo saggio è di Ugo Dotti (Dotti 1974).

la lettura del romanzo, consentendo alla trama di dipanarsi secondo un andamento a spirale che rispetta la struttura stessa del romanzo. È stata questa lettura obbligata dalle ragioni del *syllabus* ad avermi suggerito un'interpretazione petrarchesca del *Giardino*. Inoltre, un paio di anni fa, insieme ai Finzi-Contini insegnavo un seminario sulle raccolte epistolari di Petrarca. La lettura *in tandem* del *Giardino* di Bassani, delle lettere e del Canzoniere di Petrarca mi ha ispirato parallelismi e coincidenze fra i due (anzi, tre) testi. Petrarca, dunque, che tra i grandi modelli possibili mi è sembrato tra i più trascurati dalla critica bassaniana. Tra la pur ricca bibliografia critica, infatti, non ho trovato sostanzialmente nulla, eccezion fatta per il bel saggio di Marylin Schneider, Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini, in cui la studiosa paragona Micòl alle donne della tradizione lirica italiana, tra cui Laura, la Matelda dantesca e la Beatrice bambina della *Vita nuova* [4]. Ma i 'petrarchismi', nella loro accezione più vasta, non solo i semplici riscontri intertestuali, ma l'organizzazione profonda che modella e informa struttura e trama del *Giardino* (di cui soltanto tratterò in questa sede), mi sembrano invece così numerosi da giustificare, tra le molte che ne sono state fatte, anche una lettura secondo una prospettiva petrarchesca che se vale per il *Giardino*, parrebbe però applicabile a 'tutto' Bassani.

Che Bassani avesse letto Petrarca non c'è dubbio, ma cosa? Il recente inventario preparato da Micaela Rinaldi dei libri presenti nella biblioteca di Bassani, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, non mi è stato purtroppo di grande aiuto. Due sole sono le opere di Petrarca: un'edizione del *Canzoniere* con il commento di Leopardi del 1870 e le *Invective contra medicum*, volume per di più mai toccato («intonso», è il commento di Rinaldi) [5]. Assenti le raccolte epistolari: nessuna traccia dell'edizione nazionale delle *Familiares* a cura di Vittorio Rossi uscita fra il 1933 e il 1942, e nemmeno della più famosa traduzione ottocentesca – di *Familiares* e *Seniles* – di Giuseppe Fracassetti. Ciò non esclude, naturalmente, che Bassani, frequentatore di biblioteche (si pensi all'episodio autobiografico del protagonista del *Giardino* scacciato dalla Biblioteca Ariostea

[4] Schneider 1974, *passim*. Parte del saggio è confluita nel volume *Vengeance of the Victim*, nel capitolo Sexual Identity and Political Persecution (Schneider 1986, 118-129). Un accenno al ruolo di guida spirituale di Micòl sulle orme di Beatrice e di Laura è in Bausi 2003, 243; Marcus 1993, 91 e 99.

[5] Rinaldi 2004, 231. Ma il catalogo non è necessariamente completo. Manca per esempio un certo numero di testi depositati presso una società di Roma (*ivi*, 32 n. 1). Per le «tante biblioteche» di Bassani, vd. anche Rinaldi 2009.

a causa delle leggi razziali [6]), potesse conoscerle, se non altro alcune lettere – le più celebri – perché comprese in qualche antologia delle opere latine di Petrarca o altrove.

Una supposizione non suffragata dunque da alcuna prova materiale e che sembrerebbe anzi smentita dal fatto che Bassani non nomini mai Petrarca [7]. Nell'edizione del Meridiano, infatti, nell'Indice dei nomi in fondo al volume, Petrarca è un *hapax*: Bassani si ricorda di lui esclusivamente nel saggio del 1965 dedicato a Venezia nella letteratura, Le parole preparate [8]. Per di più, se ne ricorda scrivendo di Boccaccio: «Vi mise piede anche il Boccaccio: nel 1363, già cinquantenne, chiamatovi da Petrarca» [9]. Tutto lascerebbe pertanto supporre che Bassani non avesse letto le epistole petrarchesche, dove il tema di Venezia è peraltro ampiamente presente [10]. Ma scrittore di formazione umanistica e attentissi-

---

[6] Per le biblioteche pubbliche frequentate da Bassani, vd. Rinaldi 2009, 15-16.

[7] Dante ha dieci occorrenze nell'Indice dei nomi in fondo al volume mondadoriano delle *Opere*. Nel *Giardino* i dantismi abbondano: il «giardino» è una sorta di selva dantesca, come lo stesso Bassani lo definisce nel capitolo che inizia la sua marcia di avvicinamento – capitolo che comincia con un salto cronologico di nove anni (il numero di Beatrice, e in particolare, il secondo incontro con Beatrice che avviene nove anni dopo il primo), dal 1929 della bocciatura in matematica al 1938 dell'anno delle leggi razziali –: la «gran selva privata» (II.1, 367). Ma si vedano anche in I.6 la discesa nel cunicolo, dove il narratore nasconde la bicicletta, e l'inizio di IV.5 in cui gli avvenimenti di quegli anni vengono paragonati a una «lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom» (524), in cui l'allusione al racconto di Edgar Allan Poe (*A Descent into the Maelstrom*) si arricchisce di una suggestione sicuramente dantesca. Ispirata alla *Vita nuova* è anche l'immagine dell'amata che stringe nella mano il cuore dell'amante in IV.6 («d'un tratto, sentendomi stringere improvvisamente il cuore dal pensiero di Micòl – ed era come se fosse stata lei stessa a stringermelo, con la sua mano», 534). Dantesco è il soprannome che Micòl dà al narratore, Celestino, allusione al colore dei suoi occhi, ma anche a papa Celestino V, che il narratore interpreta secondo la perifrasi che lo descrive come colui «che fece per viltade il gran rifiuto», *Inf*. III 60 (II.5, 413). Si noti come l'unico nome con cui viene chiamato il narratore in tutto il romanzo sia proprio Celestino, che Dante si astiene invece dal nominare. Sui dantismi nel *Giardino*, vd. Oddo Stefanis 1981, 126-128; Radcliff-Umstead 1987, 92; Bausi 2011, 205-215; e in questo volume, vd. il saggio di Claudio Cazzola.

[8] Titolo eponimo della raccolta di prose uscite nel 1966 e poi confluita nel 1984 in *Di là dal cuore* che raccoglie l'intera produzione saggistica di Bassani (ora in Bassani 1998).

[9] Bassani 1998, 1178. Poco più avanti nello stesso saggio, Bassani menziona il soggiorno di Dante e Boccaccio a Venezia, ma dimentica Petrarca (1180).

[10] Venezia è senz'altro una dei protagonisti importanti degli epistolari petrarcheschi. A una tematica più propriamente politica che tratta del conflitto fra Genova e Venezia per assicurarsi il controllo del commercio con l'Oriente a cui sono dedicate numerose *Familiares*, si affiancano nelle *Seniles* lettere indirizzate dalla città lagunare in cui, come è noto, Petrarca risiede negli anni 1362-1368, benché non stabilmente. La *Sen*. II 3 (indirizzata da Venezia il 9 aprile 1363) contiene una splendida descrizione del porto di Venezia, visto dalla finestre di Palazzo Molin in Riva degli Schiavoni, dove Petrarca abitava; vd.

mo alla tradizione letteraria italiana, Petrarca l'ha sicuramente respirato profondamente negli anni dei suoi studi tanto più che è stato allievo e si è laureato in letteratura italiana (seppur a malincuore, se dobbiamo credere a ciò che egli stesso racconta nello scritto dedicato a Roberto Longhi) [11] con Carlo Calcaterra [12], che nel 1942 pubblicherà la raccolta dei suoi scritti su Petrarca in *Nella selva del Petrarca*, uno dei testi canonici della critica petrarchesca, e fondatore qualche anno più tardi, nel 1948, della rivista *Studi petrarcheschi* [13].

La premessa fin qui fatta, suffragata se non da labili indizi, sembrerebbe lasciare poche strade aperte all'ipotesi di un ipotesto petrarchesco nell'opera di Bassani. Tuttavia le affinità fra i due autori sono così forti – verrebbe quasi da dire suo malgrado, malgrado Bassani – da renderla non soltanto non troppo azzardata, ma anche credibile e avvincente, soprattutto in un autore che «di ogni scheggia» ha saputo fare una «minuziosa utilizzazione» [14]. La prima tappa di questo supposto

anche *Seniles* III 9, IV 3-4. Le quattro lettere si possono leggere in Rizzo-Berté 2006.

[11] Un vero maestro (Bassani 1998, 1076). Il professore a cui si riferisce Bassani quando parla del «famigerato volume sulla letteratura del Novecento» (1074) è Alfredo Galletti. Bassani che scrive di aver frequentato le sue lezioni durante il primo anno di corso non sostenne però l'esame con lui, bensì l'anno dopo, nel 1936, con Antonio Scolari (riportando la votazione di 28/30) che nel frattempo aveva sostituito Galletti, trasferitosi a Milano (sono grata alla dottoressa Daniela Negrini dell'Archivio storico dell'Università di Bologna per avermi fornito queste informazioni).

[12] Carlo Calcaterra ottiene la cattedra di letteratura italiana nel 1937 e Bassani si laurea nel 1939 (Rinaldi 2004, 28 n. 13). Benché Bassani si fosse laureato con Calcaterra, non aveva sostenuto nessun esame con lui, anche se possiamo ragionevolmente supporre che nell'a.a. 1938/39 avesse frequentato le sue lezioni su Dante (il programma del corso è a p. 163 dell'Annuario della R. Università di Bologna).

[13] Il volume *Nella selva del Petrarca* non sembra trovare posto nella biblioteca di Bassani. Micaela Rinaldi mi conferma infatti che non solo il testo di Calcaterra non c'è, ma che sa per certo che Bassani non l'ha preso a prestito all'Archiginnasio di Bologna (e vd. Rinaldi 2009, 15). Potrebbe però averlo consultato lì o alla Biblioteca Universitaria di Bologna. Ma poiché non è riuscita a consultare il registro dei prestiti, la sua è soltanto una supposizione. Ma se possiamo soltanto supporre che Bassani frequentasse le lezioni su Dante di Calcaterra, sappiamo però che era rimasto in contatto con lui. Infatti nel 1951 gli invia con dedica l'estratto di *La passeggiata prima di cena* pubblicato in *Botteghe Oscure*: Fondo Calcaterra, Biblioteca del Dipartimento di Italianistica, Università di Bologna, numero di catalogo V.2824. Nel frontespizio: Giorgio Bassani, *La passeggiata prima di cena*, estratto da/Botteghe Oscure VII/Roma MCMLI; nella pagina bianca che segue il frontespizio e precede l'inizio del racconto c'è la dedica: A Carlo Calcaterra,/devoto omaggio di Giorgio Bassani/Roma, 3. 6. 1951.

[14] L'espressione è di Fortini 1987, 252. È curioso come anche il regista Giuliano Montaldo nella sua interpretazione degli *Occhiali d'oro* attribuisca a Bassani la conoscenza delle *Seniles* di Petrarca e proprio del passo che ricorderemo in seguito (vd. qui *infra*, nota 26): il protagonista, Davide, viene invitato all'Università di Bologna a tenere

percorso petrarchesco è rappresentata dal Meridiano blu, la cui prima edizione esce nel 1998 a cura di Roberto Cotroneo, e in cui si raccoglie l'*opera omnia* secondo «l'ultima stesura approntata dall'autore» [15]. Benché nel 1998 Bassani fosse già troppo malato per poter seguire in qualsiasi modo l'uscita del libro [16], il Meridiano altro non è che una collezione di testi già raccolti in precedenza dallo scrittore stesso. La Nota sui testi scritta da Cotroneo avverte infatti che il volume

> raccoglie la produzione narrativa, saggistica e poetica di Giorgio Bassani secondo l'ultima stesura approntata dall'autore, e cioè, rispettivamente, *Il romanzo di Ferrara* (Mondadori, Milano 1980), *Di là dal cuore* (Mondadori, Milano 1984), *In rima e senza* (Mondadori, Milano 1982). [17]

Si tratta dell'intera produzione che raduna: in sei libri il *Romanzo di Ferrara*, cioè i quattro romanzi, *Gli occhiali d'oro*, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*, *L'airone* (libri secondo, terzo, quarto e quinto) e le due raccolte di racconti a cornice dei romanzi, *Dentro le mura* e *L'odore del fieno* (libri primo e sesto); la produzione saggistica (*Di là dal cuore*); e la produzione poetica (*In rima e senza).* Nella Nota, Cotroneo prosegue osservando che:

> Pochi autori contemporanei hanno pensato la propria opera con la compattezza e unitarietà di Bassani. Per tutta la vita egli ha lavorato per darle una forma completa, conchiusa, definitiva. L'ha raccolta, dopo averla intensamente e più volte modificata negli anni […]. Ogni versione precedente

---

una lezione e cita a memoria le parole con cui si conclude la *Sen.* XVII 2 (vd. in questo volume, il saggio di Cristina Della Coletta, 536-537).

[15] Così Cotroneo nella Nota sui testi (Bassani 1998, XCVII). Sono rimasti esclusi gli scritti civili e ambientali di cui, secondo Cristiano Spila, curatore del volume postumo *Italia da salvare*, che li raccoglie, «lo stesso Giorgio Bassani aveva previsto la possibilità di una pubblicazione» (Bassani 2005, XIX). In Appendice al Meridiano ci sono la raccolta giovanile di racconti *Una città di pianura* e la prima edizione delle *Cinque storie ferraresi* (1956).

[16] Leggo nella raccolta di saggi *Ritorno al «Giardino»* (Dolfi-Venturi 2006), la testimonianza del politologo tedesco Eberhard Schmidt, in visita a Bassani: «La signora [Portia Prebys] mi fa vedere la nuova edizione integrale edita recentemente dalla Mondadori, un bel volume rilegato nello stile classico della casa editrice milanese che racchiude anche i primissimi scritti di Bassani […] Mi racconta dei viaggi compiuti in Germania per letture organizzate, cerca di far ricordare alcuni particolari al vecchio poeta, che seduto e per lo più muto, ci ascolta […] Non so se l'anziano poeta sia ancora lucido; dalle poche domande che mi rivolge non riesco a intuirlo» (2006, 143).

[17] Bassani 1998, XCVII. E vd. In risposta (VII) 6, 1344 (l'intervista è del 1991): «Nel volume che raccoglie tutte o quasi le mie poesie, *In rima e senza*, e nell'altro che raccoglie tutti o quasi i miei saggi, *Di là dal cuore*, ho cercato di dire ciò che non ero riuscito a dire (di me, in particolare) nel *Romanzo di Ferrara*».

> delle sue singole parti veniva man mano cancellata e negata dalla successione revisione. [18]

Due sono le osservazioni preliminari che da un punto di vista petrarchesco si possono fare: la vocazione alla raccolta, e la vocazione alla riscrittura. A collegare questi due momenti, in quella che è certamente una dichiarazione di poetica, ci pensa del resto lo stesso Bassani:

> Io credo nella realtà spirituale come unica realtà […]. Ed è anche per questo che mi sono accanito sulle mie scritture per farne un'opera sola. È soltanto per questa ragione che ho scritto e riscritto ogni pagina dei miei libri. Ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l'opera mia, la verità. Tutta la verità. [19]

La rivendicazione di verità permette anche di introdurre un terzo importante aspetto 'petrarchesco', quello autobiografico. Ma procediamo con ordine. Per ciò che riguarda la raccolta, si può dire che la dialettica fra l'unità della raccolta e la molteplicità delle liriche o delle epistole, una dialettica che non privilegia nessuno dei due poli, ha costituito il marchio di fabbrica di tutto Petrarca. Essa contraddistingue soprattutto le 366 poesie del Canzoniere e le epistole latine in prosa e in verso (*Familiares*, *Seniles*, *Epystole*), ma raccolte sono anche l'enciclopedia morale del *De remediis*, le biografie del *De viris illustribus*, le ecloghe del *Bucolicum carmen*, gli *exempla* dei *Rerum memorandarum libri*. Una poesia o un'epistola sono testi indipendenti che possono vivere anche da soli, sciolti dal contesto che li contiene, ma è chiaro che una volta inseriti nella raccolta il loro significato cambia ed essi acquistano il valore che viene loro imposto dall'ordine voluto dall'autore. Questo è assolutamente vero anche per il *Romanzo di Ferrara*, in cui, non solo i luoghi, ma anche i personaggi ritornano nei diversi romanzi a creare un senso di unità fra l'uno e l'altro: Bruno Lattes, Elia Corcos, Athos Fadigati, Adriana Trentini, gli stessi Finzi-Contini. Questi ultimi sono per esempio menzionati in *Lida Mantovani* (42) e negli *Occhiali d'oro* (293) [20]; in *L'odore del fieno*, *Altre notizie su Bruno Lattes*, che si apre

---

[18] *Ibidem*.

[19] In risposta (VII) 19, 1348.

[20] Il fratello e la sorella del narratore degli *Occhiali d'oro* e di *Dietro la porta* si chiamano come nel *Giardino*, Ernesto e Fanny. Otello Forti, «l'amico buono, l'amico inseparabile» del *Giardino* (I.5, 353), è uno dei coprotagonisti di *Dietro la porta* ed è anche uno dei compagni di università che negli *Occhiali d'oro* insieme al narratore – e a Sergio Pavani, compagno di scuola nel *Giardino* – prende ogni mattina il treno Ferrara-Bologna (237). E ancora, Meldolesi, l'«insegnante di italiano, latino, greco, storia e geografia» del *Giardino* (I.3, 336), è lo stesso «amato professor Meldolesi» di *Dietro la porta* (582); il

sul cimitero ebraico di Ferrara, Bassani rimette in gioco il «fatidico '38» (875) [21]. Come gli epistolari di Petrarca che costruiti secondo continui richiami fra una lettera e l'altra creano una fitta rete di connessioni intratestuali che ne coinvolge l'intera struttura, così la continua ripresa di personaggi, luoghi e cronologia nel *Romanzo di Ferrara* ha come effetto una fissazione nel tempo, un recupero assoluto della memoria in chiave autobiografica, come vedremo meglio più avanti.

Per ciò che concerne invece la riscrittura, il famoso codice Vaticano latino 3196, o Codice degli Abbozzi, uno dei codici più preziosi che il Medioevo ci abbia tramandato e che contiene i materiali autografi di Petrarca, testimonia dell'inesauribile capacità di Petrarca di lavorare alle sue opere per anni e anni, incessantemente impegnato a ordinare, correggere, limare, mettere a punto quelle liriche (ma anche le epistole che subiscono la stessa sorte) che man mano egli andava aggiungendo all'esemplare definitivo del Canzoniere [22]. Riguardo a Bassani, è sufficiente ricordare qui il caso del primo libro del *Romanzo di Ferrara*, *Dentro le mura*, rivelatore del modo di lavorare dello scrittore. I cinque racconti che costituiscono *Dentro le mura* escono infatti una prima volta da Einaudi nel 1956 con il titolo di *Cinque storie ferraresi* (ma il primo racconto, *Lida Mantovani*, già riscrittura del giovanile *Storia di Debora* – il cui primo abbozzo risale al 1937 – era uscito nel 1940 nella raccolta intitolata *Una città di pianura*), e poi nel 1960 con il nuovo titolo di *Le storie ferraresi*. Nel 1973, per Mondadori, Bassani riscrive ancora le storie ferraresi per una nuova edizione dal titolo, questa volta definitivo, di *Dentro le mura*, come primo capitolo del *Romanzo di Ferrara*. L'anno dopo, nel 1974, sempre per i tipi di Mondadori, Bassani pubblica la prima forma del *Romanzo di Ferrara* che uscirà nella sua versione defi-

---

liceo *Guarini*, luogo precipuo di *Dietro la porta*, è uno dei centri dell'azione anche nel *Giardino*. La rete di corrispondenze di personaggi, luoghi e tempi fra i romanzi del *Romanzo di Ferrara*, da cui non è escluso nemmeno *L'airone*, l'unico di ambientazione non ferrarese – ma il romanzo inizia e si conclude a Ferrara – è così persistente e ripetitiva da contribuire in maniera determinante alla struttura 'chiusa' del *Romanzo di Ferrara*.

[21] In *Altre notizie 2*, la ragazza del tiro a segno (878) ricorda la ragazza del luna park nel *Giardino* (IV.7, 541); IV.10, 570-571). Per i punti di contatto fra *L'odore del fieno* e le altre parti del *Romanzo di Ferrara*, vd. in questo volume, il saggio di Francesco Bausi, 170 e ss.

[22] La formula *transcripta in ordine* compare per la prima volta nel codice Vaticano latino 3196, in una postilla che riguarda un abbozzo preliminare della canzone 268: «Tra*n*script*a* no*n* in ord*ine* s*ed* i*n* alia papir*o* .1349. noue*m*br*is* .28. ma*ne*» (abbreviazioni sciolte in corsivo). L'espressione serve a indicare che la lettera e la poesia sono state collocate in una raccolta, in questo caso il Canzoniere. Il testo della postilla lo si può leggere in Paolino 2000, 262.

nitiva nel 1980 [23]. Dal primo abbozzo di *Storia di Debora* del 1937 alla forma finale come prima parte del *Romanzo di Ferrara*, per la scrittura e riscrittura di *Dentro le mura* – e del *Romanzo di Ferrara* – ci sono voluti 43 anni [24]: opera di tutta una vita, opera *in progress*, come Bassani stesso la definisce:

> […] io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso. Il *Romanzo di Ferrara* è stato scritto tra il 1938 (ho cominciato a scriverlo con i miei primi racconti) e il 1978 […] e l'opera è *in progress*, perché io sono ancora vivo, continuo a vivere ancora. [25]

Come non richiamare alla mente le parole con cui Petrarca inaugura le *Familiares*?

> ([…] questo mi auguro: di finire insieme di scrivere e di vivere. Ma mentre tutte le opere hanno o sperano d'avere i loro limiti, questa che ho cominciato nella prima giovinezza, frammentariamente, e che ora, in età già avanzata, vado raccogliendo e redigendo in forma di libro, non potrà averne […]) [26]

Come il Codice degli Abbozzi petrarchesco, le varianti dei racconti di *Dentro le mura* testimoniano il modo con il quale Bassani ha lavorato per dare una forma definitiva alla sua opera, continuamente cambiando, sostituendo, mai contento del risultato finale. Mi sembra interessante notare come anche la riscrittura contribuisca ad arricchire la dialettica fra l'unità della raccolta e la frammentarietà dei testi separati (siano essi poesie, epistole, racconti o romanzi) in quanto dal punto di vista della tradizione materiale del testo, come scrive ancora Cotroneo nella Nota sui testi del Meridiano,

---

[23] Per la ricostruzione della storia editoriale di *Dentro le mura*, vd. Bassani 1998, 1765-1767.

[24] Anna Dolfi (2008) nota che «in sostanza è nell'arco almeno apparente di una quindicina d'anni che si svolge (riscrittura a parte) l'intera parabola narrativa di Bassani» (11), precisando però che quel quindicennio «si potrebbe dilatare di quasi un ventennio, ove si tenga conto delle prime stesure delle *Cinque storie ferraresi*» (n. 1) e interpretando la riscrittura «come nuovo, complesso atto autoriale» (n. 3).

[25] «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), Dolfi 1981, 83.

[26] «[…] scribendi enim michi vivendique unus, ut auguror, finis erit. Sed cum cetera suos fines aut habeant aut sperent, huius operis, quod sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum iam etate provectior recolligo et in libri formam redigo, nullum finem […]» (*Fam.* I 1, 44-45). Petrarca continuò ad aggiungere lettere al suo epistolario fino alla fine. Nella *Sen.* XVII 2, scritta nel 1373, l'anno prima della sua morte, Petrarca scrive a Boccaccio del suo desiderio che la morte lo sorprenda in grazia di Dio, ma anche leggendo e scrivendo: «opto ut legentem aut scribentem vel, si Cristo placuerit, orantem ac plorantem mors inveniat» (testo della lettera in Dotti 2010).

> Ogni versione precedente delle sue singole parti veniva man mano cancellata e negata dalla successiva revisione. Ma i testi una volta stampati, viaggiano da soli, arrivano ai lettori, mostrano le loro differenze anche quando l'autore se ne tiene debitamente a distanza o quasi li sconfessa. [27]

Nel caso di Petrarca, la funzione pubblica delle epistole arricchisce ulteriormente questa dialettica, perché le epistole ci sono conservate non solo nella raccolta canonica – per ciò che riguarda le *Familiares*, 350 lettere indirizzate a un centinaio di destinatari diversi, divise in 24 libri e ordinate secondo un percorso autobiografico, cioè intenzionalmente costruito dall'autore per raccontare il corso della sua vita [28] – ma anche in raccolte miscellanee approntate da ammiratori che le ricopiavano. Esse possiedono pertanto anche una loro natura indipendente che le sottrae al controllo dell'autore. Lo stesso si può dire delle singole parti del *Romanzo di Ferrara* che nelle loro diverse e successive edizioni hanno una vita autonoma, affrancata dalla volontà dell'autore.

Mantenendo dunque ben chiare 'a monte' queste due importanti premesse, la raccolta e la riscrittura, che appartengono al macrotesto del romanzo, addentriamoci per un poco nel microtesto o, per usare un termine quanto mai appropriato in questo contesto, nella «selva» del *Giardino* (rubo il termine dantesco a Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, ma anche a Bassani stesso, che definisce il giardino dei Finzi-Contini la «gran selva privata» [29]). Ho pertanto evidenziato tre principali temi strutturanti che tradiscono nel *Giardino* un ipotesto petrarchesco: 1. rigorosa divisione del romanzo e presenza di una cornice narrativa; 2. ossessione topografica-temporale; 3. autobiografismo.

1. – Il *Giardino* è suddiviso in quattro parti, divise in un numero variabile di capitoli, per un totale di 28, incorniciate da un *Prologo* e da un *Epilogo*. Il *Prologo* e l'*Epilogo* si situano fuori dalla storia del romanzo. Come nel *Canzoniere* e nelle *Familiares* (si pensi anche al ruolo della

---

[27] Bassani 1998, XCVII.

[28] Delle due grandi raccolte epistolari in prosa, le *Familiares* e le *Seniles*, solo le *Familiares* hanno ricevuto l'*imprimatur* finale dell'autore. Le *Seniles*, le lettere che Petrarca si trova costretto – data la loro quantità – a raccogliere in un secondo *volumen* (*Fam.* XXIV 13,6), si interrompono infatti con la morte del loro autore. Mancando ancora l'edizione critica, non abbiamo la certezza che la loro forma finale e definitiva sia quella attuale (128 lettere divise in diciotto libri, di cui l'ultimo è costituito dalla *Posteritati*). Per le *Familiares* come autobiografia, vd. Antognini 2007 e 2008.

[29] II.1, 367.

cornice nel *Decameron*), in cui il primo e l'ultimo testo assolvono a questa funzione, questa cornice narrativa serve a contestualizzare la storia e ha un vero e proprio ruolo di chiusura. Se il caso Canzoniere è noto – in cui il primo sonetto costituisce una sorta di prologo della vicenda narrata dalle liriche, con il poeta che si pente anticipatamente del suo amore per Laura, e la canzone 366 dedicata alla vergine costituisce l'epilogo rappresentato dalla conversione – meno noto è quello delle *Familiares* che sono strutturate in modo simile, con un'epistola introduttiva (I 1), scritta all'inizio del 1350 che si situa perciò a metà della storia che inizia con gli anni della giovinezza del poeta, e una conclusiva (XXIV 13), scritta nel 1361 che, come *Laggiù in fondo al corridoio*, è una meditazione sull'opera che si sta concludendo.

Nel *Romanzo di Ferrara*, a livello del macrotesto, il sesto libro, *L'odore del fieno*, si conclude con la formidabile meditazione narrativa della prosa *Laggiù in fondo al corridoio* [30], che è non solo l'ultimo capitolo dell'ultimo libro, ma funge da epilogo e chiave interpretativa della silloge. Il prologo, di fatto assente, è però suggerito all'inizio di *Lida Mantovani* (che apre il primo capitolo del primo libro costituito da *Dentro le mura*) da un'allusione all'epilogo. Il racconto si inaugura infatti con l'immagine del corridoio: «Per oltre un mese era vissuta stesa su un letto, in fondo a un corridoio […]» (9). Analogamente, con un ritorno del testo su se stesso, *Laggiù in fondo al corridoio* inizia menzionando il prologo: «*Lida Mantovani* ebbe una gestazione estremamente laboriosa» (935) [31].

[30] Nella sua prima redazione (sul *Corriere della sera* del 4 febbraio 1971), *Laggiù in fondo al corridoio* portava il titolo di *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi* per poi diventare *Gli anni delle storie* «nella *princeps* del 1972» (Bassani 1998, 1772). Percorso esemplare, in cui letteratura e vita, «l'io narrante e l'io vivente» («Meritare» il tempo [intervista a Giorgio Bassani], Dolfi 1981, 84) si fondono e confondono.

[31] Si osservi come il ricordo del parto da parte del personaggio Lida Mantovani dia inizio anche al racconto. L'immagine del corridoio è ricorrente nel *Giardino* e si presenta nel momento *climax* del romanzo, appena prima che il narratore entri nella camera di Micòl: «[…] corsi dietro a Perotti che aveva già raggiunto *il fondo del corridoio*. Senza scambiare una parola arrivammo in breve alla base della lunga scala elicoidale che portava in cima in cima, fino alla torretta lucernario. L'appartamento di Micòl, lo sapevo, era quello della casa situato più in alto, solamente mezza rampa al di sotto dell'ultimo pianerottolo» (498-499, corsivo mio). Si noti anche come l'episodio si trova quasi esattamente a metà della macrostruttura, rendendo in questo modo centrale l'immagine del corridoio a tutto il *Romanzo di Ferrara*. Sull'immagine del corridoio, vd. in questo volume il saggio di Francesco Bausi, 176; 199-203.

2. – Limitandoci in queste pagine al *Giardino*, è fin troppo ovvio sottolineare sia il ruolo centrale di Ferrara e della sua topografia [32] sia la dimensione memoriale. Nell'intervista «Meritare» il tempo, straordinario testo esemplificativo di poetica a complemento della prosa di *Laggiù in fondo al corridoio*, è lo stesso Bassani a dichiarare:

> La storia, il tempo, lo spazio sono sempre l'argomento dei miei romanzi: lo spazio e il tempo, le due cose insieme […] Ora, il tempo e lo spazio, la ricerca, l'indagine temporale e spaziale, stanno sempre alla base delle mie narrazioni. Anche *I Finzi-Contini* è la storia di un viaggio, di un viaggio spaziale e temporale. [33]

L'ossessione spazio-temporale si esplicita non solo in una fitta e complessa presenza di espressioni spazio-temporali [34], ma più sottilmente in rimandi cronologici interni con funzione di anniversario. La forma chiusa del romanzo corrisponde inoltre alla stretta claustrofobica cronologia in cui avviene la storia dei Finzi-Contini (dalla fine di ottobre del 1938 all'inizio di settembre del 1939: un anno nella vita del narratore) [35], che si arricchisce e si complica nel suo rapporto con la cronologia della cornice (che si situa diciotto anni dopo, nel 1957 [36]).

---

[32] «Io torno a Ferrara, sempre […]» (Dolfi 1981, 84). Della topografia di Ferrara si è occupata Paola Frandini che nell'introduzione del volume *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, si chiede se «è possibile considerare la topografia di Ferrara una chiave per leggere l'opera dello scrittore» (2004, 7). Per Monica Farnetti, nel *Romanzo di Ferrara* «la struttura inerisce così profondamente ai luoghi dell'evento rammemorato da costituirne ben più che lo scenario, l'elettiva metonimia. È in tal modo […] che […] si rende ragione dell'interpretazione del tempo nell'opera di Bassani: un tempo tendenzialmente 'spazializzato' (Oddo De Stefanis), cui si vincola 'una memoria che è spaziale e temporale' insieme (Varese), e che genera 'l'assoluto spazio-temporale' della città di Ferrara (Venturi)» (2006, 87 e n. 20, 21 e 22). Per le definizioni, vd. Oddo De Stefanis 1981, 141; Varese 1995, 19; Venturi 1995, 39.

[33] «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), Dolfi 1981, 85.

[34] Scrupolosissime, come in questa descrizione delle giornate che il narratore passa a studiare nella biblioteca di Ermanno Finzi-Contini: «Per *due mesi e mezzo* le mie giornate erano state all'incirca le stesse. Puntuale come un impiegato, uscivo di casa nel freddo *delle otto e mezzo*, quasi sempre in bicicletta ma talvolta anche a piedi. *Dopo venti minuti al massimo*, eccomi a suonare al *portone in fondo a corso Ercole I d'Este*, e quindi attraversare *il parco*, pervaso intorno *agli inizi di febbraio* dal delicato odore dei gialli fiori del calicantus. *Alle nove* ero già al lavoro *nel salone del biliardo*, dove mi trattenevo *fino all'una*, e dove tornavo *verso le due del pomeriggio*. Più tardi, *sulle sei*, passavo *da Alberto*, sicuro di trovarci anche Malnate» (III.6, 470; corsivi miei).

[35] La divisione del Canzoniere in 366 poesie anche è suggestiva dell'anno solare.

[36] Ma l'*Epilogo* riassume in poche stringate righe agghiaccianti i «quattro anni intercorsi fra l'estate del '39 [in cui si conclude la storia del *Giardino*] e l'autunno del '43» (577), in cui si conclude tragicamente anche la storia dei Finzi-Contini.

Quasi ogni capitolo del *Giardino* inizia con una meticolosa indicazione spazio-temporale, spesso risolta nel giro di una sola frase [37]. Tra gli innumerevoli esempi, ricordiamo l'inizio del *Prologo*, in cui la connotazione temporale è doppia: «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini […] e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra» (317); e ancora: «Una volta, tuttavia, nel giugno '29, il medesimo giorno in cui nell'atrio del *Guarini* […]» (I.5, 349); «Quanti anni sono passati da quel remoto pomeriggio di giugno? Più di trenta. Eppure, se chiudo gli occhi, Micòl Finzi-Contini sta ancora là, affacciata al muro di cinta del suo giardino […]» (I.6, 357); «Fummo davvero molto fortunati, con la stagione. Per dieci o dodici giorni il tempo si mantenne perfetto […] Nel giardino faceva caldo […]» (II.3, 387); «Infinite volte nel corso dell'inverno, della primavera, e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto […] dentro la carrozza prediletta del vecchio Perotti» (III.1, 419); «Nei primi tempi Alberto non faceva altro che annunciare la propria imminente partenza per Milano» (III.5, 460); «Subito, l'indomani stesso, cominciai a rendermi conto che mi sarebbe stato molto difficile […] verso le dieci provai a telefonarle […] Mi venne risposto (dalla Dirce) che i 'signorini' erano in camera […]» (IV.1, 492); «Ma il peggio cominciò soltanto una ventina di giorni dopo, quando fui ritornato dal viaggio in Francia che feci nella seconda quindicina di aprile» (IV.2, 517); «Come ho già detto, scaduto il ventesimo giorno di esilio avevo ricominciato a frequentare casa Finzi-Contini ogni martedì e venerdì» (IV.8, 548).

La stessa minuziosa precisione la ritroviamo negli epistolari di Petrarca, ricchissimi di indicazioni di tempo e di spazio. Inoltre, riportando i colophon di gran parte delle epistole il luogo e la data, si riesce a ricostruire l'itinerario biografico dell'autore anche nei casi, frequenti, in cui il contenuto della lettera non faccia nessuna vera allusione alla vita dell'autore. L'ossessione spazio-temporale si esplica non solo in una accurata e complessa presenza di espressioni pertinenti, ma più sottilmente in rimandi cronologici interni con funzione di anniversario, che Petrarca mette in atto con i sonetti d'anniversario nel Canzoniere, in cui commemora gli anni del suo amore per Laura, e nell'epistolario per ricordare gli episodi fondamentali della sua vita, con funzione di sottoli-

[37] Per una parziale ricognizione dei titoli e degli *incipit* dei libri del *Romanzo di Ferrara*, rimando a Tepperberg 2010, 279.

neatura e insieme negazione del passaggio del tempo [38]. Una simile strategia memoriale ritroviamo nel *Giardino*, la cui trama è scandita dai ripetuti anniversari. Si pensi all'insistente rievocazione – tre volte da parte di Micòl e una da parte del narratore – della storia del loro rapporto: in II.1, durante la prima telefonata (Micòl: «ti ricordi di quella volta sulla Mura degli Angeli, qui fuori, l'anno che sei stato rimandato a ottobre in matematica?», 378); in II.5, durante una delle scorribande in giardino (Micòl: «E del resto, a entrare in giardino non ho mica mai invitato nessun altro», «Guardavo sempre dalla parte tua, al tempio…», 413); in IV.3, il capitolo che conclude – malamente – il lungo percorso di avvicinamento del narratore alla camera di Micòl (Micòl: «nell'ottobre scorso, quando per non bagnarci eravamo finiti nella rimessa, andando poi a sederci dentro la carrozza?», 509; Micòl: «Ti vedo ancora là, sotto il *talèd* del tuo, di papà, nel banco davanti al nostro», 511; narratore: «Era vero, da bambina lei aveva avuto per me un piccolo 'striscio'», 511); in IV.10, nell'ultima scena del romanzo, quando il narratore entra di notte nel *Giardino* (narratore: «Da ragazzo, in un lontanissimo pomeriggio di giugno, non avevo osato farlo, avevo avuto paura», 572).

Tale 'poetica degli anniversari' ha anche lo scopo di rendere la memoria del romanzo 'cumulativa', ossia una memoria che si arricchisce man mano che si sviluppa la storia con continua aggiunta di dettagli in modo che il passato non si esaurisca mai. Come succede nella successione delle epistole nella raccolta delle *Familiares*, in cui Petrarca crea la propria autobiografia continuamente ricostruendola, con i vari avvenimenti della sua vita che si si accrescono sempre di nuovi particolari nell'avvicendarsi delle lettere.

Le pagine finali del capitolo IV.3 del *Giardino* – momento *climax* non solo del 'libro' *Giardino*, ma data la loro posizione, anche dell'intero romanzo [39] – mettono termine al lungo percorso di avvicinamento del narratore alla camera di Micòl. Tra i due è appena avvenuta una scena penosa e imbarazzante, nella quale il narratore ha tentato di baciare e abbracciare una Micòl del tutto indifferente, montandole addosso sul letto. Il capitolo è iniziato con il narratore che si guarda nello specchio del bagno, dove è andato a sciacquarsi la faccia; il resto è un lungo scambio fra i due che prende le mosse dalla rievocazione da parte di Micòl del loro incontro nella carrozza di qualche mese prima (era novembre,

[38] Per le poesie d'anniversario, vedi Carrai 2004; per le epistole, Antognini 2008, cap. IV, *passim*.

[39] Vd. *supra*, nota 31.

siamo adesso alla fine di marzo dell'anno successivo). A un certo punto, Micòl dice di sè e del narratore: «E noi? Stupidamente onesti entrambi, uguali in tutto e per tutto come due gocce d'acqua […]» (512). Micòl sta dicendo che fra lei e il narratore nessun amore sarebbe possibile visto che l'amore è «roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce […]» (511) e dunque del tutto inadatto a tipi come loro due. Micòl continua prospettando anche un improbabile matrimonio fra di loro. Il narratore tace e lei ne approfitta allora per telefonare in cucina che le portino la cena. A questo punto, il narratore interrompe il lungo silenzio:

> «Hai detto che noi due siamo uguali» dissi. «In che senso?»
> Ma sì, ma sì – esclamò – nel senso che anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. Lo intuiva benissimo: per me, non meno che per lei, *più del presente contava il passato*, *più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria*, *ogni possesso non può apparire che delusivo*, *banale*, *insufficiente* … Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il «nostro» vizio, questo: *d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro*. Non era così? (513, corsivi miei)

Nella prima lettera delle *Familiares*, scritta da Padova nel gennaio del 1350 e indirizzata all'amico Ludwig Van Kempen a cui è dedicata la raccolta, Petrarca chiarisce le ragioni per cui ha voluto salvare dal fuoco, dove li aveva buttati, alcuni dei suoi scritti. La lettera inizia con il ricordo del 1348, il tragico anno della peste che insieme agli amici gli ha sottratto il futuro, travolgendo le «antiche speranze»:

> Che fare ora, fratello? Ecco: quasi tutto abbiamo tentato, e mai la pace. Quando averla? dove cercarla? Il tempo […] ci è scivolato tra le dita; le nostre antiche speranze sono sepolte con gli amici. Il mille trecento quarantotto è l'anno che ci ha resi poveri e soli […]. [40]

Il 1348 inaugura perciò le *Familiares* con il progetto di salvare dalla rovina quegli scritti che risvegliano in lui «non senza un certo compiacimento, il ricordo del tempo trascorso [*retroacti temporis memoria*]» (*Fam*. I 1,5). Da un punto di vista autobiografico, il 1348, come il 1938 del *Giardino*, l'anno dell'applicazione delle leggi razziali in Italia e l'an-

[40] «Quid vero nunc agimus, frater? Ecce, iam fere omnia tentavimus, et nusquam requies. Quando illam expectamus? ubi enim querimus? Tempora […] inter digitos effluxerunt; spes nostre veteres cum amicis sepulte sunt. Millesimus trecentesimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit […]» (*Fam*. I 1-2).

no dell'inizio della storia dei Finzi-Contini, rappresenta lo *standpoint* del racconto autobiografico, cioè il punto di osservazione da cui guardare indietro [41]. Si chiede Francesco:

> Che cosa ti impedisce, come da un'altura un viaggiatore stanco per il lungo cammino, di *riguardare indietro* [*in terga respicere*] e di ripercorrere, misurandole ad una ad una le pene della sua giovinezza? (*Fam.* I 1,4; corsivo mio)

È la memoria a far nascere l'incentivo al progetto di raccogliere le epistole. L'immagine del 'voltarsi indietro' compare molte volte anche nel *Canzoniere* a rappresentare la tentazione del tempo, incarnato nella figura di Laura. Di fronte alla necessità di superare l'amore 'terrestre' per Laura, il poeta si ritrae e lo sguardo indietro è inteso appunto a recuperare la temporalità connaturata nella figura della donna. Così nel sonetto 15.1: «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo», nel sonetto 89.9: «Onde piú volte sospirando indietro», nel sonetto 124.9: «Né spero i dolci dí tornino indietro», nel sonetto 298.1: «Quand' io mi volgo indietro a mirar gli anni», nel sonetto 316.3: «se non che' lieti passi indietro torse».

L'immagine delle *teste sempre voltate all'indietro* di IV.3 non è nuova nel *Giardino* ed è comparsa già due volte all'inizio del romanzo, entrambe le volte all'interno dello stesso capitolo. Si tratta del capitolo I.4 in cui dalla realtà storica degli ebrei si passa alla realtà privata dei Finzi-Contini e il narratore abbandona la mediazione del padre per entrare «personalmente» (341) nella storia. L'obiettivo rimane puntato sulla sinagoga per tutta la lunghezza del capitolo che si conclude con uno zoom su Micòl che, insieme ad Alberto, gli ammicca e gli sorride da sotto il *talèd* del padre [42]. Il narratore, che diversamente dal padre è «attratto dalla diversità» (344) dei Finzi-Contini, sta «quasi sempre *con la testa voltata*» (345), «al solito […] *voltato* a guardare» (346, corsivi

[41] Roy Pascal (1960) definisce l'autobiografia come una «review of a life from a particular moment in time» (3). L'individuazione di questo particolare momento è ciò che permetterebbe all'artista di dare forma al proprio passato, quindi di interpretarlo (5). Pascal chiama questa prospettiva temporale, *standpoint* (9), cioè il punto d'osservazione in cui si pone lo scrittore per giudicare la propria vita. È grazie alla scelta di uno *standpoint* che lo scrittore riesce a selezionare fra i vari avvenimenti della sua esistenza, quelli che contribuiscono a darle un senso: «it is his present position which enables him to see his life as something of a unity, something that may be reduced to order» (9).

[42] Si tratta del secondo 'saluto' di Micòl. Il primo, sempre insieme ad Alberto, è avvenuto nel capitolo precedente, a scuola: «[…] mi scorgevano fra i miei compagni e mi salutavano di lontano con un cenno e un sorriso» (I.3, 339).

miei) [43]. Questo gesto del narratore viene rievocato da Micòl durante una delle loro «lunghe scorribande a due» (II.5, 406): «Guardavo sempre dalla parte tua al Tempio… Quando ti *voltavi indietro* a parlare col papà e con Alberto avevi occhi talmente celesti!» (413, corsivo mio). «L'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro» di Micòl è, come per il *Canzoniere*, epigrafe e metafora del *Giardino*, dichiarazione di poetica [44].

3. – Da ultimo, anche l'autobiografismo, la grande scoperta di Petrarca che della sua vita ha saputo fare il tema della sua opera, è uno dei temi strutturanti del *Giardino* – e del *Romanzo di Ferrara* e delle poesie e in fondo dell'intera opera di Bassani [45] – quel «rapporto fra l'io narrante e l'io scrivente» [46] che proponendosi nel genere ambiguo del romanzo scritto in prima persona (in cui «l'io vi sarà senz'altro protagonista o deuteragonista» [47]; «il personaggio più importante di tutta la mia opera è l'*io*, l'uomo e l'artista» [48]) diventa il requisito imprescindibile della scrittura di Bassani. Non soltanto numerosissime sono le coincidenze biografiche fra autore e narratore che non si può fare a meno di registrare (Ferrara, naturalmente, e poi la famiglia del narratore, gli studi universitari a Bologna, l'incontro con Roberto Longhi, la laurea in letteratura italiana con Carlo Calcaterra, l'uso di una biblioteca 'privata' a causa delle leggi razziali, per enumerarne alcune) ma è l'intera narrazione che si prefigura come autobiografica, giocata sempre sul filo del rasoio fra verità e finzione: «Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo» [49]. La linea di confine è così sottile, che Bassani

[43] L'immagine della *testa voltata all'indietro* ricorre anche in una poesia compresa nella raccolta *In gran segreto* (*Muore un'epoca*): 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 / verso quella testé / finita* / a tutto indifferente tranne a che / cosa davvero fosse la mia / vita di prima / chi sia io mai / stato (1477, corsivo mio).

[44] Lettura che arricchisce e si aggiunge ad altre possibili: dal mito di Orfeo che voltandosi indietro perde Euridice, agli indovini di Dante «ch'ha[nno] fatto petto delle spalle» (*Inf.* XX, 37), all'«angel of history» con la faccia «turned toward the past» di Walter Benjamin (2003, 392). All'angelo della storia accennano in questo volume Francesco Longo (263 e nota 53) e Sergio Parussa (334).

[45] Vd. *supra*, nota 17.

[46] «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), Dolfi 1981, 89.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ivi*, 91.

[49] In risposta (VII) 14, 1346.

poté sentirsi profondamente offeso dal film di De Sica, dal modo in cui il regista si era 'inventato' la fine, il padre deportato insieme ai Finzi-Contini. Perché De Sica aveva giocato non solo con il romanzo, ma con la sua vita:

> […] io avevo permesso […] che la casa di Giorgio, a Ferrara, fosse quella stessa casa di via Cisterna del Follo n. 1 che è stata di mio nonno, di mio padre, e adesso è mia: una casa riconoscibilissima che, in città, tutti sanno a chi appartiene. Ora, servirsi di casa mia, a Ferrara, per meglio accollare, a me, una vicenda che non mi riguardava; pretendere che io apparissi capace di aver giocato con la vita e con la morte della persona che più ho amato al mondo, cioè mio padre: ecco due soprusi abbastanza atroci che si era tentato di infliggermi. Se li avessi subiti senza protestare, non sarei stato uno scrittore, e neanche un uomo. [50]

Bibliografia

Antognini, Roberta (2007). *Familiarium rerum liber*: tradizione materiale e autobiografia, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey (eds.), Leiden-Boston, Brill, 205-229.
(2008). *Il progetto autobiografico delle «Familiares» di Petrarca*, Milano, LED.

Bassani, Giorgio (1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2005). *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Cristiano Spila (a cura di), Torino, Einaudi.

Bausi, Francesco (2003). Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann, *Lettere Italiane* LV, 219-48.
(2011). L'amore, il male, la morte. Scandagli bassaniani, *Studi e problemi di critica testuale* 83, 197-226.

Benjamin, Walter (2003). *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940, Howard Eiland and Michael W. Jennings (eds.), Cambridge, MA, Harvard University Press.

Carrai, Stefano (2004). Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario, *Italianistica* XXXIII, 47-53.

Dolfi, Anna (1981). *Le forme del sentimento*, Padova, Liviana Editrice.

[50] Bassani 1998, 1265.

(2008). 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), Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, ETS, 11-23.

Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni.

Dotti, Ugo (a cura di) (1974). Francesco Petrarca, *Le Familiari*, vol. I, Urbino, Argalia.
(a cura di) (2010). Francesco Petrarca, *Le Senili*, tomo III, Torino, Aragno.

Farnetti, Monica (2006). Da F. a Ferrara, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 83-89.

Fortini, Franco (1987). Il *Giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 251-260.

Frandini, Paola (2004). *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, San Cesario di Lecce, Manni.

Marcus, Millicent (1993). De Sica's *Garden of the Finzi-Continis*: An Escapist Paradise, in Id., *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 91-110.

Oddo De Stefanis, Giusi (1981). *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo.

Radcliff-Umstead, Douglas (1987). *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, Toronto, Associated University Presses.

Pascal, Roy (1960). *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge & Kegan.

Paolino, Laura (a cura di) (2000). *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del Vaticano latino 3196*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini & Associati.
(2009) [2004]. A Life and Many Libraries. Giorgio Bassani's Books, in Giorgio Bassani, *The Garden of Books*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 13-28 (anche in: Una vita e tante biblioteche. I libri di Giorgio Bassani, in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Roma, De Luca Editori d'Arte 2004, 11-26).

Rizzo, Silvia – Berté, Monica (a cura di) (2006). Francesco Petrarca, *Res seniles. Libri I-IV*, Firenze, Le Lettere.

Rossi, Vittorio (a cura di) (1933-1942). Francesco Petrarca, *Le familiari*, 4 voll., Firenze, Sansoni (vol. IV a cura di Umberto Bosco).

Santagata, Marco (a cura di) (2005). Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori.

Schmidt, Eberhard (2006). Visita a un vecchio poeta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 241-244.

Schneider, Marilyn (1974). Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini, *Italica* 51.1, 43-67.
(1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, Minnesota University Press.

Tepperberg, Helga (2010). Prospettive spazio-temporali in alcune prose del bassaniano *Romanzo di Ferrara*, in *Giorgio Bassani a 10 anni dalla morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Craiova, 14-15 aprile 2010), Elena Pirvu (a cura di), Firenze, Franco Cesati Editore, 279-287.

Varese, Claudio (1995). Giorgio Bassani: spazio e tempo dal *Giardino dei Finzi-Contini* a *L'airone*, in *Bassani e Ferrara*, *le intermittenze del cuore*, Alessandra Chiappini e Gianni Venturi (a cura di), Ferrara, Corbo, 17-28.

Venturi, Gianni (1995). Bassani e il mito letterario di Ferrara, in *Bassani e Ferrara*, *le intermittenze del cuore*, Alessandra Chiappini e Gianni Venturi (a cura di), Ferrara, Corbo, 29-40.

16.

WAITING FOR THE PAST AND NOSTALGIA FOR THE FUTURE

Memory, Judaism, and Writing in *Il giardino dei Finzi-Contini*

Sergio Parussa

During the summer of 1999, the American artist Mark Dion undertook an original and fascinating artistic enterprise. With the help of a team of volunteers he combed the foreshores of the Thames River in London and collected a wide variety of objects that the river had left on its banks at low tide: whole and broken glass, precious artifacts and cheap pottery, ancient fossils and plastic bottle caps. All the finds from the Thames digs were carefully cleaned, classified, and arranged in a large wooden cabinet put on display, in the fall of the same year, in the Tate Modern gallery.

The *Tate Thames Dig*, as the installation was finally called, was the result of an artistic process that utilized principles and methodologies of late nineteenth century scientific disciplines. It combined elements of archeology, detection and taxonomy. It imitated their impulse to collect, classify, and preserve material fragments of the past as tangible proofs of an idea of history as progress. For the nineteenth century sensibility, the neat and linear organization of fragmentary details – fossils on display in a museum of natural history, primary linguistic roots along the branches of a genealogical tree of languages, or clues in a Sherlock Holmes' murder investigation – were proof that history could be interpreted as a linear succession of events leading up to a world of increasing complexity and completeness. In Dion's project, however, all these principles and conventions are inverted to reveal a more personal idea of history as memory. In his cabinet, unlike the nineteenth century museum showcase, objects are not scientifically classified, but

A longer version of this essay was published in Parussa 2008, 1-5 and 94-131.

are displayed in arbitrary and subjective arrangements. His is an interactive installation that invites viewers to browse and make personal discoveries and free associations. What counts are not just the objects on display, the amount of knowledge and information that they may convey, but the relationship between the objects and the viewers. When the viewers open up one of the cabinet's doors, or pull out one of its drawers, they are faced with startling and enigmatic collections of curiosities: shards of precious and cheap pottery, bits of colorful broken glass, scraps of paper, metal and plastic bottle caps, shells, fossils; and while their gaze passes over all these remnants of the past, they may try mentally to reassemble these fragmentary objects, think of the people who handled them, feel surrounded by voices of lost lives, and realize that the large wooden cabinet in front of them is not just a museum showcase, but a repository of loss. Now their gaze is no longer the gaze of a nineteenth century scientist. They are neither archeologists, nor detectives, nor taxonomists, nor historians, whose common goal is to infer from a collection of fragmentary old things a faithful image of the past and to interpret it as a step in the progress of civilization. Their gaze rather resembles the backward gaze of the witness who visits the past to gather and reconnect its remains in the hope that his act will rescue the past from oblivion, change our perception of the present, and build a possibility for the future. What both artist's and viewers' gestures evoke is not so much a nostalgic fusion of past and present or a scientific reconstruction of the past but rather the repetition of an act of remembering in which the past is salvaged from oblivion by means of its re-actualization in the present.

From this perspective, Dion's art is more reminiscent of another nineteenth century discipline, psychoanalysis. In psychoanalytic treatment, the recovery of fragments of one's own personal history is not a nostalgic pilgrimage to the dear places of one's own past nor a faithful reconstruction of the image of one's own childhood, but the patient and painful work of unearthing and interpreting lost memories with the final goal of better understanding one's own present. Freud liked to compare the work of the psychoanalyst to that of the archeologist; he said that both ought to uncover layer after layer of the patient's psyche before reaching the deepest and most valuable treasures. In the late 1890s, he became an art collector, and his study, at 19 Berggasse in Vienna, rapidly filled with statuettes of ancient Egyptian, Greek and Roman gods. His discipline, though, like Dion's art, was never pure archeology. Unlike the mute and mysterious ancient Egyptian sculptures that crowded his

study, the dreams, traumas, and lost memories that Freud tried to uncover in the subconscious are not mere specimens of the past. Like the debris in Dion's project, they were concrete attempts at rescuing the past from the fury of the waters and bringing it back into the flux of time. They belong at the intersection of past and present. They are past history made alive in the present.

History as active memory is also central to Jewish thought. It has often been noted that Judaism, unlike other ancient civilizations, is characterized by a profound sense of history and by an understanding that institutions evolve within precise historical circumstances [1]. Nonetheless, as Yosif H. Yerushalmi has noted in *Zakhor*, there has been no proper Jewish historiography until very recent times [2]. In fact, Jewish commentators of the Scriptures have often shown a certain indifference towards historical accuracy and have juxtaposed events that happened in remote historical times as if they were contemporary. Unlike the modern conception of history, in which memories of the past are organized in a chronological chain of events linked by strict relations of cause and effect, within the Jewish conception of history, historical events are often translated into models of behavior. Instead of translating memory into history, as Stefano Levi Della Torre notes, Judaism translates history into memory [3]. The Exodus from Egypt into the desert, the destruction of the idols, the establishment of a pact between humans and God are past events retold again and again so that they become paradigms of behavior in the present. During the Passover Seder, the repetition of the words from the Haggadah and the symbolic food assembled on the table, reminders of the Biblical story of enslavement and liberation, become vehicles for the transmission of memory from one generation to the next. Here what counts most is the act of remembering the past and its re-actualization in the present.

In this act of remembering, history becomes the repetition of an attempt to salvage the past, to rescue its remnants and bring them back into the flow of time in the hope that they get a second chance, another possibility. In psychoanalysis, through interaction between analyst and patient, through the recollection and the interpretation of the patient's dreams, something from the past is salvaged and the present is changed. Similarly, in Dion's art, the process of gathering fragmentary objects

[1] See Momigliano 1975.
[2] Yerushalmi 1982, 16.
[3] Levi Della Torre 1994, 42.

from the sand and arranging them in a museum cabinet, as well as the interaction between the objects and the viewer, are more important than the final art work on display. All these gestures, the religious, the scientific, and the artistic – the ritual lifting of a piece of unleavened bread at Passover, the retelling of a fragmentary dream and its interpretation, the gathering of debris from the banks of a river – share a common framework. All, in the encounter between past and present, give a central place to the human subject: not the objective and detached observer of nineteenth century science, but an involved viewer whose gaze makes this encounter possible.

The main hypothesis of this essay is that, in Giorgio Bassani's works, and in particular in *Il giardino dei Finzi-Contini*, it is possible to retrace the steps of this encounter between past and present, of this idea of history as memory. I will discuss my hypothesis by focusing on the process of formation of the narrative subject through the analysis of two modes of gazing, two different ways of looking at the past, represented respectively by the novel's narrator and by the character of Micòl Finzi-Contini.

As such, my examination will unfold in two parts. In the first part, through an analysis of *Il giardino dei Finzi-Contini*, I will discuss the construction of the narrator's Jewish identity as a response to Fascism and anti-Semitism, as a choice of life in response to a collective death drive; here belonging to Judaism takes on the form of a feeling of memory, the emotion of being part of the history of a group. In the second part, I will show how, in Bassani's works, the preservation of Jewish memories does not simply consist in narrating Jewish stories, but rather in sharing a way of remembering the past which is central to Jewish history and thought: the idea of history as memory, as an attempt at salvaging the past and changing the present.

***

Giorgio Bassani dedicated a considerable part of his literary work to narrating the life of the Jewish community of Ferrara during the Fascist period and the Second World War. While reading the cycle of his stories that begins with *Cinque storie ferraresi* (1956) and ends with *L'odore del fieno* (1972), readers often encounter the same characters and the same settings, find the same streets and squares, hear the same voices, and become part of a contained literary world filled with internal references and echoes; at the same time, they find themselves in front of a microcosm that takes on meanings that extend beyond the small northern

Italian city and its Jewish community. Significantly Bassani gathered five of his novels and five of his short stories in a collective volume entitled *Il romanzo di Ferrara:* the tale of a particular small city written in a literary form, the novel, that was conceived for a large, general readership.

In a brief review article written in 1974 for the magazine *Il Tempo*, Pier Paolo Pasolini wrote that Bassani's literary works, as well as his inspiration to write, were the result of the author's nostalgia for the world of the middle class [4]. Since he was Jewish, Fascism banned him from a world to which he was deeply connected. Deprived of the freedom of being bourgeois, the bourgeoisie appeared to him in a nostalgic light, as a lost condition and a world to regret. According to Pasolini, Bassani's writing is a nostalgic *nostos* to the heavenly places from which he was exiled.

Although we agree with Pasolini's interpretation that Bassani's writing is characterized by a profoundly nostalgic tone, in this essay, we contend that Bassani's nostalgia pertains to something larger that the bourgeoisie, inasmuch as Ferrara, its middle class, and its Jewish community also represent the general passing of time, the past, and what is lost of the past. Similarly, Bassani's detailed accounts of the life of the Jewish community of Ferrara, as well as his narrator's recovery of a historical and cultural sense of Jewish identity, are not so much consequences of persecution and exile as active responses to it; not so much a nostalgic pilgrimage to the dear, lost places of one's own past, as a sentimental journey that, through narrative, tries to bring the past back to life.

***

In the fourth chapter of *Il giardino dei Finzi-Contini*, the narrator describes the link between himself and the young Finzi-Continis, and between himself and Judaism, as a type of intimacy:

> Per quanto concerne me personalmente, nei miei rapporti con Alberto and Micòl c'era stato da sempre qualcosa di più intimo […]. Qualcosa di più intimo. Che cosa, propriamente?
>
> Si capisce: in primo luogo eravamo ebrei, e ciò in ogni caso sarebbe stato più che sufficiente. Tra noi poteva in pratica non essere successo mai nulla, nemmeno il poco che derivava dall'aver scambiato di tempo in tempo qualche parola. Ma la circostanza che fossimo quelli che eravamo, che almeno due volte all'anno, a Pasqua e a *Kippùr*, ci presentassimo con nostri rispettivi genitori e parenti stretti davanti a un certo portone di via Mazzini […]: a

[4] Pasolini 1999, 1990-1994.

> noi ragazzi non sarebbe occorso niente di più perché ritrovandoci altrove, e soprattutto in presenza di estranei, passasse subito nei nostri occhi l'ombra o il riso di una certa speciale complicità e connivenza. [5]

This is far from the stereotypical opposition between Judaism as a religion of law and Christianity as a religion of the heart. In the narrator's words, in fact, Judaism immediately presents itself as an intimate, indefinite emotion of complicity and connivance, as a feeling of silences, smiles, confidential nods, but also of ritual and family. It is the emotion of a single person who finds his individuality in discovering that he is part of a family or group with its own language, rites and history. In comparison with this emotion, the bureaucratic, legal or administrative aspects – that is whether or not one is registered as a member of the Jewish community of Ferrara counts for almost nothing:

> Che fossimo ebrei […] e iscritti nei registri della stessa Comunità israelitica, nel caso nostro contava ancora abbastanza poco. Giacché cosa mai significa la parola «ebreo», in fondo? Che senso potevano avere, *per noi*, espressioni quali «Comunità israelitica» o «Università israelitica», visto che prescindevano completamente dall'esistenza di quell'ulteriore intimità, segreta, apprezzabile nel suo valore soltanto da chi ne era partecipe, derivante dal fatto che le nostre due famiglie, non per scelta, ma in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria, appartenevano al medesimo rito religioso, o meglio alla medesima Scuola? [6]

The words «Jew», «Jewish community», and «Hebrew university» lose their meaning if separated from the intimate, secret emotion of sharing with others the same collective memory, the same rituals, the same school.

In these pages, Judaism is not described as an identity, but as a sense of belonging. It does not have the rigid and immutable character of a concept defined by an external, often hostile gaze. It is rather the feeling of a single person who sees himself as a part of a history that is larger than himself, of a collective history whose origins are older than any memory. Moreover, what the narrator is talking about in this passage is not only the affirmation of a generic belonging to Judaism, but also the more precise affirmation of belonging to its various schools – in particular, to the Italian school of Judaism which, at the levels of religiousness, rituals and social extraction, is so different from the German or Levantine schools. Thus in the microcosm of Ferrarese Judaism,

[5] Bassani 1998, 341.
[6] *Ivi*, 341-342.

through the narrator's gaze, the reader perceives the macrocosm of the Jewish Diaspora with its differences between Sephardic and Ashkenazi Jews, the differences between Italian, German and Levantine schools, between assimilated and orthodox, between the Hebrew of the rabbis, the half-Venetian, half-Spanish dialect spoken by the Herrera – «alti, magri, calvi, con le lunghe facce pallide ombrate di barba, vestiti sempre di blu o di nero» – and the Italian of the Finzi-Continis – with their «golf e calzettoni color tabacco […] [le loro] lane inglesi e tele gialline» [7] of the type worn by country gentlemen. «E tuttavia, pur così diversi com'erano», the narrator remarks, «io li sentivo fra loro profondamente solidali» [8]. In the small Ferrarese synagogue of the Italian school, the remains of a millenarian history pass before his eyes, one that in its extraordinary variety and its solidarity is a lesson in unity and multiplicity for the individual.

Thus, through a gradual process of differentiation, the individual begins to take shape, inasmuch as he is a member of a community, a memory within which an infinity of others are distinguishable, none of which counts by itself for its specific differences, but all of which count for the generative process of distinction which allows them to exist. Differentiation is a central aspect of Judaism: it descends directly from the idea of divine transcendence, from the notion that the divine and the human are always separate. The universe, animals, human beings and all that is created are born through differentiation. In Genesis, God's first act is precisely a sign of differentiation, a separation of unformed matter and the void that open up before him, a separation of light from darkness, of the waters above from those below, the seas from the emerging lands. Through this process of differentiation between groups and individuals, and of complicity between groups and individuals, the individual discovers his own subjectivity not as an idolatrous identification, or as a conflictual opposition, but as part of a collective history.

The rest of this essay will therefore be dedicated to the analysis of this process of formation of individuality. As we shall see, in *Il giardino dei Finzi-Contini*, this formation takes place through two modes of gazing. There is a nostalgic gaze and a compassionate one: one which threatens the subject's wholeness, the other that protects it through the construction of a relationship between the other and the group. These

[7] *Ivi*, 345.
[8] *Ibidem*.

are two ways of looking at the past that will bring us to the Jewish idea of history as memory that informs the pages of the novel.

At the moment of solemn benediction, when all children are gathered beneath the paternal *tallith* as beneath so many tents, the narrator turns to look at the Finzi-Continis who are on the bench directly behind his. Through the holes and tears wrought by the years in the fragile cloth of his *talèd*, the narrator sees Professor Ermanno pronounce the words of the *beruha* and returns the smiles and the curiously inviting winks that Alberto and Micòl send him through the holes in their father's prayer shawl. Under paternal guidance, beneath the limits of the tent, the contours of subjectivity and the sense of belonging to a collective history take shape.

In the scriptures and in myth, a backwards glance is often the sign of the violation of a pact. One such violator who comes to mind is Lot's wife who in Genesis 19.26 looks back at Sodom and Gomorrah in flames beneath the rain of sulfur and fire, or Orpheus who breaks the pact established with Hades that he will not turn around to look at Eurydice until she has left the underworld: he turns to see if his beloved is following him and loses her forever. For their transgressions Lot's wife is turned into a pillar of salt and Orpheus is dismembered and scattered by the Furies. These are subjects who have been scattered by the force of nostalgia for the past, or by a desire of identification with that which has been left behind, or by a form of curiosity that reifies and scatters. As if that backward glance were a threat to the subject's integrity.

The narrator of the Finzi-Continis is also continually looking back: «Al solito mi ero voltato a guardare» [9]. But the tallith, the paternal embrace, limits and protects him. It signals the limits of one's subjectivity, preventing the subject from being scattered and from disappearing in a desire to identify with the world, in the doing and undoing of oneself. As the shining surface of Perseus' shield allows the hero to confront the Medusa's gaze – by reflecting it – without being turned to stone, the threading of the paternal cloak filters the narrator's curious glances around the room, revealing his urge to satisfy an innate desire to be other than himself: his impulse is to identify himself with the richness and refined culture of the Finzi-Continis, with the delicate, sing-song, intoned voice of Professor Ermanno, with his clear pronunciation of Hebrew, or with the religious zeal of the Herrera brothers – all of whom

[9] Bassani 1998, 346.

are so different from his «grossolano e 'assimilato'» [10] father and from the anonymous mass that fills the little synagogue in Ferrara. But here, in Bassani, we are no longer on the terrain of myth, we are in historical time. What is being described is not an individual heroic feat but an ordinary, collective practice, a ritualistic gesture repeated throughout the centuries by which life, through the affection and guidance of a father for his son, is defended from the temptation of a complete identification with the other and from a spontaneous relapse into indistinctness.

The subject in Judaism, as Stefano Levi Della Torre reminds us in *Mosaico*, is both collective and individual. On the one hand, the minyan is prescribed – the quorum of ten adult males from whom the community is built. On the other, the tallith is prescribed – the liturgical cloak that circumscribes and isolates, within the community act, the space of the single person, his gathering and his personal relationship with the Torah [11]. In Bassani too, the subject takes shape in the tension between the individual dimension and the collective one, between the definition of subjective impulses and the construction of a relationship with the collectivity, understood first of all as the memory of a common history. It is precisely this second way of gazing that I drew attention to, a second glance backward, but one whose purpose is to preserve memory.

Il giardino dei Finzi-Contini is truly a space of memory. The intricate geography of trees, paths and canals that cross it, just as the labyrinthine structure of the *magna domus*, where every corner recalls a moment of the past, are almost a spatial translation of the complexity of memory and of the Biblical imperative to remember the past:

> And thou shalt repeat [these words] when thou sittest in thine house, and when thou walkest by the way, and when thou liest down, and when thou risest up. And thou shalt bind them for a sign upon thine hand, and they shall be as frontlets between thine eyes. And thou shalt write them upon the posts of thine house, and on thy gates. (Deuteronomy 6.7-9)

Even space carries the signs of memory. And everything in the Finzi-Contini house religiously recalls the past. For this reason the garden and the villa are filled with «venerande testimonianze» [12], that is to say, they abound with memories that one cannot and must not forget. For

[10] *Ivi*, 465.
[11] Levi Della Torre 1994, 45.
[12] Bassani 1998, 500.

example there are the old, luxurious objects that are preserved with the greatest care by the gardener Perotti: the dark blue brougham, «dalle grandi ruote gommate, le stanghe rosse, e lustro tutto di vernici, cristalli, nichelature» [13] in which Alberto and Micòl Finzi-Contini go to school, or the house's antiquated elevator, «tutto lucidi legni color vino, scintillanti lastre di cristallo adorne di una M, di una F, e di una C elaboratamente intrecciate» [14]. These precious old objects not only represent the wealth that surrounds the Finzi-Continis, but they also allude indirectly to the recent history of Italian Judaism. In their capacity as signs of the standing that the family has achieved in the last hundred years, these objects tell the story of the rapid integration of the Jews into Italian society after the emancipation of 1848. Their preservation is a way of guarding the memory of an era of great hopes and great social changes. In addition, perhaps, these same objects, in their closed and inviting character, preserve an indefinable memory of the ghetto experience:

> Essere preso alla gola dall'odore pungente, un po' soffocante, tra di muffa e di acqua ragia, che impregnava l'aria racchiusa in quell'angusto spazio, e avvertire d'un tratto un immotivato senso di calma, di tranquillità fatalistica, di distacco addirittura ironico, fu una cosa sola. [15]

One even breathes the same stagnant, comfortable air – slightly oppressive and protective – in the villa's old garage, where a strange and pleasant odor floats, a mixture of gasoline, oil, old dust, citrus («l'odore era proprio buono – disse subito Micòl, accorgendosi che tiravo su col naso. Anche a lei piaceva molto») [16]. Or again in the dining room that looks onto the park: it is intimate, separate and buried «come l'oblò del *Nautilus*» [17]; or again in Professor Ermanno's office, that is a narrow little room crammed with an incredible quantity of books and the most varied objects.

Preserved in Professor Ermanno's office, however, are not only the traces of a recent history, the vague and indefinable memories of a life in the ghetto and the unequivocal signs of the conquest of freedom; he tries to preserve a specifically Jewish memory as well. Among the professor's books stand out a collection of volumes on Jewish antiquities and two small works on the history of the Venetian Jews: the one con-

[13] *Ivi*, 339.
[14] *Ivi*, 499.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ivi*, 415.
[17] *Ivi*, 467.

tains all the inscriptions of the Jewish cemetery of the Lido, gathered together and translated; the other is on the Jewish poetess Sara Enriquez Avigdor who lived in Venice in the first half of the seventeenth century. The garden and the *magna domus* of the Finzi-Continis thus present themselves as spaces in which an ambivalent memory is reflected: on the one hand they reflect the desire to integrate into Italian society, to leave the past behind; on the other they reflect the desire to resist a complete assimilation, to preserve a memory of the past and of Jewish history. They express the Jewish freedom described by Vladimir Jankélévitch in *Ressembler et dissembler:* the desire to resemble others and adapt to the culture of a majority, and, at the same time, the desire to preserve a sense of religious or cultural difference; the human freedom to be at once equal and different, oneself and something other than oneself [18].

Professor Ermanno's decision to have the little Spanish synagogue in via Mazzini restored at his own expense must be read in this light. In 1933, Mussolini made political changes to increase the number of people registered in the Fascist party. Even in the small Jewish community of Ferrara, notes Bassani, the number of people registered increased to ninety percent. Professor Ermanno and the Finzi-Continis, however, did not register. Instead he has an old synagogue restored, one which for at least three centuries was used as a storeroom rather than for worship. The small Spanish synagogue in via Mazzini, as well as the professor's collection of books on Jewish antiquities, and his whole house, pregnant with memories, represent a small acts of resistance to Fascism and a call to the Jewish community of Ferrara not to allow the integration into Italian society, which had begun with the Risorgimento, to translate, under Fascism, into a complete assimilation and a total cancellation of Jewish memory.

But the figure that more than any other represents memory in *Il giardino dei Finzi-Contini* is Micòl. As a foreshadowing of her approaching end, Micòl doesn't love the future, «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'» [19]. This religious sense of time, the idea that of a *sainted* past that conceals the possibility and impossibility of the present, is precisely the distinctive key to her character. For Micòl, «pii pellegrinaggi» [20] are long walks to the places of her childhood, to

[18] Jankélévitch 1984, 44.
[19] Bassani 1998, 578.
[20] *Ivi*, 409.

the corners of the garden where one can still make out the remains of a past life. These places, objects, and situations transmit less a sense of nostalgia for the past or the idea that revisiting it may lead us to a different future as they do the idea of a liberation of a past that has remained hidden, unexpressed, forgotten or simply dormant: a small launching point hidden amongst the thick vegetation where Alberto and Micòl left for long canoe trips when they were children; the Perottis' colonial house where they stayed to eat extraordinary non-kosher bean soups; the garden wall against which a ladder generally leaned, which they used for their brief flights from the paternal house. These were three small transgressions whose remains – the launching point, the colonial house, the garden wall – bear witness to all of the possibilities that have remained unexpressed in the past. Like Benjamin's angel of history, pushed towards the future by a storm that it is unable to oppose, and with its face turned towards a past in ruins, Micòl lifts her gaze from a future that she cannot know and turns it pitifully onto the ruins of the past, on the catastrophe of objects, places and situations which still preserve, in their abandonment and in their being remains of something which is no longer, a ray of light of all the possibilities of life that were interrupted in the past, of all that which could have been and did not become [21]. It is not simply a question of a nostalgic re-evocation of the past. For Micòl, as well as for Bassani, memory is an active recollection in which the remains of the past are restored, making possible a different development of the present and another possibility for the future.

Precisely because of her sensibility with regard to the past, Micòl escapes the nostalgia for old things; she escapes from memories of a time gone by, from the antiquated memories that seem to surround the Finzi-Continis. She does not like the dark blue carriage that is used for special occasions, the brougham that the coachman Perotti continues to polish like new, and which Micòl thinks should be left to sink into oblivion. «Anche le cose muoiono, caro mio», Micòl says to the narrator, «e dunque, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare» [22].

Where her friend Malnate, who believes in the future and progress, would see a necessity, Micòl sees only a pile of ruins. But they are ruins which in their state of abandonment can reveal the traces of a forgotten or dormant life. The dark, oblong outline of the canoe, for example, in

[21] I am of course referring to Walter Benjamin's ninth thesis on the concept of history. See Benjamin 1996, IV, 392-393.

[22] Bassani 1998, 418.

its loss of function, in its capacity as a leftover of history – now nothing more than a «bigia sagoma oblunga e scheletrica», – reveals the life that passed through it, through the gaze that snatches it from the past: «Guarda invece là il sandolino, e ammira, ti prego, con quanta onestà, dignità, e coraggio morale, lui ha saputo trarre dalla propria assoluta perdita di funzione tutte le conseguenze che doveva» [23].

For this reason too, perhaps, Micòl is a passionate collector of *làttimi*, that is cups, goblets, flasks, bits of glass of every type that could have become precious objects, but that were instead thrown out and forgotten. And now, lined up on the shelves of her room, they emanate the weak, milky light of a past that has not been expressed but that never completely died.

At other times, Micòl's gaze lingers on the trees in the garden, on «'i grandi, i quieti, i forti, i pensierosi' [alberi]» [24] that she can recognize and name one by one. Even in the trees, Micòl sees the remains of an archaic, dormant past, a suspended and immobile life that is waiting to be reawakened. The seven *Washingtoniae graciles*, the beloved desert palms with their «tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi» [25], remind her of the seven hermits of the Thebaid, dried by the sun and by fasting, or seven St. John the Baptists, feeding only on locusts. Micòl seems to call upon the trees to speak as if she were trying to take nature out of its silence, out of the muteness and deep sadness in which, as Benjamin writes, nature finds itself after the Fall [26]. And perhaps it is for this same reason that Micòl's speech is woven with fragments of literary and artistic quotations – from Mallarmé to Baudelaire to Debussy – as if language were a way to salvage other suspended discourses that were never finished, of which only a broken, spread-out memory remains, an anthology of quotations.

On the other hand, Micòl's temporal dimension is the present, as her vitality and uneasiness demonstrate. Micòl is an active, uneasy character, animated by a strong will to preserve and affirm life at times when life seems seriously threatened. The «caro terremoto» [27], as her father calls her, finds the time to look after everything. She takes care of her studies and the general management of the household, her own learning

[23] *Ibidem*.
[24] *Ivi*, 408.
[25] *Ibidem*.
[26] Benjamin 1996, I, 73.
[27] Bassani 1998, 98.

and her family. And despite the forms of discrimination introduced by the racial laws that exclude Jews from the professions, she nevertheless goes to Venice to write her thesis on Emily Dickinson and then graduate. Her Italian translation of a poem by Dickinson tells of a dialogue between two lives that tenaciously resist silence and death as far as they are able. «Da tomba a tomba, come due congiunti / incontratisi a notte, / parlavamo così; finché raggiunti / l'erba ebbe nomi e bocche» [28].

But of course Micòl's vitality is incomplete. Her gaze also transmits an awareness of the precariousness of the future. Despite the loving care of the gardeners who bind them in straw every year, Micòl does not know whether her beloved *Washingtoniae graciles* will survive the cold winter of 1938. And in the foggy days that the winter promises, when the circle of discrimination slowly tightens around the Finzi-Continis, Micòl looks past the panes of the window, she stares out at the horizon, she pushes her gaze beyond the treetops, onto the roofs of the houses, the towers of the castle, onto the marble of the Duomo of Ferrara. But the thick fog of history blocks her view.

All the same, despite the tragedy of history, Micòl's vitality is in some sense opposed to Fadigati's melancholy, it is opposed to the waters of the Pontelagoscuro in which the doctor drowns [29], and into which, at times, the narrator himself would like to let himself fall. Her vitality is a paradoxical form of hope in contrast to the impulse to self-annihilation that the doctor represents. «[P]er me in realtà non c'era più speranza, *nessuna* speranza», says the narrator as he looks at himself in the opaque water of the kitchen mirror and he imagines that a hurricane is about to scatter his little family that has gathered to celebrate the first evening of Pesach, to scatter it «come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore…». «Ma chi può mai prevedere?» [30] he adds. And in fact the phone rings, Alberto invites him to visit the Finzi-Continis and, after a happy bike ride through the deserted streets of Ferrara, he distinguishes Micòl's familiar outline on the threshold of the *magna domus:* «la sua figuretta bruna incisa su uno sfondo di luce bianchissima» [31] which rekindles hope, despite the historical period.

---

[28] *Ivi*, 450. This is a translation of the Emily Dickinson poem that opens «I died for beauty».

[29] In *Gli occhiali d'oro*, *ivi*, 314.

[30] *Ivi*, 480.

[31] *Ivi*, 482.

Of course the narrator's hope will prove vain. The future will present itself to him precisely as a storm that scatters lives. «What we call progress», Benjamin writes, «is *this* storm» [32]. History for Micòl, and for Bassani, is not progress; it is neither the naive, optimistic history of the narrator's father, nor Malnate's utopia, whose future Micòl abhors, but the paradoxical history that, by turning its back on the future, sets its gaze on the ruins of the past, on the remains of all that could have been and was not, and by looking at them, gives them a possibility. In her gaze there is more than a passing resemblance to the Jewish idea of history as memory, remains and possibility, history as a construction of hope. It is an idea of history that informs Bassani's own writing.

When the narrator, as a Jew, is expelled from Ferrara's municipal library, Professor Ermanno puts at the young man's disposal his personal library so that he might finish his thesis. It is the last days of the winter of 1939 and the garden of the Finzi-Continis, all white, «sepolto sotto una coltre di neve» [33], appears to the narrator as an anchor to hang on to in order to stop the inexorable flow of time:

> Il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura, mi aggrappavo alla scrivanietta che il professor Ermanno aveva fatto collocare per me sotto la finestra di mezzo del salone del biliardo, come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l'inarrestabile progresso del tempo. [34]

It is in this context that the narrator receives a gift from the professor containing the two short works on the history of the Venetian Jews that the professor had worked on in his youth. The two texts are mentioned several times in the novel. The first time is when the narrator and the professor are taking a walk around the tennis courts and talking about Italian culture and ancient Jewish remembrances – the walk and the conversation almost seem to be an apotropaic wall against the *new* that is advancing, represented by the tennis courts. «Aveva sempre in serbo per me le copie dei suoi lavoretti storici veneziani, non me ne dimenticassi!» [35], the professor reminds him several times as he guides him along the row of bedrooms and corridors that lead to Alberto's room. And it is finally here, in the large, warm, silent parlor of the Finzi-Contini house, where the professor, both loving and respectful, showers him

[32] Benjamin 1996, IV, 392-393.
[33] Bassani 1998, 469.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ivi*, 443.

with sympathy and admiration for his tenacity in his work:

> Mi guardava con occhi ardenti, brillanti: come se da me, dal mio futuro di letterato, di studioso, si aspettasse chissà che cosa, come se contasse su di me per qualche suo disegno segreto che trascendeva non solamente lui ma anche me stesso … [36]

There is a light irony in the tone of this passage. Professor Ermanno's «glowing and shining eyes», which rest on the narrator and on his «future as a man of letters», and on the scholarly research that should fulfill a «secret, transcendent» ambition, hint perhaps at a sense of embarrassment on the part of the narrator – as if he, perceiving a lack of proportion between the professor's expectations and the task of completing a scholarly research on local Jewish history, were taking a step back; and as if he sensed that what is expected of him, of his future as writer, is memory – what is passed on to him is the task of transmitting Jewish memories to new generations, and the commandment to always remember the past, any past.

At the end of the short story *Argon*, Primo Levi too masks with light irony the embarrassment that he felt as a child every time his grandmother Màlia offered him an old, stale chocolate. Perhaps, like the gifts from Professor Ermanno, this chocolate too represents the passing of time and the importance of memory; the act of passing it on to the child represents the transmission of memories to new generations; and its sweet, sour flavor represents the pleasant and difficult task of remembering. The grandmother's chocolate is stale and worm-eaten, but the child quickly hides it away in his pocket. No matter how hard it is to swallow, nor how difficult they are to transmit, the child holds on tight to his chocolate, and the adult to his memories.

Perhaps, like Levi in *Argon*, in this passage of *Il giardino dei Finzi-Contini*, Bassani too hints at the ambiguity of gifts, and, in particular, at the double nature of the gift of memory which is at once a lightness and a burden, a freedom and a responsibility, a vital possibility and a difficult, unavoidable duty. He seems to invite us to interpret all of his works as the completion of the ellipsis placed at the end of the paragraph, as the realization of Professor Ermanno's hope that someone make another attempt, give himself another possibility and continue his work on memory. In this light *Il giardino*, as well as all the other novels and

[36] *Ivi*, 472.

stories that compose the *Romanzo di Ferrara*, can be read as a series of works that preserve Jewish memories, not simply because they recount Jewish stories but because they share a way of remembering the past that is central to Jewish history and thought: memory as an attempt at salvaging the past and changing the present.

As Levi Della Torre has remarked in *Mosaico*, this attempt, this constantly renewed possibility, is central to Judaism and to the Biblical notion of the «remnant». In his interpretation, the remnant does not so much refer to those who have been saved through their goodness as to those who have had the privilege of surviving and who therefore have the responsibility to bear witness to the past and put history back into motion [37]. Perhaps both Ermanno's historical research and the tale of Bassani's narrator reflect, in different ways, a similar chance, a similar duty, to salvage the past. Perhaps the secret design that transcends both Professor Ermanno and the narrator, and which is sealed by the gift of the two works on Venetian antiquity, coincides with this possibility, effort, and hope. The professor has not managed to finish the research he began in his youth, namely to write a history of the Jews of Venice, he knows that his son Alberto is not interested in historical and literary studies, and he will not live long enough to see the project through. Possibility and effort reappear however in the narrator, who is passionate about study and literature.

Il giardino dei Finzi-Contini, however, is a work of fiction. As such, it deals with the past in ways that are different from pure historical research, traditional literary criticism, or from the kind of learned, scholarly writing favored by Professor Ermanno. Unlike narratives that aim at an entirely objective discourse, literary texts combine history and autobiography with fiction and imagination; they mix collective and individual history, objective and subjective narratives. Thus, in Bassani, the recovery of the Jewish past does not so much unfold under Professor Ermanno's objective, historical gaze, as under the subjective gaze of memory – as if the narrator of *Il giardino* had picked up the thread of Jewish history that, years before, Professor Ermanno had passed on to him, and used it to weave a narrative work peopled with imaginary characters, fictitious settings, made-up events that give readers a kind of knowledge of that same past which is not merely factual.

On the one hand, *Il giardino dei Finzi-Contini* is characterized by

[37] Levi Della Torre 1994, 42-43.

precise references to historical facts, real places, names, and dates, and by a degree of concreteness and precision in describing reality that has led readers to wonder how much of the novel's plot is fictional, how much is real, whether or not its characters are inspired by real people, where to draw the line between history and literature, reality and imagination. The presence of historical events in the novel, as well as the author's attention to their exactness, is certainly linked to the fact that among these events is the Shoah: there is a history that can no longer by ignored by a writer, and that requires care and attention in order not to betray its historical truth. On the other hand, the novel seems to evince a need for concreteness and precision even in detailing events that are likely to be the product of imagination. At the beginning of the novel, for instance, the narrator names the members of the Finzi-Contini family one by one, he mentions the address where they lived and the exact day of the year in which he found the impulse to write down his memories, a Sunday in April 1957. Here, concreteness and precision acquire a meaning that goes beyond attention to the veracity of historical facts and has to do, instead, with the way in which the figurative use of language can preserve a memory of the past and provide a different, not strictly historical knowledge of the past. Without betraying the veracity of historical facts, the use of literary tools and imagination – that intimate and slightly melancholic list of names, the concreteness and specificity of that address and that date – gives to the narrative a historical concreteness that brings the story of the Finzi-Continis closer to the novel's readers and may have consequences on their emotions and their ethical sense. Thus, the inclusion of history within a fictional narrative counts not only as a way to bear witness to the past but also as a way to transform that same history into a paradigm for the present. What counts in this novel is not only the historical datum, but also its actualization, not only the fact, but also the possibility of transforming it into memory of the past in the present. Not only the historical past that Professor Ermanno studies but also the past that Micòl evokes and makes alive in the present by her language, her mood, her pilgrimages to the dear places of her childhood, her memory.

At issue here is a kind of writing that bears witness to the past without renouncing the resources offered by imagination. It is a literature that includes historical facts without suppressing the subjective gaze on those facts, without denying that other not purely factual, not purely objective elements of writing – such as the author's gaze, the narrator's and the character's voices, as well as the readers' reactions – may also

contribute to knowledge of reality. Although history is necessary for knowing the past, historical facts are not enough. For sorrows and joys, justice and injustice, emotions and ethics, to be carried from the past to the present, for suffering to come out of the past and be put back within the circle of life, as Aharon Appelfeld writes in *Beyond Despair* [38], for history to be memory, it is necessary to have a type of writing that, without posing a threat to the integrity of the historical discourse, does not suppress the subjective gaze on the past or sharply oppose historical and literary discourse but sees them as two equally important sides of the knowledge of the past. In Judaism, history is necessary because meaning is not ahistorical: meaning is not an eternal, immutable entity, as it is in myths, but it happens in history and in its becoming. At the same time, writing and interpretation of history are necessary so that that history can be saved and transmitted and so that it can acquire different meanings in different times for different generations.

As James Young has remarked in *Writing and Rewriting the Holocaust*, history and literature, reality and writing have never been diametrically opposed; they are interdependent, they permeate one another like the past and our response to it [39]. Writing remembers the past so that the past can find its voice in the present; literature incorporates historical facts and characters so that they can become the inspiration and paradigm of resistance in the present. In this light, the narrative voice is no longer just the descriptive, analytical voice of a detached observer; it is rather a performative voice of memory and healing.

During a visit to an Etruscan cemetery, the vision of the ancient tombs of a lost civilization remind the narrator of the Finzi-Continis, and of the other families in the small Jewish community of Ferrara, and of their lives before the Shoah. The monuments to a lost civilization remind him of another civilization, persecuted and dispersed too, but still living and present. So begins *Il giardino dei Finzi-Contini.* It begins with a witness who tries to gather and connect the fragments of the past, with a voice that tries to tell their story today, a Sunday in April 1957, so that their story can find expression in the present, and perhaps both past and present can be healed. From the very beginning of *Il giardino*, the act of writing is an act of remembering, a response to the storm of the past, to the catastrophes of history, to inscrutable matter. Memory, here, reconnects reality and writing, history and lit-

[38] Appelfeld 1994, XIV.
[39] Young 1988, 4.

erature, facts and their interpretations, past and present. It turns the opposition between history and imagination into a vital tension: no longer the rights of history *versus* the rights of imagination, but the right of history *and* the rights of imagination. Here, within memory, the tigers and kittens of Ginzburg's poetics, the burden of writing the truth and the lightness of writing fiction, seem to find a possible reconciliation [40].

For the narrator of *Il giardino*, the Etruscan tombs that count not so much for their historical, archeological, or documentary meaning as for their ability to remind him of the Finzi-Continis and compel him to tell their story. Likewise, for Bassani, the recovery of the Jewish past, of any past, is not just history, archeology, or antiquarianism; rather, it has the richness of the subjective gaze with its emotions, its joys and sorrows, and with its ethics, its desire to call out injustices and its longing for justice, that are characteristic of literature, art, or psychology. It has the historical and eschatological depth that the human voice gains once it is within time – a voice that tries to bring back to the present fragments from the past and postpone at the horizon of time what may be the ultimate meaning of those fragments and those lives. Thus recovering the past is inspiration and paradigm, memory and hope. It is an inspiration to gather the fragments of the past, to listen to its voices and bring them back to life in the present. And it is a paradigm for action in the present inasmuch as these fragments and these voices, in their historical concreteness and specificity, become models for resistance in the present, hope for the future. In this historical specificity, in this temporal concreteness, they find a second chance of life. While remembering the story of the Finzi-Continis, «di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga –, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di Corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra» [41], while giving voice to the concrete story of a Jewish family from Ferrara during World War II – Bassani also tells a universal story. Thanks to its historical specificity and concreteness, his imaginary tale takes on a universal meaning, becomes part of a collective memory and an abstract paradigm for humankind.

---

[40] According to Natalia Ginzburg, when writers are confronted with past memories, they must choose between truth and imagination, reality and fiction, between «muoversi in mezzo a un branco di tigri» and «giocare con una nidiata di gattini». Ginzburg 1987, 195-196.

[41] Bassani 1998, 317.

BIBLIOGRAPHY

Appelfeld, Aharon (1994). *Beyond Despair*, New York, Fromm International.

Bassani, Giorgio (1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Benjamin, Walter (1996). *Selected Writings*, Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), 4 vols., Cambridge, MA, The Belknap Press at Harvard University Press.

Ginzburg, Natalia (1987). *Opere. Raccolte e ordinate dall'Autore*, 2 voll., Cesare Garboli (a cura di), Milano, Mondadori.

Jankélévitch, Vladimir (1984). Ressembler, dissembler, in Id., *Sources*, Françoise Schwab (ed.), Paris, Seuil.

Levi Della Torre, Stefano (1994). *Mosaico: attualità e inattualità degli ebrei*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Momigliano, Arnaldo (1975) *Alien Wisdom: The Limits of Hellenization*, Cambridge, Cambridge University Press.

Pasolini, Pier Paolo (1999). La storia di Bassani scrittore cominciò con un dubbio: F o Ferrara?, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., Walter Siti e Silvia De Laude (a cura di), Milano, Mondadori, 1990-1994.

Parussa, Sergio (2008). *Writing as Freedom*, *Writing as Testimony: Four Italian Writers and Judaism*, Syracuse, NY, Syracuse University Press.

Yerushalmi, Yosif Hahyim (1982). *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press.

Young, James E. (1988). *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

17.
«IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI»
Giorgio Bassani's Enchanted Ghetto

James T. Chiampi

During the succeeding Passovers, the Lord will not spare these Jews: in *Il giardino dei Finzi-Contini*, Giorgio Bassani's narrator mourns the fate which his relatives and *commensali* could not know awaited them at the hands of the Nazis:

> […] guardavo ad uno ad uno, in giro, zii e cugini, gran parte dei quali, di lì a qualche anno, sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e non lo immaginavano […] ma ciò nondimeno già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei poveri visi sormontati dai cappellucci borghesi o incorniciati dalle borghesi permanenti, anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria […]. [1]

Transported back in time, yet like some latter day Theoklymenos, gifted with prophetic vision of the atrocious fate that awaited the suitors (*Odyssey* XX.350ff.), Giorgio foretells the doom that awaits these – to him – pathetic middle-class Italian Jews [2]. Their modest and correct middle-class dress in these comfortable surroundings suggests that theirs is a tragedy of assimilation, that is, of complacency. Deeply ambivalent Giorgio mourns them in their unknowing, preserving them even as he banishes them. Of course, Giorgio survives by fleeing such complacen-

---

[1] Bassani 1962, 186-187. In keeping with current critical practice, I shall refer to the narrator, who is never named, as 'Giorgio'. See Barbara Spackman, 1989 and 1990.

[2] *The Odyssey of Homer*, trans. Richmond Lattimore, 1967: «I have eyes and I have ears, and I have both my feet, / and a mind inside my breast which is not without understanding. / These will take me outside the house, since I see the evil / coming upon you, and not one of the suitors avoiding / this will escape[…]» (307). See Bausi 2003, 219-248.

cy; why they neither resist nor flee, I would argue, is a question less of Freudian depth psychology than it is of Freudian depth psychology engrafted upon the *topoi* of a faculty psychology formed from epic, both classical and Renaissance. His guests – but especially the guests of the Finzi-Contini – recall the Lotus Eaters of *Odyssey* IX, and the paladins beneficently imprisoned in Atlante's palace in Canto XII of the *Orlando furioso*, like them entranced to *athymia* and ataraxia by assimilation, wealth, culture and opulence in its enchanted precincts [3]. As with the gardens of epic, the garden and *magna domus* of the Finzi-Contini are consecrated to the banishing of political cares.

To return to our opening quotation, it is as if spiritless, without outrage and helpless, these bourgeois guests are already dead, as Theoklymenos sees the suitors. In the imagined present, Giorgio mourns their future, which is as scattered ashes. This has august precedent: in Atlante's palace, each paladin searched for the object of his desire in a state of beneficent enchantment, believing he heard her, or him, elsewhere; thus did he remain occupied and removed from deadly warrior collisions with others. In a similar way, Giorgio may find himself in the billiard room, the library, or Alberto's study of the *magna domus* while, unbeknownst to him, Micòl, object of his desire, lies upstairs in her bed, perhaps with Giampiero Malnate. Like Atlante's palace, the house is something of a labyrinth intended for the harmless dissipation – or satisfaction in art – of desire that would otherwise lead the warriors to fatal battles and duels. Thus, while family and friends beguile their time among antiquities, scholarly trivialities, arcana and decoration, the Holocaust approaches and, in autumn 1943, engulfs them. Giorgio's reminiscence is thus a proleptic mourning. With subtle distinction, Bassani situates both the garden with its tennis court and farming activities and the garish *magna domus* beneath the rubric *giardino* of the title. The work announces its project as the commemoration of this lost world; indeed, it is a masterpiece of the literature of mourning [4]. The apoliti-

[3] Primo Levi revealed the unforeseeably perilous side of such assimilation in his description of the famously incompetent Italians of Auschwitz in his chapter Ka-Be from *Se questo è un uomo* (1989, 43): «tutti avvocati, tutti dottori, erano piú di cento e già non sono che quaranta, quelli che non sanno lavorare e si lasciano rubare il pane e prendono schiaffi dal mattino alla sera; i tedeschi li chiamano 'zwei linke Hände' (due mani sinistre), e perfino gli ebrei polacchi li disprezzano perché non sanno parlare yiddisch». See JoAnn Cannon 2003, on memory in Levi and Bassani.

[4] Indeed, it is tempting to characterize the novel as a tragic, Italian *Brideshead Revisited*.

cal and politically irrelevant was a brief refuge, deadly in its distraction. Using the resources of his vast *cultura*, Bassani suggests that select members of the Jewish community of Ferrara contented themselves in a *paradiso terrestre* as they awaited their atrocious murder.

In her seminal 1993 essay De Sica's *Garden of the Finzi-Continis*: An Escapist Paradise Lost, Millicent Marcus studied the garden of the Finzi-Contini as «[…] a psychological metaphor for the Finzi-Continis' passivity and withdrawal in the face of Fascist anti-Semitism – a response that invites fruitful comparison with Freud's category of neurotic denial» [5]. Employing the insights of A. Bartlett Giamatti's study, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Marcus understood Bassani's work – as it appears in De Sica's film – as heir to the gardens of the Renaissance wherein art became associated with the private and personal, hence antithetical to history, the civic and the political [6]. But history will intrude on their Marvellian green world. I intend my study as a companion piece to that of Marcus; however, I shall treat the garden of the Finzi-Contini less as the locus of neurotic denial than, more traditionally, as the inheritor of the psychological thematics of Renaissance chivalric epic and romance, that is, as a place consecrated to an insidious *athymia* – or spiritlessness – which was the greatest psychological and moral danger to properly epic endeavor. Indeed, the mourning of the Finzi-Contini provides an instance of their *athymia*.

Plato's proscribed spiritlessness represented the danger that the private concerns of the self (pleasure, rest, art) could pose the civic concerns of the polis. Ferrarese Bassani goes further and melds the Ariostean enchanted palace, and its magical inclusiveness, with the garden of chivalric epic: that is, he melds enchanted imprisonment with sensual indulgence. It is as if – in the spirit of Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* – he joined Atlante's palace to Alcina's garden: both occasions of the lingering that chivalric ethic proscribed. To allusions to the Renaissance epic and *The Divine Comedy*, I shall add allusions to *The Romance of the Rose*. Such dense allusivity, I would argue, is not something beneath or beyond the text – not something intended simply to provide matter for *Quellenforschung*; on the contrary, I believe it is both stylistic and thematic. Although Marcus makes numerous typically sensitive observations about the novel, her object of study is the film. I, on the other hand, shall direct my attention solely to the

[5] Marcus 2000, 260.
[6] Giamatti 1966.

novel to read therein a more traditional psychology, politics and ethics in Bassani's classical moment, and then relate them to a thematics of enervation familiar from the late nineteenth and early twentieth-century Italian novel. Finally, in the novel, the conservancy of art suggests an attempt at the achievement of perfect memory and presence, even as the play of context subverts such recapture with irony, ambiguity and other poetic forms of unknowing. Realism, in short, is always ironic in the description of an imagined past.

If the aporia of mourning is that one loses the singularity of the absent one by incorporating him/her, but remains more faithful to his/her singularity if one lets him/her go, then art, which fashions the mourned object into an object of aesthetic fascination by both incorporation and release, and never without structural, contextual irony, is particularly suited to mourning. Moreover, the relationship between mourning and art is a significant thematics of epic. Some examples: taking refuge at the court of King Alkinoös of Phaiakia, Odysseus, listening to the blind bard Demodokos sing tales of the Trojan War (*Odyssey* VIII.523ff), is described as crying like a woman who covers her dying husband's body as she is prodded by his conquerors with spear butts to get moving toward slavery. That is, godlike Odysseus, sacker of cities, is momentarily unmanned. «Lo, Priam! Here, too, virtue has its due rewards; here, too, there are tears for misfortune and mortal sorrows touch the heart» (*Aeneid* I.461-462), cries Aeneas, surrendering to grief as he stares rapt and intent at the reliefs depicting the battles around Troy that decorate the entry to Queen Dido's court [7]. *Defixus in uno*, Aeneas sighs as he feeds upon these empty pictures of an irrecuperable past and is slowed in fulfilling the mission destiny has assigned him of laying the foundations of the Roman Empire. His is an inappropriate, because unsanctioned and obstructionist lingering, but, then, in modern aesthetics, art is understood to stifle the will, and, with it, movement and action beyond the precincts of art [8].

Art intransitively absorbs the will that bears Dante's Pilgrim, with the aid of grace, toward God: the Pilgrim faints with pity after damned Francesca tells her sublime and self-aggrandizing tale of love and death (*Inferno* V.142). Art prematurely satisfies the Pilgrim's will, which is the dynamism of his movement (his love of God aided by sanctifying grace conforms him to transcendent vision). In the *Gerusalemme li-*

[7] *Virgil* 1965, vol. I, 271-272.
[8] Vivas 1966, 406-411.

berata, Rinaldo is lulled to sleep by a theatrical being – or machine – that debunks honor in language suggestive of classical Roman poetry (XIV.60ff.). In each instance, the hero is emasculated, since his steadfast commitment to the mission he has undertaken defines a proper manliness. In the garden of the Finzi-Contini, a place consecrated to art and culture, emasculated Giorgio strives to obey his beloved Micòl much as De Lorris's Dreamer/Amant obeyed the God of Love or Tasso's Rinaldo obeyed Armida: «Sebbene, specie da principio, lo sforzo fosse durissimo, mi feci una sorta di punto d'onore di sottostare scrupolosamente ai divieti di Micòl» [9]. Giorgio finds honor in servility.

As we see in the case of each of these heroes, art, with its capacity for evoking intransitive absorption, is the enemy of responsibility, outrage and action. In the *Republic*, as in the earlier *Phaedrus*, Plato discuss *thymos*, the spirited part of the soul, as the agency of intellect in its rule over appetite. *Thymos* is the origin of praiseworthy passion, the mechanism of righteous indignation, making intellect more than a fastidious, hands-off spectator and judge of the squalor of appetite. Crucial to Platonic *paedeia* in the development of the soul is the education of *thymos* to refuse the ugly, then, with maturity, to refuse the morally reprehensible. Later, as the neo-Aristotelian irascible appetite, which, with the concupiscible, form the two parts of sense appetite, the irascible helps the soul resist those harmful forces which either withhold the necessary or threaten it with harm. Such active resistance to evil is suppressed in the garden of the Finzi-Contini much as it is suppressed in Rinaldo caught in the garden of Armida in Tasso's *Gerusalemme liberata*. The closest we come in the novel to a show of spirited moral outrage is the impulsively sarcastic yet impeccable fascist salute that Micòl snaps at her racist Nazi examiner [10]. Spiritlessness can be overcome: even as Giorgio mourns his spiritless relatives and the Finzi-Contini – whom he barely understands – he looks into himself and realizes that he must leave. His insight: «Io non ero morto, mi dicevo, io ero ancora ben vivo! Ma allora, se ancora vivevo, a che scopo, come potevo restare lí, insieme con gli altri. Perché non mi sottraevo subito a quel disperato e grottesco convegno di spettri […]» [11]. Spiritless and whining, utterly incapable of outrage, they are already dead to him. Not even Alberto's fatal lymphogranuloma will shake the spiritless, imperturbable compla-

[9] Bassani 1962, 241.
[10] *Ivi*, 193.
[11] *Ivi*, 187.

cency of the Finzi-Contini themselves: «E non gli sembrava perlomeno strano che nessuno di casa sua, né suo zio né suo padre, avesse preso finora la benché minima iniziativa per curarlo? […] Calmi, sorridenti, serafici: nessuno muoveva un dito» [12]. Spiritlessness is lethal, frustrating the action necessary for survival.

In epic, both classical and chivalric, the hero must be restored to his responsibility. Mercury finds Aeneas, who has wasted a long winter in ease and self-indulgence with Dido, lounging about with a jasper-studded sword and cloak of Tyrian purple. Mercury spares him no sarcasm in calling him a model husband. Ariosto's Ruggiero will be awakened by the fairy Melissa, disguised as the old wizard Atlante, while Tasso's Carlo and Ubaldo will awaken Rinaldo by displaying to him his image reflected in a brightly polished shield. Rinaldo had become, in the words of Carlo's rebuke, «egregio campion d'una fanciulla» (*Gerusalemme liberata* XVI.32), that is, a eunuchoid mirror bearer, who has forgotten his duty to Goffredo and the Christian army. In the case of the Finzi-Contini, aesthetic lingering is not simply delay and distraction from a mission, as encouraged or frustrated by the divine, but a tragic indifference to growing, eventually mortal, danger. Like these epic heroes, Giorgio too must have his *thymos* stirred, be reawakened to his duty by his father (a *sansepolcrista* before his expulsion from the party, who is figured throughout the novel as the adequate judge of the Finzi-Contini). Entranced by Micòl – here as Dame Idleness – he is not unlike de Lorris's Amant in the Garden of Delight from the *The Romance of the Rose*: «Volle essere Micòl a mostrarmi il giardino. Ci teneva. 'Direi che ho un certo diritto'» [13]. Micòl is the Dido, Dame Idleness, Venus, Alcina, and/or Armida of garden and *magna domus*, making them a tragic Holocaustal version of the *locus amoenus* or pleasance [14]. Giorgio's state recalls the lovesickness of Poliziano's Giulio from the *Stanze per la giostra*: «né poi viril pensiero in voi germoglia, / sì del proprio valor costui vi spoglia» (I.16. 7-8).

If the role of Alcina in *Orlando furioso* and Armida in *Gerusalemme liberata* was to reign over the enchanted space of the garden and maintain the enchantment of the hero, the role of Micòl is not just to manage house and grounds, but more importantly to manage, that is, stimulate,

[12] *Ivi*, 261.
[13] Bassani 1962, 107.
[14] See Curtius 1953, Giamatti 1966, as well as Chiampi 1990, 487-502.

tease [15] – and when necessary frustrate – Giorgio's obsessive desire for her: stealing away with him into the carriage house, but not permitting him to consummate his sexual desire for her; accepting or refusing his telephone calls; greeting him in the shadowy doorway; permitting him into her boudoir – that is, reining in his desire or spurring it just enough to keep him returning to the *magna domus*, to the garden, to her company and to that of dying Alberto. Fairies like Alcina only hold power within the enchanted garden, Micòl likewise, thus Giorgio: «[…] con me fuori di casa e del giardino non ci sarebbe venuta mai» [16]. Micòl uses rejection to perpetuate the love of the fascinated, desperate, eagerly servile narrator – whom she can control easily with the implicit threat of forbidding him the house – even as she enjoys transgressive sex with Malnate.

Like Virgil's Mercury or Tasso's Carlo and Ubaldo, Giorgio's father recalls him to his manliness with advice to: «'[n]on andarci piú. […] È piú da uomo, tra l'altro'. […] Aveva ragione. Tra l'altro era piú da uomo» [17]. The consequence: «Fu cosí che rinunciai a Micòl» [18]. This reassertion of manliness awakens Giorgio to the impracticality of his situation: that he is twenty-three, a student of literature, with job and prospects denied him by the race laws, passing his time in conversation, tennis, music and love with Micòl. In retrospect, we realize that his flight from the spell cast by art and Micòl is essential to his surviving the Holocaust. However, as if to underscore the thematics of enervation, Giorgio tells us virtually nothing whatever of his survival. Only in retrospect will he, like a latter-day Ruggiero, express his amazement and regret at his enchantment by the place and by Micòl: «Come avevo potuto essere talmente cieco?» [19]. In Christian tradition, paradises are dangerous to postlapsarian mankind because of the wound to the will mankind suffered in the Fall. Mankind does not know what to want, nor how much. After all, Dante the Pilgrim can only enter the *paradiso terrestre* atop the mountain of Purgatory once he has figurally cleansed himself of the seven deadly sins. Giorgio's heeding the counsel of his father is a classic instance of humility for both Dante and Giorgio: one form of humility consists in accepting the counsel of one whose will is directed aright.

---

15 Bassani 1962, 192.
16 *Ivi*, 140.
17 *Ivi*, 278.
18 *Ivi*, 279.
19 *Ivi*, 286.

The thematics of warrior *thymos* has yet another counterpart in the novel, mourning entrepreneurial vigor: in *Il giardino dei Finzi-Contini*, the art, artifacts and cultivation which the Finzi-Contini enjoy, embody, of course, their impeccable taste, but they also bear tacit witness to the success of the founder of their fortune, the iron-willed entrepreneur Moisè Finzi-Contini, a man, according to family consensus, «dal gusto artistico […] non troppo coltivato» [20]. Indeed, Giorgio's father will call the tomb which Moisè erects *sibi et suis* a sin against taste [21]. In brief, like warrior spiritedness, the entrepreneurial *élan vital* that acquired the garden and *magna domus* and built the tomb has, by the time of Professor Ermanno – «un uomo di studi» [22] – dissipated into *rentier*, or quasi-aristocratic, enervation. The Finzi-Contini are utterly different – and utterly detached-from the founder of their fortune, having evolved aesthetically into spiritlessness by shedding Moisè's practical *élan*. Thus, Giorgio's father criticizes their «assurdo isolamento nel quale vivevano, o, addirittura, [il] loro sotterraneo, persistente antisemitismo da aristocratici» [23]. To him, the Finzi-Contini do not coincide with their nominal ethnic/cultural identities, that is, with themselves; he makes wealth a contaminating difference within the purity of such identity. It is as if a curse of aristocratic enervation hangs over the place, a historical pessimism in the form of a haunting by the pauperized Marchesi Avogli from whom Moisè acquired the land for his gauche, tasteless house. By the end of the novel, even the tennis court will have deteriorated.

This quasi-oedipal theme of the squandering (*dilapidamento/sperperamento*) of vigorous enterpreneurs' fortunes by their enervated *rentier*/descendants is familiar throughout the Italian novel from the turn of the last century onward. The fruits of the founders' vigor are spent in the heirs' quests for health, social prominence, or other versions of ataraxia: leisure and freedom from worry. For example, in Giovanni Verga's *verismo* masterpiece *Mastro Don Gesualdo* (1889), the neglected Gesualdo Motta lays dying in the palace his dowry has procured for his daughter, a duchess, while the now Duchess and her husband consume the money Motta schemed and worked hard to earn. In Gabriele D'Annunzio's *Trionfo della morte* (1894) the sterile life of Giorgio Aurispa, *rentier*/heir to his uncle, the suicide Demetrio's, fortune, is

[20] *Ivi*, 19.
[21] *Ivi*, 27.
[22] *Ivi*, 25.
[23] *Ivi*, 42.

a long indulgence in 'illness', connoisseurship and self-absorption. In Luigi Pirandello's *Il fu Mattia Pascal* (1904), feckless, spiritless Mattia Pascal and his brother Berto look on impotently as Batta Malagna, their administrator, robs them of the lands, houses and vineyards their father acquired in his adventures of quasi-piratical capitalism. Zeno Cosini, heir to his father's business – though never permitted to control it – is obsessed with his 'health' in Italo Svevo's *La coscienza di Zeno* (1923). With the exception of *Trionfo della morte*, in each of these novels, the capitalist forebear is robust and vigorous, often coarse; his heirs refined, self-absorbed and enervated. The spiritless decadence of refinement, culture and connoisseurship of the Finzi-Contini could be termed a 'soft *decadenza*', unlike the hard sexual *decadenza* of a Baudelaire or the homicidal absolutist *decadenza* of a D'Annunzio. Their garden is the renunciation of all but scholarly labor. For these reasons, the debilitating refinement and erudition of the Finzi-Contini together with their spiritlessness tacitly invite a Futurist critique. In *Il giardino dei Finzi-Contini*, even Professor Ermanno's handshake is limp and reluctant of contact [24].

The particular *decadenza* of the Finzi-Contini arises in part from their socio-political renunciation of the wheeler-dealer capitalistic opportunism of Moisè Finzi-Contini, founder of the family fortune whose euphemistic and condescending epitaph describes his «tempra austera di lavoratore indefesso» [25]. And herein lies a conflict: the tomb of the Finzi-Contini has about it the naive vulgarity of the *arriviste* – eliciting Giorgio's condescension («faceva spicco, saltava subito agli occhi» [26]); it is moreover useless: «da oltre mezzo secolo non si interrava piú» [27]. Moreover, it is a minor scandal to the Jewish community: naturally, Giorgio's father despised it: «Che idea da nuovi ricchi, che idea bislacca» [28]. Now, however, taste flourishes inside Moisè Finzi-Contini's great English rock pile, which is at once sanatorium, mausoleum, and library, all housed in a museum. We might say that the vulgar *magna domus*, a memorial to entrepreneurship, now houses the refined tastes of Moisè's descendants/dependants, making both tomb and *magna domus* metaphorically one as expressions of mourning [29]. Thus does young Alberto

[24] *Ivi*, 148.
[25] *Ivi*, 20.
[26] *Ivi*, 19.
[27] *Ibidem.*
[28] *Ivi*, 24.
[29] On mourning, see Derrida 1994; Staten 1995; Miller 1996 and 2009; Krell 2001.

first obsess himself with the design of furniture for his room, then with the most satisfying placement of the speakers of his gramophone. During heated political discussions, he fussily empties ashtrays [30]. This, while the cancer which will kill him, goes undiagnosed. This obliviousness of the political, as recalled in Professor Ermanno's response to Giorgio's recounting his expulsion from the Biblioteca Comunale in obedience to the race laws, is accordingly unsurprising: «E allegro, decisamente allegro e soddisfatto, era piú tardi il tono di voce con cui il professor Ermanno, presomi sottobraccio, mi propose di approfittare d'allora in poi liberamente […] dei ventimila libri di casa […]» [31]. Apolitical, bookish quietism and satisfaction are two of the latter day – and fatal – enchantments of the place. The tennis court, which is intended for the diversion of the energy of the young, accordingly, lies outside the *magna domus* for thematic as well as practical reasons. Thus, Micòl will humiliatingly and condescendingly rebuff Giorgio's advances in the house («Sei tutto rosso, rosso *impizà*. Lavati la faccia» [32]), and then indulge herself with Giampiero Malnate in the *Hütte*. How did Giorgio survive the Holocaust? We learn only that he was in prison in 1944 [33]. Had he participated in the Resistance like Giorgio Bassani? [34]. It is telling that his wartime communication with prisoners in other cells reminds him of his communication with Professor Ermanno in the library [35], suggesting that they describe a common captivity.

Origins: Giorgio, accompanied by a group of friends, is on a day trip one weekend outside Rome to visit the Etruscan tombs of Cerveteri. A vivacious little girl named Giannina asks her father a question: «Papà […] perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle piú

I owe a special debt to Mark Dooley and Liam Kavanagh 2007. A remark of Dooley's was influential in the composition of my recent work on mourning and the Holocaust: «[…] for Derrida, 'writing' equates to the marks and inscriptions of those who have been victimized in the quest for purity and full self-presence, even when such marks have been, either intentionally or unintentionally, turned to ash or cinders» (139). See also Chiampi, «Un dolore pacato e eguale»: Eternally Mourning Ippolita in *Trionfo della morte*, forthcoming in *Italica*.

[30] Bassani 1962, 168.

[31] *Ivi*, 174.

[32] *Ivi*, 218.

[33] *Ivi*, 184.

[34] There is no small historical irony: the *Giardino dei Finzi-Contini* passes through various stages of composition during the period leading from the capture of Adolf Eichmann in Argentina to his trial in Israel, and is published a few months before his hanging in May 1962.

[35] Bassani 1962, 184.

nuove?» [36], inspiring in Giorgio a desire to write of the Finzi-Contini. The next year he does. Little Giannina's *joie de vivre* will establish a contrast with the *athymia* of the massacred Finzi-Contini and the visitors to the garden and in particular with Signora Olga's perpetual mourning her son Guido who died of infantile paralysis. We could say that the death of little Guido is the origin of their spiritlessness in their attempt to preclude further mourning. After the prologue, which describes the tombs of the Etruscans, the first two chapters of the Parte Prima begin with the words «La tomba» [37], while the third chapter begins: «Nel 1914, quando il piccolo Guido morí […]» [38]. We learn, that «la signora Olga […] d'allora in poi non aveva piú smesso il lutto» [39]. Mourning takes the form of spiritlessness; its most obvious consequence is the tutorial education of the children and the family's social exclusivity. Giorgio identifies the origin of his memoir of the Finzi-Contini with cemeteries: first the Etruscan ruins [40], creating a parallel among lost worlds, then the neglected Jewish cemetery of Ferrara, which contains the body of Guido Finzi-Contini, dead at the age of six, announcing the theme of pastoral mourning: «Et in Arcadia ego». It is telling that Professor Ermanno Finzi-Contini is betrothed to Olga Herrera in the ancient and picturesque Jewish cemetery of Venice, and that his own prized opus is a collection and translation into Italian of the inscriptions on the Jewish gravestones of the Lido cemetery [41]. One could even say that the novel follows a line of male extinction from the death of little Guido Finzi-Contini through that of Alberto Finzi-Contini from cancer, and closes with the murder of the entire family: «chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi» [42].

Tomb and cemetery: in both house and garden, epic emasculation is expressed as cultural conservancy and disregard of the ethical and political. Professor Ermanno's learning is erudite and arcane – he recommends that Giorgio consider a thesis on the works of «Sara Enriquez (o Enriques) Avigdòr» correspondent of no less than Ansaldo Cebà! [43] – rivaling in *précieusité* and erudite triviality the learning of the tutor Pinzone from *Il fu Mattia Pascal*. Learning throughout the novel

[36] *Ivi*, 14.
[37] *Ivi*, 19, 24.
[38] *Ivi*, 30.
[39] *Ivi*, 26.
[40] *Ivi*, 12.
[41] *Ivi*, 182. See Woolf 2007, 52-57.
[42] *Ivi*, 16.
[43] *Ivi*, 182.

is entombment in wishful resurrection, from which Giorgio only barely escapes. Professor Ermanno's dedication to such arcana in the midst of atrocity makes the *magna domus* a tomb of *thymos*. This is familiar from august Ferrarese literary tradition: in Ariosto, gardens are places for the illusory promises of sexuality; palaces are prisons whose lure is protective, beneficent captivity. Nevertheless, eventually, the political must breach the walls of the garden and of the *magna domus*, but then Ariosto's Ruggiero must be converted to Christianity, join Charlemagne and die an early death betrayed. Giorgio also recalls Aeneas, who had to return to his travels, his destiny and his early death. And like them he will escape the garden, regain his manly spirit, but unlike them, survive. Giorgio is not without his own conservancy, which lies in his writing this repository for their anonymous ashes.

The refugee social life of the Finzi-Continis' familiars appears at first to conjure away the specter of Italian fascism's attempt to ingratiate itself to Germany by means of the anti-Semitic *Leggi razziali* of 1938, which echoed, but exceeded in perfidy, Hitler's Nuremberg Laws of 1935. Still, who is more Italian and italophile than Jewish Professor Ermanno? Professor Ermanno is a conservator of Carducci's letters to his mother – he keeps them entombed and unavailable in his downstairs safe even as he venerates the bed upstairs on which Carducci slept. Nevertheless, Professor Ermanno (Italian translation of 'Hermann') and his fellow Jews would be labeled, by *Il manifesto della razza*, a member of «l'unica popolazione che non si è mai assimilata in Italia perché essa è costituita da elementi razziali non europei, diversi in modo assoluto dagli elementi che hanno dato origine agli Italiani» [44]. Finally, the Republic of Salò's *Carta di Verona* of November 14, 1943 would declare Italy's Jews «stranier[i] e parte di una nazione nemica» [45]. These gov-

[44] *La difesa della razza*, 5 agosto 1938, 9. In his chapter *Zinco*, from *Il sistema periodico*, Primo Levi wrote: «Potrebbe addirittura diventare una discussione essenziale e fondamentale, perché ebreo sono anch'io, e lei [Rita] no: sono io l'impurezza che fa reagire lo zinco, sono io il granello di sale e di senape. L'impurezza, certo: poiché proprio in quei mesi iniziava la pubblicazione di 'La Difesa della Razza', e di purezza si faceva un gran parlare, ed io cominciavo ad essere fiero di essere impuro. Per vero, fino appunto a quei mesi non mi era importato molto di essere ebreo: dentro di me, e nei contatti coi miei amici cristiani, avevo sempre considerato la mia origine come un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra, come chi abbia il naso storto o le lentiggini; un ebreo è uno che a Natale non fa l'albero, che non dovrebbe mangiare il salame ma lo mangia lo stesso, che ha imparato un po' di ebraico a tredici anni e poi lo ha dimenticato» (1987, 460).

[45] Avagliano 2002.

ernmental decrees, together with the Jews' identification as such in the census, would become administrative tools the SS, by September 1943 part of an army of occupation, would use to locate the Jews for deportation to the death camps. Bear in mind that Italy's Jewish population had already been enumerated on «List B» of the Jews of Europe presented at the Wannsee Conference of January 1942, despite Italy's putative autonomy as ally. Actually, the assimilation of the Finzi-Contini to Italian life, as with most of the Jews, was so complete as to preclude a potentially saving distrust of the government; it was lethal.

The spiritless Finzi-Contini actively reject political commitment: when the lawyer Geremia Tabet shows up at Professor Ermanno Finzi-Contini's door, not only does Finzi-Contini not accept the filled out party card Tabet proffers, but he gently shuts the door in his face (that is, after handing him a discreet bribe [46]). Politics – Fascist politics in particular – has been banished from garden/enchanted palace much as it had been for Aeneas, Ruggiero and Rinaldo: Professor Ermanno «in vita sua non si [era] mai occupato di politica […]» [47]. In a similar way, the life of the Finzi-Contini is an implicit repudiation of the futurist, D'Annunzian and Fascist cult of vigor as encapsulated in the slogan *Vivere pericolosamente*. However, although they themselves are besieged by the government's anti-Semitic laws and pronouncements, the Finzi-Contini nevertheless discriminate – and are perceived as discriminating – against fellow Jews: Josette Artom despises Ferrarese Jewry [48]; la Signora Regina, on the other hand, will describe the non-Jewish Malnate as a «*musafír*» [49], which is her word, Micòl explains to Giorgio, for «*goi*» guests. Giorgio's father will say of the Finzi-Contini: «È gente diversa… non sembrano neanche dei *judím*» [50]. Not Jewish to Jews, they are not Italian to Fascist politicians, dwelling in ethnico-political undecidability.

In rationalist thought – and most cogently in Boethius's *Consolation of Philosophy* – happiness is defined as self-sufficiency, a state in which nothing is lacking. Such happiness can ultimately be found only in God, the perfectly self-sufficient absolute; God, Who is perfect self-sufficiency. Material self-sufficiency is the mundane and potentially prideful –

---

46 Bassani 1962, 28.
47 *Ibidem.*
48 *Ivi*, 25.
49 *Ivi*, 99.
50 *Ivi*, 277.

hence potentially sinful – image of such transcendent happiness, and mourning is one turmoil attendant on the failure of creation to provide happiness. Where there is no lack – no absence – there is no mourning; there can, accordingly, be no mourning in God, Who creates all things and maintains them in their being. Thus, according to tradition, it is proud and futile to make material wealth one's absolute, for it cannot satisfy spiritual will, and, as mutable, must disappoint. An index of their pride is this judgment of the Finzi-Continis' loss of Jewish identity offered by Giorgio's father: «Perché a loro, *halti* come erano sempre stati (contrari al fascismo, va bene, ma soprattutto *halti*), *le leggi razziali facevano in fondo piacere*!» [51]. With its pretensions to comprehensive plenitude and inclusivity, the garden/*magna domus* of the Finzi-Contini presents an image of self-sufficiency that is quite overtly prideful as tradition understands it. It alludes to the Edenic garden of tradition: much as in the tradition of the *The Romance of the Rose*, whose Garden of Delight boasted «[…] three times as many birds / as there can be in all the rest of France» (II.243-244) [52]. It also alludes *in malo* to Dante's *paradiso terrestre*, where the seeds of all the plants and trees that exist on earth are to be found: «E saper dei che la campagna santa / dove tu se', d'ogne semenza è piena, / e frutto ha in sé che di là non si schianta». Thus, recalling Dante's *paradiso terrestre*, we find in the garden of the Finzi-Contini «alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucaliptus» [53] – a catalogue of trees also reminiscent of verses 1285ff. of the *The Romance of the Rose* – planted in their hundreds by grandmother Josette Artom. Pride cast down: they would be chopped up for fire wood toward the end of the war.

Finzi-continico conservancy expresses faith in and hope for permanence – perfect presence – and it extends from things to people: «In realtà, a furia di fare collezioni: di cose, di piante, di tutto: si finisce a poco a poco col voler farle anche con le persone» [54]. Micòl too is a collector and conservator, hunting through antique shops for Venetian *làttimi* («Sono vetri: bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti di antiquariato» [55]), a hunt which has yielded her over

[51] *Ivi*, 74.
[52] De Lorris and De Meun 1962.
[53] Bassani 1962, 22.
[54] *Ivi*, 75.
[55] *Ivi*, 129-130.

two hundred such *objets*. Antiquarian Juno or Atlante: Giorgio sagely refuses to tell her that her collecting goes against her declared aversion «di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile che attendeva anche loro'» [56]. In her case, her conservancy becomes a charitable concern for objects. Alberto's no less: his vast cosmopolitan record collection contains music from Monteverdi to Louis Armstrong and Charlie Kunz [57]. Professor Ermanno similarly: his library contained works on «matematica, fisica, economia, agricoltura, medicina, astronomia» [58] to mention only a very few of its subjects. This image of the library as a sufficiency of learning and its conservation suggests an eternity in which to enjoy it – that is, permanence; self-sufficiency pridefully attempts to banish difference, loss and absence, as well as any bond of need with the outside. (Indeed, the very name «Mura degli Angeli» that surrounds the property suggests the cherubim God set around Eden to keep mankind out.) Professor Ermanno's vast library of Italian art and literature is a memorial to Italian culture – the very Italian culture that will betray him. This suggestively Hegelian mausoleum of presence is intended to thwart history and preclude further mourning. A Boethius, on the other hand, would argue that such an intent is prideful and futile, a vain attempt to thwart Fortune. The image of the *magna domus* in ruins, invaded and taken over by squatters, testifies to such futility. The pride of the Finzi-Contini is clear even in the exclusivity of their religious practice: Professor Ermanno restores the old Spanish synagogue for worship exclusively by family and friends [59].

Bassani encapsulates the pride of the Finzi-Contini in the figure of Micòl, which he derives from Dante. In the tenth canto of Dante's *Purgatorio*, on the terrace of the punishment for pride, biblical Micòl, daughter of Saul from 2 Samuel 6.20, is depicted among the speaking reliefs: «Di contra, effigiata ad una vista / d'un gran palazzo, Micòl ammirava / sì come donna dispettosa e trista», watching «l'umile salmista» dance with his robes upraised (V.65). Micòl is portrayed as contemptuous of her husband David, king and priest, and for her pride was stricken with sterility. In the novel, Giorgio's father, filled with class resentment, accuses all the Finzi-Contini of an «ereditaria superbia» [60],

[56] *Ivi*, 130.
[57] *Ivi*, 152.
[58] *Ivi*, 181.
[59] *Ivi*, 29.
[60] Bassani 1962, 42.

and despises the «*haltúd*» of their social exclusiveness [61]. When our protagonist meets Micòl just outside the garden, she stands above him on the wall within the garden staring down at him, rather as Dante's Micòl looks down at David, similarly contemptuous: «[…] mi prendeva in giro, evidentemente, e un poco anche mi disprezzava» [62]. The figuration of Micòl is layered and manifold: once again, as keeper of the entry [63] she recalls Dame Idleness/Oiseuse in Guillaume de Lorris's *The Romance of the Rose*, who invited the Dreamer/Amant into the Garden of Delight. However, the Garden of Delight, far from a paradise, is actually a wood in which Amant is hunted, wounded and enslaved by the God of Love. Giorgio likewise: in the false paradise of the Finzi-Contini, Giorgio, pridefully searching for his absolute, the love of Micòl, is wounded and enslaved by manipulative her: «Cacciato dal Paradiso, non m'ero ribellato, dunque, attendendo in silenzio di esservi riaccolto» [64]. Lucifer, Adam and Eve were chased out of their respective paradises as punishment for their pride.

Pride understands the self as absolute, and is often rendered in literature as almost solipsistic self-absorption. Thus, another paradox of the Finzi-Contini is that they both belong to and are foreign to the Jewish community of Ferrara by making their garden a closed world of familial self-absorption, and inaccessibility. Micòl and Alberto speak their own language, «il finzi-continico» [65]; their elders speak an Italian mixed with Hebrew, Venetian, Spanish and various German; Ferrarese Professor Ermanno speaks Hebrew with a Tuscan accent [66]. Their vast and diverse cultural conservancy also informs their social exclusivity: Micòl loves to drink her *Skiwasser* (or *Himbeerwasser*, as she and Alberto call it) – a memory of the Austro-Hungarian Empire [67]. Alberto and Micòl were educated at home by private tutors (one wonders if perhaps Professor Ermanno and signora Olga understood little Guido to have been infected by a bacterium from the outside, or perhaps that the outside itself *was* the bacterium). It is as if, to the mourners of Guido, the garden has a prophylactic function. This suggests a quasi-Hegelian *reductio ad absurdum*: if they could transport everything within, they would be

[61] *Ibidem.*
[62] *Ivi*, 52.
[63] *Ivi*, 50.
[64] *Ivi*, 242.
[65] *Ivi*, 51.
[66] See Caliaro 1981 and Della Coletta 1998.
[67] Bassani 1962, 93.

safe. A further *reductio ad absurdum* of their exclusivity: Giorgio hints at possible incest between Alberto and Micòl, as if to transform them into a sexual monad. True to the isolation/exclusivity of the place, their conversation and humor are erudite: one evening, Professor Ermanno greets Giorgio with mild irony, citing the first verse of canto VIII of Dante's *Purgatorio*: «Era già l'ora che volge il disío» [68]. Micòl speaks of leaving her «famigliola sbigottita» [69] as she departs to pursue her university degree in Venice, citing, of course, a verse of Petrarca's Sonnet XVI («Movesi il vecchierel canuto e bianco») from the *Canzoniere*. The garden wall she calls the «*vert paradis des amours enfantines*» [70], citing Baudelaire's *Moesta et errabunda* from *Les Fleurs du mal*. She misquotes a verse from Ungaretti's *Auguri per il proprio compleanno a Berto Ricci*, saying, «Non mi lasciare ancora, sofferenza» [71]. Citing verses from Umberto Saba's «Tu sei come una giovane / una bianca pollastra» [72], Micòl describes scheming Adriana Trentini with condescending – implicitly self-denigrating – teasing antiphrasis as one of «tutte – le femmine di tutti – i sereni animali – che avvicinano a Dio» [73]. (The charm of her wit suggests *The Romance of the Rose*: Love's courtiers «chanted sonnets courteously and well» [III.125]). Her particular assimilation is to the cosmopolitan, hence the casual remarks in English: «*dear friend*» [74], «*I prefer not to*» [75], «*You are fishing for compliments*» [76]. From the French: the quotations from Baudelaire; from the German: «*privat*» and the ubiquitous German «*verboten*» [77]. From the American as well: the literal quotations and translations from Dickinson's *I Died for Beauty* [78], and their long discussions «sul povero Bartleby e su Spencer Tracy» [79]. Ironic and denigrating hyperbole, literary quotation and witty asides suggest the wit of Castiglione's courtier even as they assert her not belonging to provincial Ferrarese Jewry. Bassani's stylistic cosmopolitanism: this layering of poetic context on poetic context, meaning upon meaning,

[68] *Ivi*, 100.
[69] *Ivi*, 143.
[70] *Ivi*, 113.
[71] *Ivi*, 134. Ungaretti's line is «Non mi lasciare, resta, sofferenza!»
[72] *Ibidem.*
[73] *Ibidem.*
[74] *Ivi*, 140.
[75] *Ivi*, 215.
[76] *Ivi*, 224.
[77] *Ivi*, 131.
[78] *Ivi*, 157.
[79] *Ivi*, 216.

and irony upon irony suggests the elusiveness of the Finzi-Contini – that they are never truly present to Giorgio in a transparent, univocal and spontaneous way. Cosmopolitanism describes a structure of traces from the past that make a full grasp of the Finzi-Contini impossible. They are inhabited by other opaque contexts and traditions. Their – and in particular Micòl's – refined cosmopolitanism suggests the traditional image of unbelonging – the Wandering Jew [80].

But enchanted gardens and palaces offer only brief respite, and destiny requires that they fail. In the fourth canto of the *Orlando furioso*, the magician Atlante, forced by Bradamante to release her beloved Ruggiero from his enchanted preserve, removes the stone covered with magic characters and breaks the smoking vases beneath which it conceals:

> L'incantator le spezza; e a un tratto il colle
> riman deserto, inospite ed inculto;
> né muro appar né torre in alcun lato,
> come se mai castel non vi sia stato. (IV.38)

Bombed out in 1944, the *magna domus*, now infested by the mosquitoes and frogs down by the Panfilio Canal, like Atlante's palace, has lost its magic, and now strange, rough people inhabit the ruin, people who throw stones at the visiting health inspector. And the *Guida del Touring* has dropped it [81]. This thematics of the failure of beneficent containment also has classical precedent: in the *Aeneid*, the nymph Juturna implores the gods for respite, however brief, from war and death for her brother Turnus. Jupiter grants her request, which is supported by Juno, but warns her that Turnus's salvation will be brief, for fate has decreed that he must die. Juno proceeds to conjure up a wraith in the form of Aeneas, whom Turnus chases onto a ship that slips anchor, postponing his fate. In Bassani, however, Bruno Lattes, Adriana Trentini, Désirée Baggioli, Claudio Montemezzo, Carletto Sanni, and Tonino Collevatti, are permitted entry for the sake of Alberto and Micòl's sport and diversion (*The Romance of the Rose*: «The fairest folk that you'll find anywhere / Are Mirth's companions, whom he keeps with him» [VV. 583-584]; *Orlando furioso*: the garden of Alcina «avea la piú piacevol gente / che fosse al mondo e di piú gentilezza» [VII.10].) Giorgio provides highbrow company for both Alberto and Micòl; Giampiero Malnate's use is

[80] «Cosmopolitanism», of course, is the term Stalin used to denigrate the Jews as «rootless» at the time of the Doctors' Plot.

[81] Bassani 1962, 22.

as company for Alberto, but more importantly to see to Micòl's satisfaction [82]. The garden has become a ghetto of enchantment. Virgilian and Ariostean pathoi of futility are recalled in the pathos of Bassani. Bassani himself displays a *finzi-continico* cosmopolitanism in the breadth of his choice of allusions, a breadth worthy of Professor Ermanno himself; this cosmopolitanism is an economy of influences. Reading Micòl's words, one is distracted by allusion to biblical Micòl, Oiseuse, Dido, Alcina and Armida. One sees Micòl and misses her; that is, one sees her singularity as distracted among allusions. She is elusive and secretive, never present to herself or to Giorgio. As distracted within this economy, the reader shares a community of culture with Giorgio and Bassani, but only as distracted, not fully present to herself. Thus, although Micòl is understood to be a flesh and blood singularity, she is singular on account of her assimilation to a broad cosmopolitan culture that makes her share in all these characters from epic and romance. Spoken language is understood to possess immediacy, transparency and intimacy; she, on the other hand, is present to us as not present on account of her quotations from the poetry of Ungaretti, Saba, Dickinson et al., with all their seven types of ambiguity. Thus, Micòl's poeticizing expression effectively separates Giorgio from Micòl. One could further argue that all this is detrimental to community, for it defeats comprehension in the same: the reader cannot understand her as she understands herself. Even when face to face with her, her complex irony maintains her impenetrable secrecy. The literariness of her speech becomes a metaphor for the layering of history that keeps her opaque. Giorgio's love for her is a mourning for the absent object which is she.

This creates a subplot based upon erudite Giorgio's own ethnic identity and his own belonging. The culmination of his development starts with his renunciation of the garden and Micòl and continues to his acceptance of his father's practical point of view. Part of that acceptance is his realization of the pride and failure of *finzi-continico* conservation. Bassani's borrowings from classical, medieval and Renaissance authors only underscore the futility of pretensions to presence, as if to make a point against apocalyptic Hegelian optimism: by failing, the yearning of the Finzi-Contini to bring all things together and maintain them in their unaltered presence becomes a grim parody of the final recollection of all things by Hegelian Universal Spirit, wherein all would be preserved/

[82] Bassani 1962, 286.

recalled without loss. Regarding their ambitions, Giorgio's father – authoritative, like a latter-day Mercury, Melissa, Carlo or Ubaldo – does not spare his son his sarcasm that makes Professor Ermanno a latter-day Atlante as Zionist: «Eh, ma se loro, i Finzi-Contini, rimpiangevano il ghetto (era nel ghetto, evidentemente, che sognavano di veder rinchiusi tutti quanti: disposti, magari, in vista di questo bell'ideale, a lottizzare il Barchetto del Duca per farne una specie di *kibbúz* sottoposto al loro alto patronato): liberissimi, facessero pure» [83]. Thus do the race laws simply serve their ends. The realism of Bassani's descriptions of the events that take place in the *magna domus* is his version of romance enchantment. That is, Bassani has forged an ironic tour de force in constructing an apparently realistic reminiscence of this period of virulent *nazifascista* anti-Semitism, concluding in the unspeakable atrocity of the Holocaust, out of materials taken primarily from Renaissance chivalric romance with its fairies and enchantments. Bassani's concomitant historical realism makes of Fascism the lure into this deceptively invincible world of wealth and refinement: the evils of the surrounding fascism suggest the reliefs of human misery that face outward on the walls of the Garden of Delight.

«Stranier[i] e parte di una nazione nemica»: in a nation as culturally/'racially'/historically diverse as Italy, made up of Sicilians, Neapolitans, Tuscans, Venetians, and Tyrolese, duchies, kingdoms and republics, made up of citizens whose primary identity is often that of their region, the notion of Italian racial purity can only seem confusingly risible today, even if tragically so. Indeed, the race laws themselves were largely imported from Germany. Thus, the Finzi-Contini with their appreciation and loving preservation of Ferrarese and Venetian Jewish culture are, like their fellow citizens, Italian by virtue of their difference. Such a play of the trace is underscored by Bassani in such a figure from the past as Josette Artom, «ammiratrice fanatica della Germania dall'elmo chiodato di Bismarck, non si era mai curata […] di dissimulare la propria avversione all'ambiente ebraico ferrarese, per lei troppo ristretto – come diceva –: nonché, in sostanza, quantunque la cosa fosse parecchio grottesca, *il proprio fondamentale antisemitismo*» [84]. It could be said that alienation forms the assimilation of the Finzi-Contini; that is, the particular way the Finzi-Contini choose to be Jewish has them belonging neither to the Jewish community nor to the 'Aryan' one. And

[83] *Ivi*, 75.
[84] *Ivi*, 25.

it establishes an ironic subplot: that their lesson in preservation has formed the artistic judgments and style of the narrator. A retrospective illumination: glancing backward, one is led to conclude that the opening of the novel, set among the Etruscan tombs, announces an impenetrability the ancient Etruscans share with the Finzi-Contini.

BIBLIOGRAPHY

Alighieri, Dante (1970-1975). *The Divine Comedy*, Charles S. Singleton (ed. and trans.), 3 vols., Princeton, Princeton University Press.

Ariosto, Ludovico (1967). *Orlando furioso*, in Id., *Opere*, Giuliano Innamorati (a cura di), Bologna, Zanichelli.

Avagliano, Mario (2002). Ebrei e fascismo, storia della dersecuzione, *Patria indipendente*, 6-7, giugno-luglio.

De Lorris, Guillaume and Jean de Meun (1962). *The Romance of the Rose*, Harry W. Robbins (trans.), New York, Dutton.

Bassani, Giorgio (1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.

Bausi, Francesco (2003). *Il giardino* incantato: Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann, *Lettere italiane* 55, 219-248.

Caliaro, Ilvano (1981). Dal *Giardino* di Giorgio Bassani: il 'finzicontinico' di Micòl: tra dignità e stile, *Forum Italicum* 15, 52-57.

Cannon, JoAnn (2003). Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani, in *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Peter Bondanella and Andrea Ciccarelli (eds.), Cambridge, England, Cambridge University Press, 125-135.

Chiampi, James T. (1990) Tasso's Rinaldo in the Body of the Text, *Romanic Review* 82, 487-502.

(i.c.s.) «Un dolore pacato e eguale»: Eternally Mourning Ippolita in *Trionfo della morte*, *Italica*.

Curtius, Ernst Robert (1953). *European Literature and the Latin Middle Ages*, Willard R. Trask (trans.), New York and Evanston, Harper and Row.

Della Coletta, Cristina (1998). La cultura del giardino: Miti e appropriazioni letterarie nel *Giardino dei Finzi-Contini*, *MLN* 113, 138-163.

Derrida, Jacques (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the "New International"*, Peggy Kamuf (trans.), New York, Routledge.

Dooley, Mark, and Liam Kavanagh (2007). *The Philosophy of Derrida*, Montreal and Kingston, Ithaca, McGill-Queen's University Press.

Giamatti, A. Bartlett (1966). *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press.

Homer (1967). *The Odyssey*, Richmond Lattimore (trans.), New York, Hagerstown, San Francisco and London, Harper.

Krell, David Farrell (2007). *The Purest of Bastards: Works of Mourning, Art and Affirmation in the Thought of Jacques Derrida*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Levi, Primo (1989). *Se questo è un uomo*; *La tregua*, Torino, Einaudi.
(1987). *Il sistema periodico* in Id., *Opere*, vol. I, Cesare Cases (a cura di), Torino, Einaudi.

Marcus, Millicent (2000). *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*. Howard Curle and Stephen Snyder (eds.), Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press, 258-279 [ed. orig. De Sica's *Garden of the Finzi-Continis*, in Id., *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1993].

Miller, J. Hillis (1996). Derrida's Others, in *Applying: To Derrida*, John Brannigan, Ruth Robbins and Julian Wolfreys (eds.), Houndmills, Basingstoke and Hampshire, Macmillan, 153-170.
(2009). *For Derrida*, New York, Fordham University Press.

Poliziano, Angelo (1979). *The «Stanze» of Angelo Poliziano*, David Quint (trans.), Amherst, University of Massachusetts Press [ed. orig. *Stanze per la Giostra*, Vincenzo Pernicone (a cura di), Torino, Loescher 1954].

Spackman, Barbara (1989). *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca, Cornell Univesity Press.
(1990). The Fascist Rhetoric of Virility, *Stanford Italian Review* 8, 81-101.

Staten, Henry (1995). *Eros in Mourning: Homer to Lacan*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Tasso, Torquato (1961). *Gerusalemme liberata*, Anna Marina Carini (a cura di), Milano, Feltrinelli.

Virgil (1965). *Eclogues*, *Georgics*, *Aeneid I-VI*, H. Rushton Fairclough (trans.), 2 vols., Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press and Heinemann.

Vivas, Eliseo (1966). A Definition of the Esthetic Experience, in *The Problems of Aesthetics: A Book of Readings*, Eliseo Vivas and Murray Krieger (eds.), New York, Chicago, San Francisco, and Toronto, Holt, Rinehart, Winston, 406-411.

Woolf, Judith (2007). Echoes of Venice in Giorgio Bassani's *Garden of the Finzi-Contini*, *PN Review* 33, 52-57.

18.
CONTROLLO E NEGAZIONE
L'allarmante modernità dei Finzi-Contini

Tim Parks

Nell'autunno del '43 centottantatré membri della comunità ebraica di Ferrara vennero arrestati e deportati nei campi di concentramento tedeschi. Ne tornò uno solo. Questa atrocità è la dolorosa premessa di quasi tutta la narrativa di Giorgio Bassani, cresciuto in questa comunità e, al tempo, ventisettenne.

Eppure l'Olocausto in sé non è mai il tema dell'opera di Bassani, che non si prefigge l'obiettivo di condurre una personale denuncia contro antisemitismo e fascismo. Non sembra esserci un programma politico alla base dei suoi scritti, tantomeno una ricerca del sensazionale. Piuttosto, il suo intento è quello di far emergere la vita, così come lui la vede, dal quadro di quelle particolari circostanze che si erano imposte in Italia, e nello specifico a Ferrara, la sua città natale, negli anni della sua adolescenza e dell'ingresso all'età adulta.

E la vita, così come la concepisce Bassani, è complessa, ricca, comica e molto pericolosa. Soprattutto, la psicologia individuale e le dinamiche di gruppo non corrispondono mai esattamente ai grandi divari ideologici del tempo. È questa la causa dell'ironia che pervade la sua opera. In *Una lapide in Via Mazzini*, racconto pubblicato nel '56, Bassani scrive di quel deportato ebreo che fece ritorno a Ferrara dalla Germania nazista. Nonostante si ritrovi con i familiari uccisi da fascismo e nazismo e con la salute a pezzi, Geo Josz prova disprezzo solo per i

---

Traduzione dall'inglese di Giulia Failla. Il saggio è uscito in inglese sulla *New York Book Review* (14 luglio 2005), come prefazione alla traduzione in inglese de *Il giardino dei Finzi-Contini* (*The Garden of the Finzi-Contini*, Everyman Library Classics and Contemporary Classics 2005), ed è incluso nella raccolta *The Fighter: Literary Essays* (Id., London, Harvill Secker 2007) con il titolo *Gardens and Graveyards*.

partigiani antifascisti che lo hanno privato del suo lussuoso palazzo nel centro della città; non dedica molto tempo all'ottimista zio Daniele, che spera nell'avvento della democrazia e della fratellanza universale. L'unica persona che il tormentato Geo vede con piacere è lo zio Geremia, un uomo al quale i contatti di lavoro e la fervida adesione al Partito Fascista hanno permesso di continuare a giocare a bridge al Circolo dei Commercianti anche durante la guerra, fatto che viene presentato come un mistero, piuttosto che come oggetto di critica. Geo, alla fine, impazzirà di dolore.

Il giardino dei Finzi-Contini, invece, è innanzitutto una storia d'amore che raggiunge un livello letterario molto più alto rispetto a qualsiasi altra opera di Bassani. L'azione di questo romanzo di formazione ampiamente autobiografico si svolge negli anni appena precedenti alla guerra e poiché sin dalle prime pagine ci viene annunciato il destino di molti personaggi, e in particolare il tragico finale che attende la bella e sfuggente eroina, Micòl Finzi-Contini, la tensione narrativa assume l'aspetto di un enigma sempre più fitto, con il lettore che è costretto a chiedersi fino a che punto la tormentata relazione tra il narratore e l'amata Micòl sia determinata dalla specifica situazione storica e quanto invece dalla caparbietà dei personaggi stessi. Vale a dire, fino a che punto – e questo è il rompicapo che sta dietro a tutta la grande narrativa – questa infelicità è *necessaria*?

Sarebbe una domanda banale se i due innamorati si chiamassero Capuleti e Montecchi, se le rispettive famiglie fossero in guerra o se a dividerli ci fosse un incolmabile divario ideologico. Ma, nonostante Ferrara sia solo a un'ottantina di chilometri da Verona, *Il giardino dei Finzi-Contini* non è un altro *Romeo e Giulietta*. Bassani ha scritto anche di amanti che devono superare differenze etniche e sociali nel racconto *La passeggiata prima di cena*, in cui il rinomato dottore ebreo Elia Corcos (figura storica di Ferrara, come molti altri personaggi dell'opera di Bassani) sposa un'infermiera appartenente a una famiglia di contadini cattolici. Ma questa è una storia sul superamento dei pregiudizi, sebbene a caro prezzo. Al contrario, ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, eroe ed eroina appartengono entrambi a vecchie famiglie ebree. Le leggi razziali del '38, che proibivano il matrimonio tra ebrei e cristiani renderebbero, semmai, ancor più 'conveniente' l'unione dei due. Eppure…

Una particolarità di Bassani è che nei suoi scritti, pur nel rifiuto della discriminazione, egli sembra apprezzare il fenomeno della divisione sociale, quell'incomprensione fertile che si ha quando persone diverse per cultura, ambiente sociale e aspettative sono costrette a vivere fian-

co a fianco. Senza divisioni, dopo tutto, non ci sarebbe il brivido degli incontri proibiti, l'attrazione sessuale intensificata dal divario culturale.

La prima cosa che impariamo, dunque, della comunità ebraica di Ferrara degli anni Trenta è che, pur contando poche centinaia di anime, è tutt'altro che compatta. Al contrario, si fonda sullo scisma. La sinagoga principale è divisa in un primo piano che segue il culto tedesco e un secondo piano che segue il culto italiano, mentre una sinagoga orientale più piccola e discreta rimane a sé stante. Paradossalmente, la consapevolezza di queste assurde divisioni crea una forte complicità tra gli ebrei della città, a qualsiasi gruppo appartengano: sono al corrente di segreti che il resto della società italiana non potrebbe mai nemmeno immaginare.

Ne emerge una psicologia che fa perfettamente al caso di chi cerca di spiegare la società multietnica di oggi: «Gli altri, tutti gli altri [i non ebrei], senza escludere dal novero nemmeno i compagni di scuola, gli amici d'infanzia e di giochi incomparabilmente più amati (almeno da me), inutile pensare di erudirli in una materia così privata. Povere anime! A questo proposito non erano da considerarsi tutti, se non degli esseri semplici e rozzi condannati a vita in fondo a irrimediabili abissi di ignoranza, ovvero – come diceva perfino mio padre, sogghignando benignamente – dei «*negri goím*» (39) [1]. In questo senso è la comunità ebraica a escludere gli altri e non viceversa. Molti personaggi ebrei del romanzo nutrono un complesso di superiorità nei confronti dei non ebrei, complesso che effettivamente si intensifica quando, nel '38, inizia la persecuzione vera e propria, fosse anche soltanto perché è palesemente brutale e insensata.

I due giovani protagonisti de *Il giardino dei Finzi-Contini*, tuttavia, non solo sono entrambi ebrei, ma frequentano anche la stessa sinagoga. Non sono divisi da nessuno scisma settario. Non c'è nessun ostacolo oggettivo per la loro storia. Eppure, la posizione che le rispettive famiglie occupano all'interno della comunità ebraica e del resto della società italiana suggerisce attitudini alla vita radicalmente diverse, attitudini che è possibile riconoscere in ogni epoca o contesto sociale.

Al narratore del romanzo, nonché protagonista, non viene mai dato un nome, ma vita e familiari ricordano così tanto Bassani che qualche critico ha preso l'abitudine di chiamarlo B. Il padre, un ottimista, oltre che ex dottore divenuto amministratore di una vecchia proprietà di fa-

[1] Tutte le citazioni sono tratte da Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi 1999.

miglia, è felice di entrare a far parte dell'Italia moderna e si augura lo stesso grado di integrazione per la sua famiglia e per la comunità ebraica nel suo complesso. Si vede contemporaneamente ebreo e italiano e crede che non sarà costretto a scegliere. Sembra un atteggiamento ammirevole. È un uomo che accetta di buon grado la responsabilità sociale ed è presidente del comitato che si occupa del cimitero ebraico locale. Ma non va dimenticato che partecipare pienamente alla vita pubblica italiana degli anni Trenta implica l'ingresso nel Partito Fascista. Nel '33 il padre di B è orgoglioso del fatto che il novanta percento degli ebrei di Ferrara siano tesserati fascisti e lo manda in bestia che il padre di Micòl, Ermanno Finzi-Contini, si rifiuti di entrare nel partito. Quando, per risparmiare a quest'uomo ricco e appartato ogni eventuale noia burocratica, gli viene preparata e portata fino a casa la tessera del partito, il professore (perché Ermanno Finzi-Contini è un uomo di cultura, pur non avendo alcuna collocazione all'interno dell'università) la rimanda indietro.

Nel lettore sarà forte la tentazione di parteggiare per il professore e la sua presa di posizione, soprattutto perché, in ogni altra occasione, Ermanno si dimostra cortese e gentile. Se non fosse che la sua reazione non è dettata da un convinto sentimento antifascista ma, piuttosto, dall'istinto a isolare se stesso e la propria famiglia, non solo dalla società italiana, ma persino dalla comunità ebraica. E appare così determinato in questa vocazione all'isolamento che il padre di B accuserà paradossalmente i Finzi-Contini di antisemitismo, nonostante sia palese che, quando le due famiglie siedono una dietro l'altra nella sinagoga, Ermanno Finzi-Contini parla ebraico e recita a memoria le preghiere della liturgia, mentre il padre del protagonista, più italianizzato, riesce a malapena a farfugliare qualche parola.

La straordinaria descrizione della famiglia dei Finzi-Contini, tanto convincente quanto enigmatica, è uno dei grandi successi della carriera letteraria di Bassani. Prendendo in esame questo romanzo, si ha l'impressione di poter riflettere all'infinito sulla relazione di ogni membro della famiglia con gli altri, sulle loro molteplici contraddizioni e, in particolar modo, su ciò che potrebbero rappresentare. Naturalmente, non si giungerà a nessuna conclusione definitiva, ma maturerà comunque la convinzione che, con i Finzi-Contini, Bassani si sia posto l'obiettivo di esplorare un prodotto peculiare del mondo moderno, un fenomeno di gran lunga più significativo rispetto alla struttura della società di Ferrara o persino alla questione della persecuzione degli ebrei.

Ciò non toglie che questi personaggi debbano essere contestualizzati. Con l'unità d'Italia e l'annessione degli Stati Pontifici cade l'obbligo,

per gli ebrei di Ferrara, di vivere segregati nel ghetto. Per festeggiare i diritti appena ottenuti, il ricchissimo nonno di Ermanno, Moisè Finzi-Contini, acquista la villa di un nobile caduto in miseria. Si tratta di una proprietà enorme: dieci ettari al limitare della città, protetti da un alto muro, e un'imponente casa in rovina. Menotti, figlio di Moisè e padre di Ermanno, restaura ed estende la dimora e vi si trasferisce in compagnia della sofisticata consorte. Piuttosto che uscire dal ghetto per integrarsi nella società italiana, i Finzi-Contini si spostano al di fuori della società e iniziano a coltivare quella che il padre di B interpreta come un'assurda presunzione di nobiltà (e probabilmente il nome, anche se corrispondente a quello di una nota famiglia ebrea, non è stato scelto per caso).

La vocazione dei Finzi-Contini per l'isolamento si consolida con la generazione successiva, quando Ermanno e la moglie Olga perdono il loro primogenito, Guido, a soli sei anni, a causa di una meningite (il medico che diagnostica l'incurabile malattia non è altro che il dottor Corcos di *Una passeggiata prima di cena*, l'uomo che con il matrimonio si abbassa al ceto più umile della società italiana). Convinto che la morte sia stata causata dal contatto con gli altri, Ermanno e Olga decidono di istruire a casa gli altri due figli, Alberto e Micòl, e di segregarli dal resto del mondo. Ne consegue che B vede la ragazza solo quando si reca a scuola con il fratello, come studentessa privata, per dare gli esami di stato annuali o, più spesso, presso la sinagoga.

Bassani è maestro nella costruzione di quelle scene drammatiche che racchiudono, senza forzature, un profondo significato. Ogni settimana alla sinagoga il giovane narratore è sempre più affascinato dalla famiglia dei Finzi-Contini che siede sulla panca dietro di lui. Per tenerlo sotto controllo, il padre aspetta che il rabbino conceda la benedizione finale per ricoprire con lo scialle da preghiera tutta la famiglia, costringendo il figlio a smettere di fissare la famiglia dietro. Ma lo scialle consunto permette al ragazzo di sbirciare dai fori. Affascinato dal suono delle preghiere recitate da Ermanno Finzi-Contini in ebraico, ma con una pronuncia «più toscana che ferrarese» (44), B si scambia sguardi ammiccanti con i figli dei Finzi-Contini, che sembrano invitarlo sotto il loro scialle.

Cioè: il padre che sostiene l'integrazione cerca invano di dissuadere il figlio dall'unione con la famiglia che ha scelto l'isolamento. Al tempo stesso, nonostante la famiglia del narratore sia chiaramente divisa, con il figlio che si ribella al padre, i Finzi-Contini al contrario, forse proprio per il loro isolamento, sembrano compatti nel voler conquistare il giovane attraverso un incanto estetico, costituito da classe e casta, lingua

elegante e modi affascinanti, oltre che da una bella ragazza. Peculiarità bizzarre e inquietanti dei Finzi-Contini sono che non sembrano mai essere in disaccordo gli uni con gli altri e che, fatta eccezione per la frequentazione della sinagoga, non vengono mai visti fuori dalle mura del loro grande giardino. Possono invitare da loro gli amici, ma per ragioni che non ci è dato di comprendere del tutto, non si può invitare un membro dei Finzi-Contini a uscire.

Il primo invito nel giardino viene rivolto a B in una calda giornata estiva, quando è ancora un ragazzino. Ha appena saputo di essere stato rimandato in matematica e, triste e sconsolato, vaga in bici, senza meta, per la città. A cavalcioni su un alto muro, una giovanissima Micòl lo chiama, proponendogli di saltare la cinta con l'aiuto di alcuni appigli. Sul lato interno ha sistemato una scala. Cosa sappiamo di Micòl? Che è alta e snella, ha i capelli biondi e gli occhi chiari, un'aria affettuosa e canzonatoria e un tono di voce cantilenante, che è quasi una lingua privata, il finzi-continico, che condivide con il fratello. È affascinante e solare. B ne è attratto, ma ha paura. Di cosa? Del muro alto, dice. Preferirebbe entrare in giardino dal cancello. Ma poi gli altri lo scoprirebbero, obietta Micòl. A un tratto la paura di B slitta sulla sessualità della ragazza. Segregata dal mondo, in sintonia con la compatta ma esclusiva famiglia, ogni apertura agli altri da parte di Micòl deve essere clandestina. Che cosa vuole da lui? Ogni membro della famiglia ha forse bisogno di una vittima occasionale dall'esterno per rendere possibile la loro separazione di gruppo? Nervoso, il ragazzo si preoccupa di trovare un nascondiglio per la bici, e l'occasione sfuma. All'interno del giardino Perotti, portinaio e *chauffeur*, quasi un maggiordomo, si è accorto della ragazzina sul muro. Deve scendere.

Non si può fare a meno di dispensare qualche parola per la formidabile figura di Perotti, comica e sinistra allo stesso tempo. Ingaggiato, assieme a moglie e figli, come servitore della famiglia, questo *factotum* di ceto contadino avanti con gli anni crede nella presunta nobiltà dei Finzi-Contini ancora più dei membri stessi della famiglia. È ufficialmente un domestico, ma finisce con l'assumere il ruolo di una guardia carceraria. Con assiduità maniacale lucida l'antica carrozza, l'antica auto Lancia Dilambda, l'antico ascensore americano. Non appena un membro dei Finzi-Contini sembra sottrarsi al ruolo del perfetto aristocratico, Perotti accorre a bloccarlo. Un'atmosfera gotica pervade il giardino. Ma è un gotico ancora più inquietante in quanto parodia moderna di un genere antiquato: in questo caso la fatidica nube che incombe sulla nobile dimora è una tremenda realtà storica.

Ma che cosa c'è nell'immenso giardino dei Finzi-Contini e perché Bassani ne fa il titolo e il fulcro dell'opera? Essendosi lasciato scappare l'opportunità, o forse essendo sfuggito alla trappola, da ragazzino, il nostro protagonista non ne oltrepasserà le mura fino ai vent'anni. È l'autunno del '38. Le nuove leggi razziali hanno comportato l'espulsione dei membri della comunità ebraica dal club di tennis di Ferrara. Ecco che sia Alberto che Micòl Finzi-Contini telefonano al narratore per proporgli di andare a giocare nel campo da tennis del loro giardino. Una volta arrivato al grande cancello, B scopre di non essere il solo. La famiglia ha invitato una mezza dozzina di persone. Adesso l'intreccio vero e proprio può avere inizio.

A cosa si deve questa improvvisa generosità da parte dei Finzi-Contini, si chiede il padre di B. Percepisce, in questo legame, un pericolo per il figlio. Da cosa deriva questa apertura inaspettata? I vari membri della famiglia danno spiegazioni poco convincenti: abbiamo un campo da tennis e tu non hai nessun posto per giocare; le leggi razziali hanno messo tutti gli ebrei sulla stessa barca; non ci può più essere distinzione tra noi. Ma la distinzione *c'è*. È sempre il narratore a far visita ai Finzi-Contini, mai viceversa. Il lettore attento sente puzza di bruciato. Qual è il motivo, quindi, di questo nuovo atteggiamento?

Il genio di Bassani consiste nel non essere mai esplicito. Ogni aspetto della vita di questi personaggi va messo in connessione con gli altri. I Finzi-Contini isolano davvero i figli perché il primo era morto di meningite o è solo un comodo alibi? Nel '38 sia Alberto che Micòl, poco più che ventenni, sono in un momento cruciale della loro vita. Ufficialmente studiano fuori, ma in realtà vivono a casa. Come il narratore, stanno impiegando molto più tempo del necessario per scrivere la tesi, che è passaporto per il mondo adulto e passaggio iniziatico. In bilico tra due fasi della vita, tutti e tre esitano prima di tuffarsi. Che senso ha laurearsi in una società che esclude gli ebrei dal mondo del lavoro? A che cosa servirebbe?

Ma c'è dell'altro. Dietro quegli scenari gotici, l'aria è densa di sessualità repressa o nascosta. I due giovani Finzi-Contini sembrano arrestati, bloccati, in stallo, e non solo nello studio. Forse la situazione politica nasconde difficoltà maggiori, quali l'affrontare il mondo e la vita fuori dal giardino protetto. Permettendo agli altri di entrare nel loro cosmo per giocare a tennis, hanno trovato un modo per alleviare la tensione che altrimenti li trascinerebbe a forza nell'età adulta. Lo sport, dopotutto, è un piacevole surrogato delle battaglie più dure della vita.

In una raggiante estate di San Martino che si protrae fino a novembre, le partite di tennis giocate con tenacia dai giovani ferraresi diven-

tano un rito giornaliero. Durante i turni di riposo B viene spesso trascinato da Micòl che vuole mostrargli il giardino. È ormai perdutamente innamorato e la ragazza ha scelto proprio lui per amico. Eppure l'attenzione del lettore viene continuamente dirottata sul giardino. Ecco che a un tratto ci viene in mente una considerazione: i Finzi-Contini si sono rifiutati di fondersi con il mondo esterno, ma nello spazio protetto in cui vivono accolgono, con generosità ed eterogenia, tutto ciò che il mondo ha da offrire. È questa la loro modernità. Pur volendo la separazione, cercano di possedere l'esotismo, nella sicurezza del loro giardino. Giardino che è pieno di alberi di ogni clima. Micòl conosce i nomi di decine e decine di specie. Alcuni devono essere protetti dai rigidi inverni padani coprendo i tronchi con la paglia. La casa stessa è un'accozzaglia di stili diversi. Il cibo che servono è prodigo in varietà e quantità, si va da quello *kasher* alla carne di maiale. C'è una notevole biblioteca che non rende più necessario consultare quella di Ferrara e nella quale libri di letteratura e scienza, storia e antico giudaismo convivono promiscuamente. Non può mancare nemmeno l'ultimissimo impianto hi-fi: Alberto ha personalizzato il suo grammofono separando alti e bassi su quattro diversi altoparlanti nascosti con cura fra le antiche pareti della camera. Micòl ha fatto sua la ricetta austriaca dello *Skiwasser*, una bevanda per il periodo invernale. Ha aggiunto chicchi d'uva e beve l'intruglio freddo. Tiene un thermos di *Skiwasser* di fianco al letto, accanto a una collezione di piccoli gingilli di vetro che ha portato da Venezia.

Acquisita, segregata e manipolata in questo modo, la ricchezza del mondo viene addomesticata ed estetizzata. Ma in fondo è questa la dinamica che sta dietro ad ogni giardino. Si tratta sempre di uno spazio ibrido, reale e irreale insieme, così come lo sport è un impegno reale che però non ha niente a che vedere con la vera battaglia che attende i protagonisti fuori dal giardino. Non mancano motivi per ritenere che i Finzi-Contini siano preludio dell'ossessione dei consumatori moderni per il controllo e la sicurezza, per il possesso del mondo intero in uno spazio domestico al sicuro, lasciando fuori la realtà e vivendo in uno stato di negazione. Le leggi razziali danno alla famiglia un ulteriore pretesto per vivere un'esistenza separata. Dopotutto, hanno il denaro che lo rende possibile. Il narratore è sempre più sorpreso nel constatare che i Finzi-Contini sembrano compiaciuti, piuttosto che scandalizzati, per il continuo inasprimento delle misure contro gli ebrei. In questo isolamento collettivo, ognuno ha – cosa inaudita a quei tempi in Italia – una derivazione telefonica in camera. «Per difendere la propria libertà», spiega Micòl al protagonista, «non c'è niente di meglio che una buo-

na derivazione telefonica» (128). L'argomento della tesi che Micòl sta impiegando tanto tempo a finire è la poetessa ermetica per eccellenza, Emily Dickinson.

Nell'autunno del '38 l'ultima fase dell'adolescenza di questi tre italiani ebrei viene protratta, tra meraviglia e frustrazione, dal susseguirsi di partite di tennis e passeggiate nell'estesa proprietà dei Finzi-Contini. Per rendere le cose più complicate e mille volte più ambigue, acquisisce importanza un quarto giocatore di tennis. Giampiero Malnate ha già la sua laurea e qualche anno in più degli altri. Non è ebreo, né appartiene alla remota provincia ferrarese: è della grande Milano e con molta disinvoltura non nasconde una certa esperienza sessuale. Lavora come chimico a un progetto del governo per la produzione di gomma sintetica allo scopo di rendere l'Italia fascista indipendente dal resto del mondo. E, ironia della sorte, è comunista. E ottimista. Crede che il mondo possa migliorare. Disprezza le basi capitalistiche della ricchezza dei Finzi-Contini. In sintesi, Malnate è tutto ciò che gli altri tre non sono. La sua vita è già passata dal via. È un iniziato.

Allora che cosa fa quest'uomo nel giardino incantato dei Finzi-Contini, un luogo di eterna sospensione, di vita rimandata? Malnate era stato inizialmente invitato da Alberto, con il quale aveva studiato all'università. È possibile che Alberto sia omosessuale? Non mostra interesse nei confronti delle donne. Bassani non ci fornirà che i più vaghi indizi. O forse Giampiero è lì per Micòl? Possibile che fratello e sorella siano gelosi l'uno dell'altra del rapporto che hanno con Giampiero? A un certo punto Micòl spiega al narratore che fare sesso con lui è impensabile quanto farlo con suo fratello. Ma forse *c'è* un'attrazione sessuale tra Micòl e Alberto. Dopotutto, in questa frase Micòl l'ha *pensato*. La frustrazione del narratore, innamorato di Micòl, non può che aumentare. Tante cose sembrano non quadrare. B ha accese discussioni politiche con Giampiero che celano, in realtà, un gioco di forza sul ruolo che i due uomini occupano all'interno del nucleo familiare dei Finzi-Contini. Mentre i due si scontrano, Alberto regola ossessivamente i bassi e gli alti del suo impianto audio, e Perotti e famiglia servono lauti tè. Ben presto la tensione diventa tale da necessitare un'azione chiarificatrice. In un modo o nell'altro, questi giovanotti devono diventare adulti.

Tre dei più bei romanzi italiani che, in un modo o nell'altro, hanno a che vedere con la seconda guerra mondiale sembrano ossessionati dalla scelta tra azione e inerzia, e finiscono inevitabilmente con il chiedersi fino a che punto e in che modo si debba essere coinvolti nella società, dato che l'azione comporta inevitabilmente il coinvolgimento. Nono-

stante l'argomento affine, le tre opere sono però completamente diverse tra loro. Nel romanzo surreale *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, un giovane ufficiale dell'esercito viene chiamato a prestare servizio in una remota fortezza ai confini del paese. In alto sulle montagne, la fortezza domina su un vasto deserto da dove si attende l'attacco dei Tartari. Appena arrivato, l'ufficiale è angosciato dalla nuova destinazione, che lo esclude da ogni tipo di vita sociale, e intuisce che il suo trasferimento lì si rivelerà un disastro. Ma ben presto si sente inspiegabilmente affascinato dalle abitudini militari della fortezza, dalla vita resa intensa dallo scenario alpino e, soprattutto, dalla speranza di un attacco dei Tartari. Finisce col rifiutare l'offerta di tornare a casa, dalla bella fidanzata, e la vita intera passa senza nessun'azione o coinvolgimento. I Tartari non si fanno vivi. Il conflitto militare diventa un sogno che darebbe significato a tutto ciò a cui ha rinunciato. Lo desidera, ma è condannato alla frustrazione. Vecchio e malato, lascia la fortezza proprio quando l'esercito dei Tartari arriva finalmente in massa. Come se a farla apparire fosse stata la delusione dell'ufficiale, giunge la catastrofe. Consegnato all'editore nel '39, *Il deserto dei Tartari* (o *La fortezza*, come Buzzati avrebbe voluto intitolare il romanzo) è un'ammonizione più che tempestiva sui pericoli che comporta la sostituzione dell'ordinaria vita sociale con il fascino dell'eroismo e della gloria militare.

La stesura de *La casa in collina* di Cesare Pavese risale a poco dopo la guerra. Ancora una volta, il titolo presenta l'argomento del romanzo in termini spaziali e, come la fortezza di Buzzati e il giardino di Bassani, la casa in collina di Pavese è un luogo di sospensione, di azione negata. Siamo nel '44 e ogni sera un professore di Torino si rifugia in una casa sulle colline circostanti per sfuggire ai bombardamenti degli Alleati. Benché trascorra le serate con un gruppo di attivisti antifascisti, ammirando i loro ideali e attratto dall'affabilità e dall'entusiasmo che li caratterizza, non riesce a unirsi a loro. Nell'opera di Pavese, quindi, al contrario di quella di Buzzati, l'azione è a portata di mano, i Tartari sono ovunque, ma l'intellettuale e pacifista narratore non riesce a mettersi in gioco. E si sente in colpa. Non si sente un uomo, è escluso dalla vita. Quando i suoi amici vengono catturati e imprigionati dai fascisti, il professore si dà alla fuga. In una scena memorabile, assiste all'agguato teso dai partigiani a un carro armato fascista. Quando termina lo scontro, gli riesce impossibile scavalcare i corpi dei soldati sulla strada. Sconcertato e paralizzato, deve tornare indietro.

Che un periodo di violenza sociale ed estremismo politico, come quello che ha vissuto l'Italia negli anni Venti e Trenta, costringa scrit-

tori e artisti a riflettere sulla necessità o meno dell'impegno pubblico, è abbastanza scontato. Era stata la guerra civile, in fondo, a ispirare la grande meditazione di Andrew Marvell sui meriti della vita attiva e di quella contemplativa in *Un'ode oraziana*. Ma ciò che colpisce è che tutti e tre i romanzi italiani, ognuno con un approccio molto diverso, intreccino costantemente l'azione pubblica e l'appagamento sessuale, come se il rifiuto dell'una implicasse necessariamente la rinuncia all'altro. In congedo dalla sua remota postazione, l'ufficiale di Buzzati sarebbe ancora in tempo a chiedere la mano dell'antica fidanzata e a fuggire il suo arido destino nella fortezza. Ma è troppo difficile parlare con lei, si sente un inetto. Nella comunità di attivisti comunisti cui fa visita, il professore di Pavese si imbatte in un'ex fidanzata, che ha un figlio che potrebbe essere suo. Ma la giovane madre lo esclude categoricamente dalla propria vita; la storia tra loro è chiusa e non gli permetterà di fare da padre al bambino. Ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, il disinibito comunista Giampiero Malnate introduce stimoli sia politici sia sessuali nell'altrimenti decadente e apatica atmosfera del giardino. Micòl, che ha deciso di non sposarsi mai, lo prende in giro, dicendo che non le importa nulla del suo futuro social-democratico. Nel parlare con il narratore della sua infelicità, non fa che confondere termini di amore e guerra, sostenendo che l'amore è per i violenti, per coloro che sono disposti a sopraffarsi a vicenda ogni santo giorno: è uno sport duro e spietato, molto più del tennis. Perfettamente consapevole del fatto che la guerra è alle porte, concentra le proprie energie nel convincere il padre a sistemare il dissestato campo da tennis.

Pertanto, in un'epoca profondamente politicizzata, quando ogni pubblicazione veniva tacciata di ortodossia o eresia da entrambi i lati del divario ideologico, tutti questi romanzieri si fanno portavoce dell'idea che l'orientamento politico individuale non sia il risultato di un ragionamento giusto o sbagliato, né tantomeno un'inevitabile espressione di una disposizione al bene o al male, ma che sia, piuttosto, profondamente connesso con la personalità nel suo complesso, con i misteri di identità e destino.

Ma al di là di ogni altro interesse e preoccupazione, siano essi scaturiti o meno dalla situazione politica, la domanda che ci si pone in tutti e tre i romanzi è: che cosa significa aver vissuto? Quelli, dopotutto, erano gli anni dell'esistenzialismo. Bassani, o piuttosto il suo narratore, inizia il suo romanzo raccontando di una gita con amici presso un cimitero etrusco. Non siamo tristi per la morte degli antichi, dice qualcuno, perché è come se non fossero mai vissuti. Una bambina del gruppo, tuttavia,

obietta che, anche se molto tempo prima, gli etruschi sono, sì, vissuti, come chiunque altro. Le tombe avvalorano quella semplice riflessione con i bassorilievi che rappresentano tutti gli oggetti di cui si sono serviti: zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi e frecce. Oggetti con cui si entra in azione, siano essi domestici o militari. Oggetti di cui i Finzi-Contini non hanno mai fatto uso.

I cimiteri sono presenti dall'inizio alla fine del romanzo, forse anche più che nelle opere di Edgar Allen Poe. Il padre di B è responsabile della manutenzione del cimitero ebraico di Ferrara. Ermanno Finzi-Contini ha pubblicato una raccolta di iscrizioni del famoso cimitero israelitico di Venezia dove, scopriamo, si è dichiarato alla moglie. I cimiteri sono luoghi di memoria e affetto, uniscono i vivi e i morti, non sono luoghi da evitare o di cui aver paura. L'orrore, in questo romanzo, non è rappresentato dalla morte, e nemmeno dal morire da giovani. No, l'unica cosa che si ha da temere davvero è passare dalla giovinezza al cimitero *senza essere vissuti*, senza iniziazione. Ed è questa la sorte che si rischia nel giardino dei Finzi-Contini, un mondo gotico in cui morte e immaturità combaciano magicamente e il tempo è sospeso. In definitiva, questo è il destino di Alberto Finzi-Contini, che rinuncia a ogni forma di coinvolgimento, politico, morale e sessuale, e muore di cancro prima ancora che possa essere condotto, come la sorella e il resto della famiglia, alla terribile iniziazione dei campi di sterminio nazisti.

Del destino del narratore del romanzo durante e dopo la guerra sappiamo solo che, come l'autore stesso, fu arrestato nella primavera del '43, e che è sopravvissuto per raccontare la storia. Di Bassani sappiamo anche che scelse con molto coraggio la via dell'impegno e dell'iniziazione. Infatti, terminata la tesi e laureatosi nel '39 come il narratore, si unì a uno dei partiti politici liberali che si formarono per combattere il fascismo, il Partito d'Azione. Arrestato dai fascisti, fu liberato nel luglio del '43, quando Mussolini lasciò Roma. Qualche giorno dopo si sposò. «L'arte, quando è pura, è sempre anormale, asociale, inutile» (263), osserva il narratore de *Il giardino dei Finzi-Contini*. In questo senso, è chiaro, arte e letteratura hanno molto in comune con il giardino incantato di Micòl. Ma, per quanto i Finzi-Contini lo possano desiderare, non si vive in un'opera d'arte.

19.

THE FUTILITY OF RECOLLECTION

Taxonomy, Temporality, and Tomb Goods in *Il giardino dei Finzi-Contini*

Rodica Diaconescu Blumenfeld

Naturalist Alexander von Humboldt writes to his brother of the first days of his visit, together with Aimé Bonpland, to the coast of Venezuela:

> Wie die Narren laufen wir bis jetzt umher; in ersten drei Tagen können wir nichts bestimmen, da man immer einen Gegenstand wegwirft, um einen anderen zu ergreifen. Bonpland versichert, dass er von Sinnen kommen werde, wenn die Wunder nicht bald aufhören. [1]

We encounter in this taxonomical ecstasy a specifically human joy. We need not be Platonists, dividing reality at the joints [2], to understand the dynamic of collection and division, to understand taxonomy as that which «distinguishes us from our animal ancestors» [3], as *Kultur*. Then are the racial laws of the twentieth century the florescence of taxonomy or have they poisoned it forever, despite its necessity for conceptualization?

Reading Giorgio Bassani's *Il giardino dei Finzi-Contini*, we are continually made aware of the play of taxonomies and come to understand this novel as subversion of taxonomy. The narrator of *Il giardino* cannot be named, and his unnamedness is wholly intentional. He narrates as a refusal of taxonomy, since above all his voice cannot be subjected to it. Certainly the most striking feature of *Il giardino* is its ontological mix

---

[1] «Like fools we ran around; in the first three days we could not classify [anything], since one always threw away one object to seize another. Bonpland was sure he would lose his mind should the wonders not soon cease». (Humboldt 1800, 13; translated by Lucia Lermond.)

[2] Plato, Phaedrus 265E (1976), 276.

[3] Freud 1961, 36.

between the level of the narrative and that of the character [4]. By rendering impossible a sorting of the narrative voice in terms of text and character, the work as a whole undoes the racial laws that made the Shoah possible. That this is of course an impossibility we, as the author, already know. Writing is not an instrument to resurrect the dead, has not the power to transgress that boundary [5], nor even to comfort the living, indeed memorializes utterly the «inutilità di ogni commemorazione» [6].

Bassani, as every author, has the power of life and death in narrative, to keep alive or to kill. *Il giardino* displays this power as the power to expand and contract time. These temporal dilations and compressions further take on spatiality [7]. Time past, like the dead, is gone, but space can become its analogue. *Il giardino* becomes the tomb of the homeless dead, perforce an empty tomb, since the characters for whom Bassani built it are themselves creations of the author, whatever poignant echoes they sound of lived persons or of the many millions of lived dead.

The most obvious engagement with taxonomy is the drawing of distinctions among different sorts of Jews and their grouping together as Jews. The narrator's father sorts and groups together: «gli ebrei – sefarditi e aschenaziti, ponentini e levantini, tunisini, berberi, yemeniti, e perfino etiopici […]» (330). This difference in identity is reflected also in the historical research of Professor Ermanno on «le varie cosiddette Nazioni nelle quali era divisa nel Cinque e Seicento la Comunità veneziana, la Nazione levantina, la ponentina, la tedesca, l'italiana» (400). The narrator queries what «Jew» means (341), discussing the various rites or schools (342), his family and the Finzi-Contini participating in the same until the latter's restoration of the Spanish school temple (413), from which they then return to the Italian (374, 413). «Piuttosto ridicolo», declares Micòl Finzi-Contini, «continuare a fare tante distinzioni» (414), after the racial laws. Yet the narrator's father in his attempt to accommodate to the not yet too far progressed racial laws argues that the Jewish deaths not permitted to be announced in the *Padano* were two old women, one not even Ferrarese (372).

---

[4] For a different reading of the mixed narrative voice in *Il Giardino*, see Radcliff-Umstead 1987, 117.

[5] For my earlier treatment of this topic, see Blumenfeld 1999.

[6] Bassani 1998, 572. Henceforth, all references to *Il giardino* will be placed in parentheses in the body of the text, directing the reader to the complete works, *Opere*, edited by Roberto Cotroneo in 1998 (Bassani 1998).

[7] Bassani himself writes of a sort of permeability of time and space in *Laggiù*, *in fondo al corridoio*. See Bassani 1998, 939.

Another strong taxonomical trajectory is both classical and most appropriate to a *giardino*: the taxonomy of plants. We first encounter a listing of trees in the narrator's history of tomb and house: «tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucalipti […]» (326). A further listing takes place as the narrator projects himself forward to the burning of the trees in the winter of Stalingrad (352). Micòl expresses horror at her friend's ignorance of botany and begins to introduce him to Italy's native trees and to «rarissime piante africane, asiatiche, americane che soltanto uno specialista sarebbe stato capace di identificare» (407). The races of trees, botanical *differentia*, are noted also in the narrator's account of his last visit to the grounds of the garden (574). Botanical difference is even thematized in the crucial discussion of the Emily Dickinson poem, with the protagonist substituting «il muschio» for Micòl's «l'erba» (450-451).

The activity of listing and typing remains continual in *Il giardino*. Types of marble are listed and types of architectural model (324). Antique weapons are listed (362). Snacks on a tray and containers of drinks on a trolley and the drinks themselves are listed (391-392). Certainly Micòl's homage to the *Skiwasser* in its varieties is a taxonomy, with the addition of grapes «il particolare contributo dell'Italia alla santa e nobile causa dello *Skiwasser*, ovvero di esso più esattamente, la particolare 'variante italiana, per non dire ferrarese, per non dire… eccetera eccetera'» (392). Alberto lists names and titles of musical compositions for consumption (445) or types of tobacco for the pipe (461). The narrator recounts the menu of his first meal at the Finzi-Contini, concluding with a list of fruits and nuts (466). The various forms of Micòl's luminous glass *làttimi* are listed: «Bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce» (423). The identification by brand names too feeds the theme of taxonomy (it is not simply that usually the Finzi-Contini have the best quality objects): the Underwood typewriter, the Philips gramophone (445), the Omega wristwatch (467), the possibly Westinghouse elevator (500). Even the dog Jor in all his tutelary carnal presence is classified by «razza» (356): Great Dane. Finally, Communist Giampiero Malnate is disturbed by his inability to sort the Finzi-Contini, declaring them socially a «nodo curioso, assurdo, di contraddizioni insanabili» and averring almost a preference for the «truci agrari 'normali'», implying that «le sottigliezze, le complicazioni, le distinzioni infinitesimali, per interessanti e divertenti che siano, a un dato punto basta, anche loro debbono terminare» (551), willfully refusing to re-

sort or calibrate his ideological taxonomy, prefers that which does not challenge its adequacy.

Taxonomy is challenged in *Il giardino* by the temporal strategies of the narrative voice in its power to hold the characters back from death, to project beyond their deaths, to precipitate them into the void placelessness of mass death. We have already encountered an instance of this in the narrator's listing of trees that will be cut down as firewood in the winter of '43, a temporal as also a geographical displacement by the reference to Stalingrad (352). *Già*, *adesso*, *mai*, and *più* as deictics are never aligned. The Finzi-Contini tomb «già si mostrava pressappoco come è adesso» (325). Professor Ermanno does not smile at his mother's portrait «né quella mattina, né mai» (473-474). The narrator recalls a day of study at the Finzi-Contini home where he wishes that «neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni» (470). And the winter of '38-'39, months then experienced as «sospesi al di sopra del tempo», he remembers now (and what time is when?) «a più di vent'anni di distanza» (439). Suddenly, the narrator dislocates by comparing his room-to-room exchanges with Professor Ermanno to those with the prisoner in the cell next his in the spring of '43 «per il bisogno di sentire la propria voce, di sentirsi vivi» (476) [8]. In and out of imagined times and spaces, the narrator moves his characters and his readers. A conversation with his father is described by the narrator: the father «parlava come se io e lui fossimo già morti, […] da un punto fuori dello spazio e del tempo» (565), which recalls to us the cicadas and the boy's bicycle wheel rotating more and more slowly «ancora in cerca del punto di immobilità» (352), and the Epilogue's seal of words that marks the silencing of Micòl by the «*vero bacio*» (578) [9] that was not to be. The kiss, the words, that were not to be are visited retrospectively by the narrator (419).

In arguably the most forceful temporal dislocation of the novel, the narrator observes his family at the Passover table who «di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi» (478), having already seen the Passover table as like that Kippur table prepared «per Loro, i morti famigliari» (478), buried but present. Here quite palpably is the permeability of narrator/character, whom to this point we

[8] It is not possible to fail to align this with the dead pair of the Dickinson poem, side-by-side, who speak, but are finally silenced.

[9] Emphasis mine. The reading of this kiss is closely tied to interpretation of Micòl: free spirit, maternal figure, seductress? For key interpretations of Micòl, see Schneider 1974 and Farnetti 2006.

have largely called the narrator. Viewing the «poveri visi» (478) of his bourgeois family, he argues:

> […] certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io stesso lo immaginavo, ma ciò nondimeno già allora, quella sera, […] anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria. [10]

The «fatalità statuaria» refers us to stone tombs, stone monuments, to the gravestones studied by Professor Ermanno (400), when violently a cold wind blows as the Passover guests disperse, an event imagined and not experienced by the narrator («Già la vedevo» [479], he writes), and rather than statuary the silenced guests become «come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore …» (480).

«Che ora era?» (490), queries the narrator/character. Neither can we the readers tell time, since we are moved by the narrative voice from psychic space to psychic space as the protagonist moves through the discontinuous geography of the Finzi-Contini house (443). A double-perspective is always in play, within and outside time, a fused perspective of narrator and character [11], with always the omniscience *ex post facto* of the writer that inscribes the reader, holding us to the letter of the text.

A final temporal strategy should be noted. It is a stylistic feature of all Bassani's novels, a parenthetic discourse that wraps phrase within phrase, dilating the narration, constantly interweaving the strands of the story. In the context of *Il giardino dei Finzi-Contini*, however, this stylistic choice signifies forcefully the narrator's attempts to hold his characters back from death. We might almost say that the narrator impedes the narrative to hold Micòl back from death. We could examine, for example, the visit to the synagogue in Part I, Chapter IV, where line by line we see Bassani's practice, as in the interjected remarks half in Venetian dialect, half in Spanish (344), as in the description of the *sefarìm* (345-346), as in the lighting of the candelabra (346-347), as in the analysis of Professor Ermanno's pronunciation of the prayers in Hebrew «filtrata attraverso la duplice distinzione della cultura e del ceto» (348).

---

[10] Bassani 1998, 478-479.

[11] It is interesting to note that Bassani himself considered the temporal levels distinguishable. This is a major criticism made by him of Vittorio De Sica's adaptation of *Il giardino*. See Bassani 1984.

Here too we might well mention Bassani's continual revisions of the text of *Il giardino*. Revision is the attempt at intimacy with history, in Bassani's powerful phrase «tornare al mondo» [12], but also an estrangement, since movements *ad infinitum* of words to the world. The more readers study the textual variants [13], the more deeply they participate in a practice that seeks truth in representation, to find in their commitment to the text new levels of alienation.

If the ontological strategy of Bassani's narration entails the subversion of taxonomy by temporal and spatial dislocations and implications, what can be said of the Etruscan tombs of the Prologue, their tomb goods, and the continuity of life with death that they represent? Malnate exclaims, «gli oggetti non sono che oggetti» (537) [14], but the narrator, visiting Cerveteri, describes the tomb goods as «fidati oggetti» (320). He then goes on to list them: «zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce, perfino cani da caccia e volatili di palude» (320). *Il giardino* raises repeatedly the status of things. Alberto Finzi-Contini, contrasting himself with Malnate, finds life sufficiently irritating without being surrounded by confused and irritating furnishings, objects, calling them «questi nostri muti e fedeli compagni di camera» (447). We have considered under the category of taxonomy many lists of things. The narrator lists the things in Professor Ermanno's study, calling them «una incredibile congerie di oggetti disparati» (472). Micòl describes her room, listing its contents, especially her precious *làttimi* (423-425). Micòl collects *làttimi*, seeing no contradiction, as the narrator points out (424), to her dictum «[a]nche le cose muoiono» (418). The carriage, which to the narrator «sembra nuova» (417), should be permitted to die, like the canoe, drawing its conclusions from its lack of function (418). Early on in the novel, the narrator's father has inveighed specifically against the collecting of the Finzi-Contini: «La verità è che a furia di far collezioni, di cose, di piante, di tutto, si finisce a poco a poco col voler farle anche con le persone» (375). The narrator dreams Micòl's *làttimi* as cheeses, white, dripping, edible (432) [15], but they are

[12] In Un'intervista inedita [1991] (Bassani 1998, 1347).

[13] See Rinaldi 2006 for an attentive reading of the textual variants in *Il giardino*. On visits in January 2009 and 2010, through the gracious help of Professor Silvana Onofri, I was able to read, at the new center of the Fondazione Bassani at the University of Ferrara, the digitalized section of the manuscript of *Il giardino* and to take away 49 pages for further study.

[14] Cfr. the room of Malnate, 447.

[15] Cfr. the narrator's «Che roba è? Da mangiare?», 423.

in fact làttimi glass and closely connected to the singular («solitario» [487]) oracular chalice, the divining champagne glass, which garrulous earlier, refuses to reveal the future to him (487-490). Micòl, who avers her abhorrence of the future (578), is foreclosed to him, will not live to be aged by ten years, as he perceives her in the carriage house (417). She belongs to «il caro, il dolce, il *pio* passato» (578), and like her *làttimi* «scarti d'antiquariato» (423) will become with her family the refuse of history.

At Cerveteri, little Giannina becomes guide to her elders, «in qualche modo [li] teneva per mano» (320), and though we can contrast her with all the famous guides to the underworld, she actually is best seen in the role of the youngest at the Pesach table, the youngest who questions, calling forth the interpretation of history. At Cerveteri, little Giannina refuses a taxonomy that distinguishes between the recent and the ancient dead. She declares, «mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti […] e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri» (320).

We have tried to explore in *Il giardino* the relations of time, persons, things, the necessity and danger of collections, the futility and task of recollection that Bassani has made his own. At Cerveteri the narrator compares «le tombe a cono» (321) to the German bunkers scattered across Europe «invano» (321) but also to the «abitazioni-fortilizi dei viventi» (321), the then living Etruscans whose «pensiero» and «pazzia» (321) the narrator feels still surrounding the tombs. They believed that *there* nothing would change, filling their tombs with all those goods that made *life* «bella e desiderabile» (321). However vain the desire for a resting place, these tombs and tomb goods stand radically in contrast to the piles of shoes, eyeglasses, hair, sorted by kind, objects of some measured value, the remains of peoples distinguished as valueless. Bassani's narrative engages and subverts taxonomy. At the quick of human identity is the capacity to distinguish. That impulse issues easily, as we have seen, in genocide – and with difficulty issues in literature.

Bibliography

Bassani, Giorgio (1984). Il giardino tradito, in Id., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 311-321.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Blumenfeld, Rodica Diaconescu (1999). Feminist Historiography and Feminist Theory in Dacia Maraini's *Isolina: la donna tagliata a pezzi*, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Maria Marotti and Gabriella Brooke (eds.), Cranbury, London, Mississauga, Associated University Presses, 178-189.

Farnetti, Monica (2006). Il tema di Micòl, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 111-116.

Freud, Sigmund (1961). *Civilization and its Discontents*, James Stratchey (trans.), New York, W.W. Norton and Company [ed. orig. *Das Unbehagen in Der Kultur*, Vienna 1930].

Humboldt, A. von (1800). *Briefe Alexander's von Humboldt an Seinen Bruder Wilhelm*, Stuttgart, J. G. Cotta.

Plato (1976) [1910]. *Platonis Opera*, vol. II, Ioannes Burnet (ed.), London, Oxford University Press.

Radcliff-Umstead, Douglas (1987). *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, Cranbury, London, Mississauga, Associated University Presses.

Rinaldi, Micaela (2006). «Quel poco che il cuore ha saputo ricordare». Sul dattiloscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (1958-1961), *Otto/Novecento* 1, 153-167.

Schneider, Marilyn (1974). Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini, *Italica* 51, 1, 43-67.

20.

«ALAS POOR EMILY» BASSANI POETA

Martin Rueff

Il professor Bianchi, quello di italiano, aveva cominciato la lezione
declamando una canzone di Dante, e un verso mi aveva molto colpito.
Diceva: «L'essilio che m'è dato a onor mi tengo».
Poteva essere la mia divisa, il mio motto.
Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, *Dietro la porta*

Per *Carlo Ginzburg*

«Con il tuo permesso, sostanzialmente un poeta»

Abbiamo il compito di introdurre il lettore avvertito alle poesie di un romanziere noto, apprezzato, amato, e tanto delicato nell'evocare un giardino saccheggiato dalla storia da aver saputo conquistare ovunque lettori fedeli, riuniti in una società di amici melanconici, solidali come quelli di Nerval e per ragioni non troppo diverse: fedeltà all'infanzia, ricercatezza nell'intensa evocazione psicologica, paesaggi terraquei persi in sudice brume di *chiffon* e, soprattutto, animati dal senso costante della fragilità e dell'imminenza, da sogni infranti di comunità impossibili.

Come interpretare il rapporto tra le poesie e il *Romanzo di Ferrara*? [1]

Si hanno, in Bassani, due tipi di affermazioni solo a prima vista contraddittori. Da una parte, Bassani rifiuta la suddivisione dei generi: «È chiaro che i miei versi si associano molto da vicino alla mia produzione narrativa. E a questo proposito ci tengo ad aggiungere che, personalmente, non posso soffrire le distinzioni tecnicistiche, di tipo quasi sindacale, tra poeti, narratori, saggisti, eccetera. L'attività creativa mal sopporta etichette e distinzioni del genere, che riflettono idee critiche

---

Il saggio è stato tradotto dal francese da Barbara Chitussi con competenza e grazia. La ringrazio di cuore.

[1] Il romanzo di Ferrara, Bassani 1998: d'ora in poi *RF*.

accademiche e invecchiate» [2]. In linea con l'estetica crociana, secondo cui la suddivisione dei generi è cosa del passato [3], Bassani rivendica una concezione *nominalista* delle opere, secondo la quale ogni forma moderna inventa il proprio genere e grazie a questa invenzione oltrepassa l'opposizione tradizionale tra romanzo e poesia: «Che cos'è la *Recherche*? E l'*Ulysses*, che cos'è? E *Das Schloss*? E *Der Zauberberg*? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?» [4]. Del resto, proprio questa tesi nominalista permette a Bassani di affermare più volte che *Il gattopardo* rappresenta «il grande poema nazionale» [5].

D'altra parte, però, Bassani continua a ripetere di non essere un *romanziere*, bensì un *poeta*: «Quanto a me, io non sono un romanziere, o un rimatore, o un saggista. Sono un poeta, con il tuo permesso, sostanzialmente un poeta» [6]. Poeta è per lui il nome dell'autentico scrittore: «Uno scrittore vero – un poeta, diciamo» [7]. Perché, allora, porre una differenza tra romanzo e poesia, se essa è comunque indifferente? O forse, piuttosto, la differenza tra romanzo e poesia è indifferente, mentre quella tra il poeta e il romanziere non lo è?

Un'indicazione, preziosa e insieme enigmatica, viene offerta da Bassani in un'intervista decisiva del 1991: «Mi sembra di averlo già detto, sia pure indirettamente. In ogni caso non posso non ribadire, ancora una volta, che la seconda parte di *In rima e senza*, quella cioè che raccoglie due libri, *Epitaffio* e *In gran segreto*, è stata dettata dal bisogno fondamentale di dire in versi tutto ciò che di me, nel *Romanzo di Ferrara*, non avevo detto esplicitamente. Ci sono riuscito? Chi lo sa. Talora,

---

[2] In risposta (II), Bassani 1998, 1210 e In risposta (IV), *ivi*, 1297: «Io, per me, ho sempre odiato le generalizzazioni categoriali di qualsiasi tipo».

[3] Bassani scopre contemporaneamente Longhi e Croce. Nel 1935 frequenta i corsi del primo e legge Croce – in particolare la *Storia d'Europa nel secolo decimonono* uscita nel 1932. Bassani cita spesso l'influenza di Croce, cfr. per esempio *RF*, 1342. «J'ai pu fréquenter Croce» ricorda in Interview de Giorgio Bassani (Bassani 1985, 11). Longhi viene ricordato in qualità di relatore di tesi nel *Giardino dei Finzi-Contini* (*RF*, 401); cfr. inoltre Paola Bassani 2006, 111 ss.

[4] In risposta (II), Bassani 1998, 1210.

[5] *Ivi*, 1208 e In risposta (III), Bassani 1998, 1217. Nella *Teoria estetica*, Adorno ha parlato di nominalismo a proposito delle opere della modernità (2009, 267).

[6] *RF*, 1347: «I poeti si esprimono sempre attraverso le cose che fanno, attraverso i versi, i romanzi, le opere teatrali. Racine è un grande poeta non perché scrive andando a capo, cioè in versi. Lo era anche per quello, certo, ma lo era soprattutto perché aveva una cosa profonda da esprimere. Lo stesso si dica per Alfieri, per Goldoni eccetera, tutti poeti, grandi poeti».

[7] In risposta (IV), Bassani 1998, 1296 e 1297: «Lo scrittore, il poeta, non è mai un privilegiato, sia ben chiaro: in niente».

comunque, penso che sì, forse ce l'ho fatta» [8].

I versi parlerebbero dell'*io* del narratore che, pur non essendo assente dalla trama dei propri romanzi, non si mostrerebbe sotto una luce diretta, ma nella penombra dei personaggi: «Nel volume che raccoglie tutte o quasi le mie poesie, *In rima e senza*, e nell'altro che raccoglie tutti o quasi i miei saggi, *Di là dal cuore*, ho cercato di dire ciò che non ero riuscito a dire (di me, in particolare) nel *Romanzo di Ferrara*» [9].

Alla finzione intesa come filtro si opporrebbe la luce di confessione della poesia. Poesia e verità. O meglio: poesia come verità dell'identità dell'io. In una celebre pagina della *Poetica*, in cui il nome proprio assume un'importanza che pure sembra essere sfuggita alla critica, Aristotele ha precisato che: «compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi (si potrebbero mettere in versi gli scritti di Erodoto e nondimeno sarebbe sempre una storia, con versi o senza versi); si distinguono invece in questo: l'uno dice le cose avvenute, l'altro quali possono avvenire. Perciò la poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari. È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità, il che persegue la poesia, imponendo poi i nomi. Il particolare invece è che cosa fece o subì Alcibiade» [10]. Ovvero: la poesia è più filosofica della storia, poiché si dipana sul terreno del possibile e non del reale, ma anche perché è un'arte dell'universale e non del particolare. Bassani si spinge ancora oltre, affermando che la poesia è più fedele del racconto alla verità storica. La questione non sarebbe tanto urgente se l'esplicito fine della scrittura di Bassani non fosse proprio la fedeltà alla realtà storica: «Ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l'opera mia, la verità. Tutta la verità» [11]. Ora, questa verità è storica:

> Dentro di me c'era il desiderio che i miei racconti avessero un significato nuovo, più ricco e profondo di ciò che produceva la letteratura italiana d'allora, anche la più importante. A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo […] Io sono stato molto

[8] In risposta (VII), Bassani 1998, 1350.
[9] *Ivi*, 1344.
[10] Aristotele, *Poetica* 9, 1451ab.
[11] In risposta (VII), Bassani 1998, 1348.

> vicino a Carlo Cassola e alla letteratura degli Ermetici, che fiorì all'epoca mia. Volevo però essere diverso, scrivere in un modo che fosse simile al loro, certo, ma al tempo stesso diverso. Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle. [12]

Comprendere il rapporto tra poesia e romanzo significa comprendere i legami che rispettivamente essi intrattengono con la storia – con la fedeltà propria dell'esigenza *storica* e *storicista* [13]. È una fedeltà ai nomi dei luoghi e alle date: «Credo proprio di essere uno dei pochi scrittori odierni, dei pochissimi, che usa mettere le date dentro il contesto di ciò che scrive, racconti o poesie che siano. 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» [14]. Si tratta di una 'fedeltà alle date', secondo la formula decisiva del *Meridiano* di Paul Celan: «forse la cosa nuova nelle poesie che oggi si scrivono è precisamente questa: che si tenta con la massima possibile chiarezza di non smarrire il senso di tali date? Ma non è forse da queste date che noi deduciamo la nostra sorte? E a quali date la votiamo?» [15]. La precisazione di Bassani vale come risposta a Celan: «je place les dates, non pas en dessous de ma poésie ou de la prose, mais dedans» [16].

Come distinguere la fedeltà alla storia della poesia da quella del romanzo? Entrambi nominano un rapporto con la verità della testimonianza: «Pensi ai campi di sterminio. Niente è mai stato attuato 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 ricordi» [17].

---

[12] *Ivi*, 1342.

[13] Croce pubblica *Teoria e storia della storiografia* nel 1917.

[14] In risposta (VII), Bassani 1998, 1322.

[15] Celan 1993, 13-14. Decisivo è il commento di Jacques Derrida a questo passo: « ce qui arrive aux poèmes à cette date, c'est justement la date, une certaine expérience de la date. […] chaque poème d'aujourd'hui, la nouveauté de chaque œuvre poétique de notre temps qui, à cette date, aurait pour singularité de dater (transitivement), de rester en mémoire de date» (Deridda 1986, 19 ss. e *passim* ma soprattutto 25, 34 ss., 68 ss., 84 ss.). Si veda anche Lacoue-Labarthe 1986, 59 ss. Cfr. Deguy 1980, 51-54.

[16] Bassani 1985, 11; e anche 3: «je suis l'unique écrivain qui mette dans ses textes les dates véritables. Je ne les invente jamais, même dans les poésies».

[17] In risposta (VI), Bassani 1998, 1326.

«La verità, tutta la verità»

È bene scartare subito un'ipotesi. La differenza tra poesia e romanzo non è di natura formale. Bassani lo sottolinea più volte: scrivere da poeta non si riduce a andare a capo. Il titolo scelto da lui per la raccolta delle sue opere poetiche completo è del resto privo di ambiguità: *In rima e senza*: la rima non fa il poeta. Non si comprenderebbe altrimenti perché Bassani si vantasse di aver scritto romanzi che contenevano della poesia e perché imputasse la debolezza del romanzo contemporaneo alla scomparsa della sua dimensione poetica [18]. No, non è questo l'essenziale. Essenziale è che la più piccola differenza tra poesia e romanzo attenga al disvelamento della verità, alla sua restituzione, al tempo della fragile riviviscenza del passato nel testo letterario:

> Certo: una differenza tra la narrativa e la lirica esiste, la prosa è prosa, e i versi sono versi. Tra la narrativa e la lirica c'è però una differenza più profonda. Il narratore si confessa attraverso i personaggi, i quali non sono che una forma dei suoi sentimenti, mentre la confessione del poeta lirico è diretta, immediata, al limite del vero. Tuttavia nemmeno la lirica è una confessione assoluta. Ci tende, all'assoluto, senza dubbio, ma per fortuna senza riuscirci. Se ci riuscisse non sarebbe più arte, non sarebbe più poesia. [19]

La poesia si tiene lontana dalla verità poiché non dice *tutta la verità* dell'io del narratore. Bassani formula un'ipotesi di tipo scalare: a un estremo vi è la frottola che esalta le illusioni della falsità, all'altro la confessione assoluta, ciò che la verità stessa ha detto. Fra questi due estremi vi sono il romanzo, che inventa la menzogna del personaggio, e la poesia, che tende in maniera asintotica alla verità del narratore. I personaggi dicono la verità, ma, propriamente, non «tutta la verità»: «Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo» [20]. Così è per il narratore degli *Occhiali d'oro*: «il giovanotto è dunque, in sostanza, soltanto una forma del mio sentimento, una *parte* di me» [21]. L'ipotesi si

---

[18] Secondo una preziosa testimonianza di Portia Prebys, Bassani «era convinto che l'editoria fosse in crisi perché ormai mancavano romanzieri che siano anche poeti. La letteratura di consumo, diceva, non ha niente a che vedere con la poesia e qui stava, a suo avviso, la 'colpa' della società moderna» (2000, 172).

[19] In risposta (VI), Bassani 1998, 1325.

[20] In risposta (VII), Bassani 1998, 1346 e «I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi», *ibid.*

[21] In risposta (VI), Bassani 1998, 1323.

precisa: la poesia di Giorgio Bassani dice una verità del narratore che la narrazione non saprebbe, non potrebbe dire.

Le ultime pagine di *Dietro la porta* ci mettono forse sulla strada giusta. Ricordiamo quel racconto sconvolgente, uno dei più belli, dei più puri del *Romanzo di Ferrara*. Ancora studente, il narratore vede il migliore amico partire (Otello va a ripetere l'anno dai Barnabiti a Padova) e accoglie un nuovo venuto in classe (Pulga). Benché gli ispiri un senso di repulsione, elegge Pulga a nuovo amico, sfidando il biasimo degli altri compagni che l'avevano offeso respingendo i suoi tentativi di fare amicizia. Ora, già accolto in seno alla famiglia, Pulga si rivelerà un traditore. *Dietro la porta* è il racconto di un tradimento. I compagni del narratore (Cattolica, soprattutto) decidono di mettere in scena una forma di processo, un'ora della verità. Inviteranno lo spergiuratore a casa di Cattolica e lo indurranno a parlare dell'amico. Quest'ultimo origlierà *dietro la porta* e, di fronte all'evidenza, sarà costretto ad ammettere la fellonia di Pulga. È esattamente ciò che accade. Dopo pochi minuti Pulga vuota il sacco, sparla del narratore, confessa un'attrazione per la madre: «un po' 'sfasciata' come sono sempre le ebree, ma però con una bocca tale, con certi occhioni '*marron*', e con certe occhiate, specialmente…» (*RF*, 676), sospetta poi l'amico di essere omosessuale: «Ma sì. Ero di sicuro un 'finocchio', sia pure allo stato potenziale: un 'busone' in attesa soltanto di 'saltare il fosso' e tuttavia ignaro (questo, il tragico!) della bella carriera che mi stava davanti, inevitabile…» (*RF*, 678). La messa in scena avrebbe dovuto concludersi con l'irruzione del narratore tradito nel teatro in cui si sarebbe fatto giustizia, e dove il trio dei cospiratori sperava di far scoppiare un'autentica bagarre; il narratore si tiene invece nascosto, e pedala, nella notte, fino a casa, «a testa bassa in fretta» (*RF*, 681). Il giorno seguente, senza fornire spiegazione alcuna, chiede al maestro di cambiare banco. Dopo qualche mese incontra Pulga a Cesenatico. Questi annuncia che lascerà Ferrara, e interroga l'amico sulle ragioni dell'improvviso voltafaccia. A disagio per il silenzio di quest'ultimo, Pulga precisa: «sento che mi nascondi delle cose… che non mi dici *tutta* la verità» (*RF*, 695). Il narratore accompagna Pulga durante una gita in canotto. In mare, lungi dal confidarsi, resta in silenzio; percorso da un brivido, si sente escluso. E commenta:

> Se, accogliendo il suo invito di poco prima, mi fossi deciso, e avessi posto bruscamente me e lui di fronte alla verità, a *tutta* la verità? Il vento del largo avrebbe cominciato a increspare l'acqua soltanto tra un'ora. Il tempo non mi sarebbe mancato. Senonché, nel momento stesso in cui, dinanzi a quel gramo dorso nudo, remoto, a un tratto, inattingibile nella sua solitudine,

> mi abbandonavo a questi pensieri, già allora qualcosa doveva pur dirmi che se Luciano Pulga era in grado di accettare il confronto della verità, io no. Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi a spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso né mai (*RF*, 698-699).

Nessuna lettura puramente psicologica di questo passo sarebbe adeguata. La mancanza di coraggio al cospetto della verità non è soltanto riconducibile alla figura di Bartleby, che Micòl evoca (già prima di Deleuze e di Agamben) per affermare la debolezza del narratore: «Hai detto 'preferisco di no' come Bartleby […] si era messa a esaltare in Bartleby l''inalienabile diritto di ogni essere umano alla non-collaborazione', cioè alla libertà» (*Il giardino dei Finzi-Contini*, in *RF*, 503 e 505). Ciò che conta, qui, non è tanto la volontà di verità, quanto il tempo della verità, lo strano tempo del suo disvelamento impossibile. *Guardare in faccia la verità*, *tutta la verità*: ecco cosa non può riuscire al narratore che pretende di *dire* tutta la verità.

La domanda diventa: come si fa a rimanere «dietro la porta»? Si tratta di una delle immagini ossessive del *Romanzo di Ferrara*. Essa congiunge un'ora della verità (il luogo e l'ora), la presenza di un testimone (un vedere) e un enunciato di verità (un dire). Ora, il racconto sembra lasciarci dietro la porta (o dietro la finestra), poiché in Bassani l'ora della verità separa il vedere del testimone dal suo dire. È il caso di *Lida Mantovani*, di *Una lapide in via Mazzini*, ma anche dello straordinario racconto *Una notte del '43*: solo in grado di provare la colpevolezza di Carlo Aretusi (Sciagura), responsabile del massacro di undici ferraresi la notte del 15 dicembre 1943, Paolo Barilari risponde: «Dormivo» (*RF*, 204). E tutto il *Romanzo di Ferrara* è orchestrato attorno a ore di verità impossibile: o manca il personaggio (Fadigati negli *Occhiali d'oro*, Palandra in *Les neiges d'antan*, *RF*, 905-914), oppure la sua parola è interdetta (Limentani nell'*Airone*).

Sappiamo poi (e questa scena valga per tutte) come il narratore dei Finzi-Contini si introduca indebitamente nel giardino, l'ultima notte. Allora, in un'ora della verità, egli intuisce il tradimento dell'amico Giampi Malnate con il suo grande amore Micòl. Non penetra tuttavia nella *Hütte*. Il romanzo si conclude con le parole: «E date le spalle alla *Hütte*, mi allontanai fra le piante dalla parte opposta» (*RF*, 576). Così, mentre il Saint-Preux della *Nuova Eloisa* rinuncia, dopo l'incubo di Villeneuve, a penetrare il giardino dell'Eliseo per vedere Giulia, ma viene rassicurato dal suono della sua voce («Je me déterminais à partir, même

sans la voir» [22]), il narratore del *Romanzo di Ferrara* manca sempre il luogo della verità. Eccolo per *sempre dietro la porta*. Micòl ricorderà così un'altra ora della verità del romanzo: «Volevo consolarti. Mi era perfino venuto in mente di farti scavalcare il muro, di farti entrare in giardino. E per quale ragione non ci sei entrato, poi? So che *non* sei entrato, ma non ricordo perché» (*RF*, 378) [23].

«Chi ero, io, in fondo?»

La poesia è forse il disvelamento della verità? Un disvelamento di ciò che il racconto tiene nascosto? Posta in questi termini, la domanda rischia di restare inevasa.

Pensiamo piuttosto che romanzo e poesia si trattengano insieme sulla soglia di una porta socchiusa e che questa piccola apertura abbia sempre a che fare con il tempo della verità.

Ora, accade che l'indifferente differenza tra romanzo e poesia, tra rivelazione e occultamento, rinvii a un tema decisivo dell'opera di Bassani: la ricerca dell'identità. La questione dell'identità ha sempre ossessionato Bassani. E se *L'airone* è certo il suo capolavoro, lo è perché spinge all'estremo la follia dell'identità. Nel *Giardino dei Finzi-Contini* vediamo più volte il narratore vacillare tra sogno e realtà (*RF*, 431); dopo la confessione di Pulga, anche il protagonista di *Dietro la porta* si trova come scisso dalla sua realtà quotidiana («Li scrutai uno dopo l'altro tutti quanti come se fossero degli estranei»: *RF*, 679); ancora, una delle due favole dell'*Odore del fieno* fa del sogno il dispositivo dell'indecisione tra il reale e la sua ombra: «Lo sapeva pur sognando: un sogno nel sogno» (*RF*, 866). Ma mai come nell'*Airone* questa angoscia dell'identità era stata fatta oggetto di un intero racconto. Nel corso di una partita di caccia nella palude di Codigoro, l'eroe prende la decisione di suicidarsi. L'incontro con un airone si carica di un significato metafisico ancor più doloroso di quello del famoso ippocastano per il Ronquetin della *Nausea*: «Lo guardava [l'airone] pieno di ansia, immedesimandosi totalmente» (*RF*, 777): «era chiaro, povero stupido, che se a pensare di spararagli

[22] Rousseau 1968 (V, IX, 618).

[23] È significativo, poi, che Bassani abbia voluto farsi fotografare diverse volte sulla soglia di una porta socchiusa, che non varca mai completamente (cfr. le riproduzioni in *Le roman de Ferrare*: Bassani 2006b, 809).

non gli fosse sembrato, a lui, di star sparando in un certo senso a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente» (*RF*, 780). Ripensando alla morte dell'airone abbattuto da Gavoni, nota: «Prima che a furia di perdere sangue gli occhi gli si velassero, l'airone aveva dovuto sentirsi all'incirca come lui adesso: chiuso da ogni parte, senza la minima possibilità di sortita. Con questa differenza, però, a suo svantaggio: che lui era vivo, ben vivo» (*RF*, 823). Ottenere un nuovo vantaggio sull'airone significa scegliere la morte; o meglio, fare della morte un tesoro (*RF*, 849).

È innegabile che l'ossessione per l'identità del *Romanzo di Ferrara* sia «intimamente legata» (secondo l'espressione di Bassani) alla verità *interiore* dell'ebreo [24]. La differenza dell'ebreo, come Bassani riesce così bene a mostrare, viene nel contempo denunciata e negata dai *goym*, e viene rivendicata e insieme rifiutata dagli ebrei stessi [25]. L'essenziale non sta nel fatto che possa essere denunciata per poi essere esaltata, oppure negata per essere poi dichiarata. Essenziale è che essa abbia a che vedere con lo scoglio dell'identità della differenza:

> Lasciamo perdere! Una delle forme più odiose di antisemitismo era appunto questa: lamentare che gli ebrei non fossero abbastanza *come* gli altri, e poi, viceversa, constatata la loro pressoché totale assimilazione all'ambiente circostante, lamentare che fossero tali e quali come gli altri, nemmeno un poco diversi dalla media comune (*RF*, 464).

L'ebreo e il *goym* si distinguerebbero dal punto di vista dell'analisi senza che la loro differenza riposi su una realtà ontologica. Indiscernibili, essi contano tuttavia come due. Una delle dimensioni ermeneutiche decisive del *Romanzo di Ferrara*, là dove vi è una sorta di ossessione per le prove e i contrassegni, per le differenze e le convalide, è la ricerca dell'identità ebraica: ora, essa non si dà nel nome o nella circoncisione.

---

[24] Cfr. per un quadro generale: Romano 1979; De Angelis 1995, 9-25. Sulla questione dell'ebraismo nei romanzi di Bassani cfr. il testo ormai classico di Renato Bertacchini, *Appunti sul semitismo di Bassani*, (1960, 301-338); Neiger 1983; Possiedi 1993, 107-119; Kertesz-Vial, 1985; il testo ispirato di Cristiano Spila, Le jardin de la mort: Giorgio Bassani et le judaïsme (2006, 103-111); cfr. infine Scarpa 2007, 117-156.

[25] «Che fossimo ebrei, tuttavia, e iscritti nei registri della stessa Comunità israelitica, nel caso nostro contava ancora abbastanza poco. Giacché cosa mai significava la parola 'ebreo' in fondo? Che senso potevano avere, *per noi*, espressioni quali 'Comunità israelitica' o 'Univesità israelitica', visto che prescindevano completamente dall'esistenza di quell'ulteriore intimità, segreta, apprezzabile nel suo valore soltanto da chi ne era partecipe, derivante dal fatto che le nostre due famiglie, non per scelta, ma in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria, appartenevano al medesimo rito religioso, o meglio alla medesima Scuola?» (*RF*, 341-342).

L'ebreo non è riconoscibile: si confonde. Il nome non lo distingue, né la circoncisione lo segna. Come Cattolica fa notare al narratore di *Dietro la porta*:

> «Qui ti sbagli» aveva ribattuto seccamente, assumendo un'improvvisa aria di competenza. «È vero che *molti* israeliti portano cognomi di città e paesi. Ma non tutti. Parecchi si chiamano Levi, Cohen, Zamorani […]. Che cosa c'entra? Potrei lo stesso citarti infiniti casi di gente con cognomi che *sembrano* ebraici, e invece non lo sono affatto.» (*RF*, 605)

Quanto alla circoncisione, la differenza che introduce, il taglio che attua sono indifferenti: «Tutta qui la circoncisione? – sbottò poi a ridere –. Lui aveva sempre pensato a una operazione abbastanza seria. Robetta, adesso se ne rendeva ben conto. In fondo che differenza c'era tra il suo e il mio?» (*RF*, 632).

Quanto alla lingua *yiddish*, essa appartiene a una costellazione plurilingue in cui sono distinguibili anche l'italiano, il dialetto ferrarese e il finzi-continico – «Questa particolare, inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano era la loro *vera* lingua. Le davano persino un nome: il finzi-continico» (*RF*, 355).

Sarà la storia a fare in modo di discernere gli indiscernibili. La storia però li differenzia per eliminarli [26]. Bassani insiste spesso sulla sua lettura storicista della *Shoah*. Evocando la reticenza degli ebrei italiani nei confronti della sua opera, puntualizza: «ils n'ont pas accepté la version que je donnais des événements qui se passaient à Ferrare. Ils étaient tous de l'Holocauste et de l'histoire et de la perspective historique». La «prospettiva storica» consente a Bassani di riconoscere l'odiosa realtà delle leggi razziali: «Les lois raciales ont créé la fracture initiale, confirmée par l'entrée en guerre, et le rapprochement avec ce monde là [la Germania nazista]» [27].

Il progressivo prendere piede delle leggi razziali nella vita di giovani uomini costituisce la vera trama narrativa del *Giardino dei Finzi-Contini* fino al momento della loro deportazione e morte. Ecco cosa detta il

---

[26] Cfr. Romano 1970 e Caravita 1971.

[27] Bassani 1985, 2. E vd. *RF*, 370: «In futuro, 'fermi restando il divieto dei matrimoni misti, l'esclusione di ogni giovane, riconosciuto come appartenente alla razza ebraica, da tutte le scuole statali di qualsivoglia ordine e grado', nonché la dispensa, per gli stessi, dall'obbligo 'altamente onorifico' del servizio militare, noi 'giudei' non avremmo potuto inserire necrologi nei quotidiani, figurare nel libro dei telefoni, tenere domestiche di razza ariana, frequentare 'circoli ricreativi' di nessun genere». La poesia intitolata *Le leggi razziali* condanna «l'ebraismo metastorico» (Bassani 1998, 1438).

tempo del racconto. Ogni tappa viene resa più insostenibile dalla precisione, priva di ogni enfasi, del narratore: la lettera con cui vengono accolte le sue «dimissioni» dal Circolo del Tennis (*RF*, 375), l'espulsione di Adriana Trentini e di Bruno Lattes dal campo di tennis dove stanno vincendo una partita (*RF*, 382), e soprattutto la scena in cui il narratore viene espulso dalla biblioteca di Ferrara, per essere poi costretto a frequentare quella, privata, di Ermanno Finzi-Contini: «Tutto impettito, facendo rientrare il pancione e riuscendo persino a esprimersi in lingua, l'ottimo Poledrelli aveva spiegato a voce alta, ufficiale, come il signor direttore avesse dato in proposito ordini tassativi: ragione per cui – aveva ripetuto – facessi senz'altro il piacere di alzarmi e di sgomberare» (*RF*, 462).

A Ferrara le leggi razziali condurranno alla deportazione di «centottantatré su quattrocento!» ebrei (*Una lapide in via Mazzini*, *RF*, 86) «presi dai repubblichini. Dopo una breve permanenza nelle carceri di via Piangipane, nel novembre successivo furono avviati al campo di concentramento di Fòssoli, presso Carpi, e di qui, in seguito, in Germania» (*RF*, 577).

Ma cosa accomuna la questione formale della differenza indifferente tra romanzo e poesia e la questione, storica e tragica, della differenza indiscernibile degli ebrei? Ce lo dice una folgorante osservazione di Bassani. *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, il testo che a modo di postfazione chiude il *Romanzo di Ferrara*, contiene un'osservazione sull'intera opera. Bassani ricorda la redazione degli *Occhiali d'oro*:

> Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di *sostanzialmente* nuovo [corsivo nostro]. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo esserne separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso. Chi ero, io, in fondo? – era ormai tempo che cominciassi a domandarmi appunto come nelle ultime righe della *Lapide* si era domandato Geo Josz –. Un poeta, e va bene. Ma poi? (*RF*, 941-942).

Bisogna soffermarsi sulla lettera del testo. Bassani evoca il momento cruciale in cui comprende che per sviluppare il *Romanzo di Ferrara* avrebbe avuto bisogno di collocarsi al cuore della scena allestita. Proprio qui egli pone la questione dell'identità: *chi ero*, *io*, *in fondo?* Ora, da questa domanda scaturisce immediatamente la figura di Geo Josz, l'ebreo scampato ai campi, nel racconto *Una lapide in via Mazzini*. Insistiamo: alla questione dell'identità risponde la figura del deportato: «d'une certaine

manière Geo Josz parle de moi» [28]. Ricordiamo che in questo racconto sconvolgente Geo Jostz torna a Ferrara il giorno in cui un operaio affigge la lapide a memoria dei centottantatré ebrei deportati in Germania e «là morti». Ora, sulla lista compare anche il suo nome: «la lapide avrebbe dovuto essere rifatta, dato che quel Geo Josz, lassù, cui in parte risultava dedicata, non era altri che lui stesso, in carne e ossa» (*RF*, 87). Ce n'è abbastanza per una nuova ora della verità. Ma in questo caso la scena, la visione e il nome coincidono. Il dispositivo finirà per fare impazzire Geo Josz. Deportato, tornato per sentirsi «sperduto», si esilierà ancora. Tornando sulla scena in cui aveva schiaffeggiato il conte Scocca, un vecchio nazi-fascista, Josz si era chiesto «'Che cosa faccio qui con costui? Chi è costui? E io che rispondo alle sue domande, e intanto mi presto al suo gioco, io, chi sono?'» (*RF*, 122). È la domanda che pone Descartes nelle *Meditazioni*, prima di essere quella di Rousseau nelle *Fantasticherie*. È anche la domanda di un airone abbattuto in volo: «'Dov'è che mi trovo?' aveva l'aria di chiedersi. 'E cosa mi è successo?' (*RF*, 776).

Alla questione dell'identità personale risponde quella del deportato, tornato dall'oltretomba. E a essa risponde, per uno strano cortocircuito, una nuova domanda: quella sull'identità del poeta – «Un poeta, e va bene. Ma poi?». Come se rispondere alla questione dell'identità con l'identità poetica valesse a ripiombare nell'«enigma». È quindi legittimo credere che per Bassani la differenza tra romanzo e poesia sia, poetizzata, la questione ebraica per eccellenza: la questione della differenza come identità.

Come Giorgio Bassani diventa poeta

La soluzione dell'*enigma* potrebbe trovarsi nel cuore del *Giardino dei Finzi-Contini*.

La poesia gioca un ruolo decisivo in questo racconto: non solo nel dettato del romanzo, che pullula di allusioni poetiche in forma di citazioni o evocazioni di poeti appartenenti tanto alla tradizione che alla modernità [29]; ma anche nella finzione, nella trama stessa della storia. Il narratore ha chiesto a Bologna una tesi sul poeta Panzacchi (*RF*, 403);

[28] Bassani 1985, 7.

[29] Leopardi: *RF*, 349; Pascoli, d'Annunzio: *ivi*, 403; Ungaretti: *ivi*, 428; Ariosto: *ivi*, 349; Baudelaire: *ivi*, 411, 511-512 («Maudit soit à jamais le rêveur inutile […]»).

anche lui è poeta (partecipa a un concorso poetico). Infine, e soprattutto, la poesia è iscritta nel cuore pulsante di alcune sue relazioni. Ne ricorderemo due, di pari importanza.

Da un lato, Ermanno Finzi-Contini (padre di Alberto e Micòl) è un letterato, più precisamente uno storico, che aveva in cuore di «scrivere una storia degli ebrei di Venezia». Imbattutosi a Venezia in appassionanti documenti del XVII secolo («un vero romanzo»), riuscì a trarre dalle sue ricerche due opuscoli: una raccolta di epitaffi (su cui torneremo) e una descrizione di quei documenti (*RF*, 401). La storia personale di questo storico e romanziere porta tuttavia il marchio della poesia. Ha ricevuto Carducci nella sua *magna domus* e possiede «un 'mannello' di lettere autografe mandate dal poeta alla madre» (*RF*, 337, 403 e 473-476). Per una proiezione carica di significato, egli è addirittura convinto che un verso di Carducci («O bionda, o bella imperatrice, o fida») sia ispirato a sua madre. Egli afferma così che la poesia è un *operatore di fedeltà*.

D'altro canto, la poesia ha un'importanza decisiva per l'amicizia tra il narratore e Giampi Malnate, l'operaio amico di Alberto Finzi-Contini. Vero è che Giampi e il narratore hanno gusti poetici ben diversi [30]:

> Malnate si manteneva rigido nel negare in blocco ciò che più amavo: Eliot come Montale, Garcìa Lorca come Esenin. Mi ascoltava declamare commosso *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, o brani del *Lamento per Ignazio*, e invano io speravo ogni volta di averlo scaldato, di averlo convertito al mio gusto. Scuotendo il capo, dichiarava che no, che a lui il «*ciò che* non *siamo*, *ciò che* non *vogliamo*» di Montale lo lasciava freddo, indifferente, la vera poesia non potendo fondarsi sulla negazione (lasciassi stare Leopardi, per carità! Leopardi era un'altra cosa, e poi aveva scritto la *Ginestra*, non me ne dimenticassi…), ma, al contrario, sull'affermazione, sul *sì* che il Poeta in ultima analisi *non può* non levare contro la Natura ostile e la Morte (*RF*, 542-543).

Il conflitto tra i due amici è di carattere non tanto estetico quanto piuttosto etico e politico. Coerentemente con i valori in cui crede, Malnate ama sopra ogni cosa Victor Hugo e Carducci, e segnatamente le poesie repubblicane di Carducci. E, più ancora di Carducci e Hugo, «da buon milanese, la sua grande passione era il Porta […] Poteva dirne a memoria centinaia di versi […] La *Ninetta del Verzee* la sapeva per intero, e fu proprio lui a rivelarmela» (*RF*, 545 e 552). Giampi citava poi «con pari

[30] Si ricordino anche le controversie poetiche presenti in alcune conversazioni degli *Occhiali d'oro*, *RF*, 275.

entusiasmo e partecipazione anche le poesie di Ragazzoni e di Delio Tessa» (*RF*, 546).

Queste divergenze di gusto non impedivano a Giampi di essere il primo a riconoscere il talento poetico del narratore. La scena è molto commovente. Una sera, lungo la Giovecca, il narratore «spinto forse dal vago bisogno di confessarmi, di vuotare il sacco» (*RF*, 544) cede alla tentazione di recitare una delle sue poesie all'amico – la poesia che aveva scritto tornando da Bologna. È significativo che la poesia venga recitata al posto di una confessione. Ora, nel corso della declamazione, l'esaltazione lascia spazio al dubbio, e il dubbio a un senso di smarrimento. Egli si convince del «fallimento» dell'esibizione. Ma è vero il contrario: dopo aver approvato, dopo avergli chiesto di recitare ancora, «Malnate se ne uscì ad affermare che a suo modesto avviso la mia 'lirica', da sola, valeva più di tutti i 'penosi conati di Montale e di Ungaretti messi assieme'» (*RF*, 544). Malnate continuerà poi a declamare quei versi e lo farà anche di fronte ad Alberto e a Micòl: «'[…] non puoi nemmeno immaginare come gli è piaciuta: a tutti e due, bada, a tutti e due…'» (*RF*, 556).

Parodiando la celebre battuta di un critico a proposito delle *Ricerca del tempo perduto* (che costituì per Bassani un modello), si può dire che *Il giardino dei Finzi-Contini* racconti 'come Giorgio diviene poeta': «non ero un poeta, io, dopo tutto?» (*RF*, 938).

«Alas poor Emily»

Ma vi è qualcosa di più. È il ricordo di Paolo e Francesca? La poesia si trova nel cuore della storia d'amore impossibile che strazia *Il giardino dei Finzi-Contini*. Come il narratore, infatti, ha chiesto a Bologna una tesi su Panzacchi, Micòl ha chiesto a Venezia una tesi sulla poetessa Emily Dickinson: «'Per prenderla [la tesi] l'ho presa: su Emily Dickinson, sai quella poetessa americana dell'Ottocento, quella specie di *donna terribile*… […]'» (*RF*, 377) [31]. Ed è a Venezia che Micòl si ritira. I due personaggi sono quindi legati da una strana simmetria: mentre Micòl si ritira nelle biblioteche veneziane, la Marciana e la Querini Stampalia, per «procedere con la necessaria speditezza» (*RF*, 437) con la tesi sulla

[31] La discussione viene ricordata a p. 484.

poetessa, il narratore, cacciato dalla biblioteca di Ferrara (*RF*, 462), viene accolto dal padre di Micòl, che gli apre la propria biblioteca affinché lavori alla tesi (*RF*, 468-476) [32].

Proprio in questa situazione simmetrica il narratore riceve da Venezia una strana lettera di Micòl: «Si trattava di una letterina spiritosa, né troppo lunga né troppo corta, scritta sulle quattro facciate di due fogli di carta azzurra che una calligrafia impetuosa e insieme leggera aveva riempito rapidamente, senza incertezze né correzioni» (*RF*, 449). Ne segue un resoconto dettagliato: Micòl inizia scusandosi (è dovuta partire all'improvviso senza salutare il narratore), continua giustificandosi (ha tentato di telefonare e ha chiesto ad Alberto di occuparsi dell'amico) e dà notizia del lavoro e della sua nuova vita (la tesi procede bene e Venezia d'inverno fa «semplicemente piangere»).

Ma la lettera non termina qui; si chiude «a sorpresa con la traduzione in versi di una poesia di Emily Dickinson». Bassani cita l'intera poesia:

Morii per la Bellezza; e da poco ero
discesa nell'avello,
che, caduto pel Vero, uno fu messo
nell'attiguo sacello.

«Perché sei morta?», mi chiese sommesso.
Dissi: «Morii pel Bello».
«Io per la Verità: dunque è lo stesso
– disse –, son tuo fratello.»

Da tomba a tomba, come due congiunti
incontratisi a notte,
parlavamo così; finché raggiunti
l'erba ebbe nomi e bocche. [33]

---

[32] «Il professor Ermanno non aveva venduto fumo. Fra i quasi ventimila libri di casa, moltissimi dei quali di argomento scientifico, o storico, o variamente erudito (in tedesco, i più di questi ultimi), ce n'erano sul serio parecchie centinaia che appartenevano alla Letteratura della Nuova Italia. Di quanto poi era uscito dall'ambiente letterario carducciano di fine secolo, nei decenni in cui Carducci aveva insegnato a Bologna, si può dire che non mancasse nulla. C'erano i volumi in verso e in prosa non soltanto del Maestro, ma quelli di Panzacchi, di Severino Ferrari, di Lorenzo Stecchetti, di Ugo Brilli, di Guido Mazzoni, del giovane Pascoli, del giovane Panzini, del giovanissimo Valgimigli» (*RF*, 468).

[33] Bassani possedeva la traduzione delle poesie di Emily Dickinson di Marta Bini (Milano, Denti 1949: cfr. Bassani 2006a, 154). Riportiamo qui di seguito l'originale inglese del 1862 (J 449 o F 448): « 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

L'ipotesi è che la poesia entri nella narrazione allo scopo di dire una verità che non potrebbe dirsi senza di essa. Prima di tentare un'interpretazione, facciamo notare che il testo costituisce per i protagonisti stessi un oggetto ermetico. Così Micòl lo commenta nel poscritto: «'*Alas*, *poor Emily*. Ecco il genere di compensi su cui è costretto a puntare l'abbietto zitellaggio!'». E subito il narratore si chiede se questa frase non valga più per Micòl che per Emily – «una Micòl in fase depressiva, di autocommiserazione» (*RF*, 450).

Nella risposta, il narratore «si tiene stretto alla letteratura». Loda la poesia e la traduzione, entrambe stupende. Ne commenta la qualità e il «gusto carducciano», appropriandosi così della poetica di Micòl (trasferendo cioè la lingua di Emily Dickinson, oggetto della tesi di Micòl, nella lingua di Carducci, oggetto della sua tesi su Panzacchi). Scrive a Micòl di avere controllato, vocabolario alla mano, la traduzione, e le pone un problema: non capisce perché abbia reso *moss* con erba, dato che il termine significa alla lettera «muschio, muffa, borraccina» (*RF*, 450): il muschio dei cimiteri. Si ricordi che Micòl è esperta di lessico vegetale e che sovente rimprovera l'amico di non conoscerlo: «'Possibile che tu sia così ignorante?', esclamava. 'L'avrai pure studiata, al liceo, un po' di botanica!'» (*RF*, 407).

Il narratore propone una lieve modifica, che tiene conto dell'esatto significato di *moss*: «parlavamo; finché il muschio raggiunti /ebbe i nomi, le bocche» (*RF*, 451). L'inversione di participio passato e ausiliare si deve alla rima «congiunti-raggiunti», che pure manca nell'originale inglese. Proprio la traduzione in rima giustifica l'osservazione del narratore sulla riscrittura carducciana della poesia di Emily Dickinson. Micòl risponde con un biglietto postale contenente due nuove versioni, e riceverà una decina di pagine di confutazione. Non abbiamo né l'uno né l'altra.

Qual'è la posta in gioco della poesia? Cosa si nasconde dietro una *disputatio* (piuttosto una schermaglia) fra traduttori? È un dialogo tra morti, una conversazione amorosa dall'oltretomba. Non si tratta, secondo un'antica tradizione, di un dialogo tra un essere vivente e una tomba, tra «le captif solitaire du seuil» e la sua «chère morte», come in Mallarmé [34], o nei *Sepolcri* di Foscolo. Il colloquio ha luogo, sottoterra, tra una donna appena morta «per la Bellezza» e un uomo che si stende accanto a

the Rooms – / Until the Moss had reached our lips – / And covered up – our names » (Dickinson 1994).

[34] Si tratta del sonetto del 2 novembre 1877 (Mallarmé 1998, I, 66).

lei. Affronta la sorte delle due figure, legata a una differenza sessuale che viene sottolineata dalla traduzione. Mentre la donna muore per il Bello (principio maschile), l'uomo muore per la Verità (principio femminile). Il gioco riesce solo in traduzione, dato che l'inglese non distingue il genere. Questa differenza delle sorti non introduce una separazione tra i due defunti, ma una fraternità che sarà l'uomo ad affermare: «son tuo fratello». Il colloquio si svolge di notte. Ma la violenza poetica di Emily Dickinson esplode tutta negli ultimi versi. La forza è maggiore in inglese che in traduzione, per via dei trattini che rendono il fraseggio più aspro: nell'ultimo verso, un trattino separa il verbo transitivo (*covered up*) dal complemento oggetto (*our names*). In Emily Dickinson il trattino ha la medesima funzione dello spazio in Mallarmé: isolate in una «suspension vibratile» dal loro contesto sintattico, le parole possono ora esibirsi, scrive Mallarmé, come «*ce qui ne se dit pas du discours*», come ciò che nella lingua resiste tenacemente al senso [35]. In Mallarmé le parole vibrano, in Dickinson esplodono.

I morti-viventi non hanno a disposizione l'eternità per le chiacchiere. Il «muschio» (la posta del conflitto fra i traduttori risulta ora più comprensibile) li interrompe con un'azione duplice che ingiustamente la traduzione riduce a unità. Il muschio impone, è vero, il silenzio agli interlocutori, ma la versione inglese non dice che «raggiunge i nomi e le bocche». L'inglese distingue: il muschio raggiunge, sì, le labbra (*reached our lips*) ma ricopre i nomi (*covered up our names*). In profondità, la vita organica della morte che ha il suo emblema nel muschio invade le labbra altrimenti destinate a parole e baci. Li ricopre per imporre loro un silenzio definitivo, come per soffocamento o per affogamento. In superficie, però, il muschio cancella i nomi, li ricopre come un'erba. La tomba è insieme volume e superficie. Viene invasa dalla vegetazione che penetra i corpi dei cadaveri. In superficie vi sono i nomi che la vegetazione cancella.

È allora indubbio che questa donna, morta per la bellezza, e quest'uomo, morto per la verità, mostrino l'immagine in versi di Micòl e del narratore, che questi versi dicano «tutta la verità» di una coppia impossibile. Certo, il legame evocato dalla poesia è un legame di fratellanza. Si sarebbe quindi tentati di proiettare questa coppia allegorica su quella fraterna di Micòl, morta nella sua bellezza, e Alberto. Ma se Alberto muore è, a differenza del narratore, per malattia.

---

[35] *Ivi*, II, 233.

Come giustificare la nostra interpretazione? E cosa ci dirà essa della *verità della poesia*?

Un'autocitazione del narratore ci fornisce un indizio prezioso. Dopo il ritorno di Micòl, l'innamorato diviene tanto pressante da dover essere congedato e sottoposto a una regola ferrea: dovrà pazientare venti giorni prima di ripresentarsi dai Finzi-Contini, dopodiché non potrà farlo più di due volte a settimana – «'Stupido', borbottò, sorridendo suo malgrado. 'Sei proprio uno stupido'» (*RF*, 529). Terminato l'esilio, il congedato, obbediente, commenta:

> Ed io mi consideravo fortunato di poter continuare ad ammirarne l'immagine lontana, bella di dentro non meno che di fuori. «*Come la verità – come essa triste e bella …*»: questi due primi versi di una poesia che non finii mai, sebbene scritti molto più tardi, a Roma, subito dopo la guerra, si riferiscono alla Micòl dell'agosto del '39, a come la vedevo allora (*RF*, 531).

Contemplare Micòl significa identificarla con la bellezza in sé. È «belle comme un rêve de pierre» (più simile a una giovane Madame Sabatier che a una Jeanne Duval), ma la sua è la bellezza della Verità enunciata dal poeta – *Come la verità – come essa triste e bella…* L'apprendista poeta riprende così la scena allegorica di Emily Dickinson, tradotta da Micòl, per ridistribuire i ruoli: da una parte la bellezza, incarnata nella donna, dall'altra la verità, enunciata dal giovane. Il poeta identifica, sulla base di un confronto, verità e bellezza. Egli afferma così il legame di fratellanza che unisce le due figure, questa identità degli amanti che ostacola il loro amore e offre una delle chiavi del racconto.

> «Hai detto che noi due siamo uguali», dissi. «In che senso?». Ma sì, ma sì – esclamò –, e nel senso che anch'io, come lei, non disponevo di quel gusto istintivo delle cose che caratterizza la gente normale. Lo intuiva benissimo: per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente… Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era anche sua, tale e quale. Era il «nostro» vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro. […] Era così – non potei fare a meno di riconoscere dentro me stesso – era proprio così (*RF*, 513).

Ciò che rende Micòl simile al narratore è il tempo della verità, la comune capacità di vivere la durata interiore del loro affetto, l'inattitudine al godimento immediato [36]. Profondità di Bassani: la poesia offrirà quel

[36] Rinviamo agli importanti lavori di Anna Dolfi e in particolare a *Giorgio Bassani*.

tempo del presente vissuto come passato, nell'imminenza della scomparsa. Mentre il racconto menziona il passato in quanto passato, la poesia gli dischiude il presente nell'imminenza di una porta socchiusa.

La poesia appartiene al presente vissuto come passato, sua trasformazione in un ricordo di natura superiore. Emil Staiger, allievo di Heidegger e ideatore di una delle rare poetiche di ispirazione fenomenologica, trova parole che danno ragione a Bassani: «Presente, passato, persino futuro possono venir ricordati nella poesia lirica» [37]. Il poeta Michel Deguy definisce così l'operazione della poesia: «in-effacer l'incroyable» [38]. Se gli amici non possono amarsi è perché ciò che li unisce non ha a che vedere col possesso fisico (il quale afferma l'attualizzazione di un rapporto nel presente), ma col rimpianto del presente, o di quel che Staiger chiama, con Bassani, il *ricordo*. Poesia è l'amore del presente che diventa passato o che viene vissuto nella sua presenza come imminenza di un passato. La prossimità degli amici, la loro conversazione amorosa senza futuro in un giardino definisce così l'unità di sentimento della poesia – la sua *Stimmung* [39]. Ma sarebbe arduo e persino ingiusto ridurre la parte che la storia ha avuto nella definizione di questa *Stimmung*. E se è vero che la storia determina la durata interiore dei personaggi del romanzo, può essere che, col favore di una nuova glossa alla poesia di Emily Dickinson, il commento di Micòl valga anche per la regione di Ferrara, l'Emilia: *alas poor Emily*.

L'ultimo paragrafo dell'epilogo del romanzo non ci autorizza a dimenticare la storia a favore della durata interiore:

> Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del *suo* futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo aborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge*, *le vivace et le bel aujourd'hui*»,

---

Una scrittura della malinconia (2003). Cfr. soprattutto La malattia del tempo, 73-128 e Il canto di morte, 128-164. L'opera termina con una preziosa intervista, in cui l'autore precisa la sua idea di temporalità soggettiva, cfr. 70 ss.

[37] Staiger 1979, 45-46.

[38] Deguy 2000, 98.

[39] Intendiamo «l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa […] Un francese non può dire né *l'humeur d'un paysage*, né *mon atmosphère* […] mentre un tedesco potrà parlare sia della '*Stimmung* di un paesaggio' che della 'mia *Stimmung*'. Inoltre la parola tedesca richiama costantemente *gestimmt sein*, 'essere in accordo' che, implicando una relativa solidarietà e consenso con qualcosa di più vasto […] lo distingue da *stato d'animo*» (Spitzer 1967, 9-10).

> e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il *pio* passato». E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare (*RF*, 578).

L'imminenza della morte dice il tempo della poesia; non l'avvenire radioso di Malnate, ma il presente di Micòl, o meglio ancora, grazie a una riscrittura del celebre sonetto, il passato. Alle qualità che Mallarmé attribuisce al presente corrispondono quelle che Micòl assegna al passato: caro, dolce e «pio». Pietà per il passato è la formula della poesia. Proprio questa pietà unisce Micòl al narratore e, al di là del narratore, a Bassani stesso: «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» [40].

Scrivere un romanzo poetico significherà schiudere il racconto al tempo dell'incompiuto:

> 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 possedere (*RF*, 939).

«Guardia d'onore ai Monumenti dei caduti e ai Parchi della rimembranza» (RF, 350)

Nella cinta dei giardini, le poesie del tempo semiaperto vengono scritte sulla parete della morte. L'opera del poeta consiste dunque nell'essere fedele al presente che si scrive dall'altro lato della porta. È questo il modo in cui Bassani vuole essere fedele a Dante [41]. In *Se questo è un*

[40] In Risposta (VII), Bassani 1998, 1346.

[41] Nel 1931-1932 Francesco Carli inizia Bassani a Dante. Ha quindici anni (cfr. Bassani 2006a, 17). Portia Prebys ricorda che Bassani sapeva a memoria interi canti della *Divina Commedia* (2000, 71).

uomo, Primo Levi afferma di aver dovuto aspettare Auschwitz per capire il canto a Ulisse: allo stesso modo, Bassani fa della prova imposta agli ebrei di Ferrara una nuova esperienza dell'inferno, da cui deriva l'ingiunzione alla poesia e la rivelazione del mistero di Dante.

> Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua (*RF*, 1344).

Più di ogni altra cosa, interessa a Bassani l'incontro fra l'ebreo scampato ai campi, che torna per testimoniare l'inferno, e il poeta, che sceglie la morte per dire *tutta la verità* del presente.

Si può ora tracciare quella che per Bassani è la formula del poeta: *poeta è colui che scrive dopo la morte*, *tratta il passato come fosse un presente semiaperto e il presente come un passato del ricordo*. Bassani non ignora le difficoltà di una simile impresa.

> Se i poeti non parlano sempre, o quasi sempre, di vicende che è quasi impossibile raccontare, non sono dei poeti. La storia del ritorno a Ferrara di Geo Josz, per esempio, il protagonista di *Una lapide in via Mazzini*, ha una portata ideologica molto grave e seria. Geo Josz 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 là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi … (*RF*, 1323).

Questa l''equazione' del sistema: poeta = scrittura d'oltretomba = Geo Josz = Dante. Andare a vedere il regno dei morti è come dischiudere il tempo: rendere il passato incompiuto e trattare il presente come fosse un ricordo. Si tratta di vegliare sulle tombe: di tenerle piamente 'semiaperte'. L'ipotesi è che il narratore dei Finzi-Contini discenda nell'ade per deporvi i suoi morti e rischiararli alla luce della poesia.

Tale è l'obiettivo dichiarato del prologo del *Giardino dei Finzi-Contini* (*RF*, 317-322). Qui l'autore racconta la genesi del romanzo. Nel corso di una gita nei dintorni di Roma, il caso conduce Bassani e suoi amici alle tombe etrusche di Tarquinia. Giannina, la figlia degli amici, sbuffa quando scopre a quale meta sono ormai diretti: «Che malinconia!» (*RF*, 319). Ne segue una conversazione decisiva, che termina con la descrizione del progetto romanzesco. Come tutte le domande dei bambini, anche quelle di Giannina sono oltremodo serie: «erano più antichi gli etruschi

o gli ebrei?» (*RF*, 319) o ancora: «perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?». Il padre abbozza una risposta: «'I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti' – e di nuovo stava raccontando una favola –, 'che è come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre* stati morti'» (*RF*, 320).

È allora che Giannina impartisce la sua lezione: «'Però, adesso che dici così', proferì dolcemente, 'mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri'» (*RF*, 320).

Il narratore commenta: «Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano» – come Virgilio il poeta. Giunge così il momento della visita alla tomba della nobile famiglia Matuta, durante la quale il narratore può meditare sul significato del cimitero per gli etruschi:

> Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle tombe dove, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere molte delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita; in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì […] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare (*RF*, 321-322).

La pietà, la cura delle tombe, consiste nel riconciliare i morti e i vivi con la morte. Ora, l'imponente tomba dei Finzi-Contini («una tomba brutta, d'accordo»: *RF*, 322) conteneva solo il corpo di Alberto «mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora Regina, la vecchissima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nel '43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi» (*ibid.*). Raccontare la storia dei Finzi-Contini varrà ad aprire quelle tombe per restituirle all'eternità della morte, offrendo loro il sorriso degli etruschi [42]. Poiché, come insegnano tanto l'antropologia che la psicanalisi freudiana, i morti senza sepoltura non cessano di tormentare i vivi. Trasformare il cenotafio in tomba permette di rendere eterni i morti. Limentani, il personaggio dell'*Airone*, condivide la tesi di Micòl sulla «morte delle cose» (*RF*, 418):

> Soltanto loro, i morti, contavano per qualche cosa, esistevano veramente. Ci mettevano un paio di anni a ridursi al puro scheletro: lo aveva letto da qualche parte. Ma dopo non cambiavano più, mai più. Puliti, duri, bellissimi, erano ormai diventati come le pietre preziose e i metalli nobili. Immutabili, e quindi eterni (*RF*, 837-838).

[42] Anna Dolfi parla a ragione di Bassani come di un «poeta psicopompo» (2003, 49).

Il *Romanzo di Ferrara* è disseminato di tombe e cimiteri. I suoi personaggi non si stancano di decifrare iscrizioni, di ripristinare, riempire i buchi tra le lettere per ricomporre i nomi dei defunti. La duplice ossessione per la lapide e la tomba intreccia la morte e il nome in quella rete di grande densità poetica che corrisponde anche al dato storico della Shoah: salvare i deportati, morti nelle camere a gas, dalla seconda morte che avviene con la cancellazione del loro nome. La poesia di Emily Dickinson funge qui da legenda allo sterminio degli ebrei d'Europa: è necessario ripristinare la lettera dei nomi prima che il «muschio» li ricopra. Ricordiamo che le leggi razziali impedivano agli ebrei anche di «inserire necrologi nei quotidiani» (*RF*, 370). Bassani si è dato il compito di inserire questi necrologi nella nostra vita quotidiana.

Crediamo si possa affermare con sicurezza che non vi è nemmeno un romanzo di Bassani in cui un personaggio non legga una lapide o non tenti di ricostruire un nome a partire dalle lettere di una parola semi cancellata. Vi è in Bassani una sorta di ossessione per la lettera [43]. La si potrebbe dire di dantesca memoria.

Abbiamo già evocato l'inquietante scena di *Una lapide in via Mazzini*: Geo Josz, deportato tornato dall'oltretomba, legge il proprio nome sulla lapide che commemora i deportati ferraresi: se il suo nome è inciso sul marmo, i dorsi delle sue mani sono «così bianchi che un numero di matricola, tatuato nella pelle molliccia, come bollita, poco più su del polso destro, poteva esser letto distintamente nelle sue cinque cifre precedute dalla lettera J» (*RF*, 88).

L'immaginario della lettera, la grammatologia poetica, attraversa il *Giardino dei Finzi-Contini*. È innanzitutto l'epitaffio del bimbo morto, scritta come una poesia – «sette righe assai blandamente incise e inchiostrate su un umile rettangolo verticale di marmo bianco»:

Ahi
GUIDO FINZI-CONTINI
(1908-1914)
eletto di forma e di spirito

[43] Pensiamo per esempio alla «i» di *Lida Mantovani* (*RF*, 13); alla targhetta del medico nella *Passeggiata prima di cena* (*RF*, 72); ai cartelli in memoria di Clelia Trotti (*RF*, 126) e alla scena in cui anche Clelia Trotti legge delle lapidi (*RF*, 159); alle targhe con «i nomi dei fucilati» in *Una notte del '43* (*RF*, 174); alla lettera di rottura di Delidier negli *Occhiali d'oro*, riportata in stampatello sulla pagina (*RF*, 281) come l'annuncio di morte con cui termina il romanzo (*RF*, 314). Anche qui il dispositivo tipografico è quello dell'epitaffio, o della poesia. Si pensi anche alla differenza tra la «A» e la «B» di *Dietro la porta* (*RF*, 585-586).

i tuoi genitori si preparavano
a vieppiù amarti
non già a piangerti
(*RF*, 335)

Questa poesia di epitaffi è accompagnata da un breve commento poetico. Ermanno Finzi-Contini è a sua volta autore di una raccolta di iscrizioni del cimitero ebraico di Venezia (*RF*, 401). Ma è anche la targa commemorativa che Micòl e il narratore immaginano di deporre nel luogo del loro primo incontro. Ancora una volta, una disputa poetica nasconde una schermaglia amorosa: «'Suppongo che avrai già in mente come dovrà essere l'epigrafe'. / 'Pressappoco. Per di qua – eludendo la vigilanza di due enormi cagnacci…' / 'Alt. Parlavi di una targhetta, ma di questo passo ho paura che avrai bisogno di un lastrone di quelli tipo Bollettino della Vittoria'» (*RF*, 411).

Si pensi al monumento degli antichi amori di Meillerie, in *Giulia o la Nuova Eloisa*. Il legame tra questa targa e la poesia è del resto sottolineato da Micòl: «il punto esatto del muro di cinta 'sacro', come diceva Micòl, '*au vert paradis des amours enfantines*'» (*RF*, 572). Ma si ricordi anche la seduta spiritica in cui vengono interrogate le lettere dell'alfabeto (*RF*, 487) o la descrizione delle iniziali dei Finzi-Contini nell'ascensore della *magna domus* (*RF*, 499).

Il personaggio dell'Airone è l'incarnazione di questa ossessione grammatologica [44]:

> Le targhe in ceramica di prima della guerra non erano state tolte. Erano state ricoperte di calce, semplicemente. E sopra lo strato di calce, con un pennello intinto di vernice nera, erano stati scritti a mano i nomi nuovi. Leggerli non era facile. Il tempo e le intemperie stavano già cancellandoli. Compitava: LO MAR, ANTON GRAMSCI, E. CURIEL, USEPPE TALIN, C E IA ROTTI. Rimetteva a posto mentalmente tutte le lettere mancanti. E non proseguiva prima di esserci riuscito (*RF*, 826).

Quando però decide di suicidarsi, questo ossessionato delle lettere si risolve al silenzio: «Non avrebbe lasciato niente di scritto. Nemmeno una riga» (*RF*, 847). Leggendo un giornale cattolico, scopre questa inscrizione:

[44] La lettera ha un ruolo decisivo nell'*Airone*: Limentani cerca di comporre delle notizie mettendo insieme vecchi ritagli di giornale: «RITTO DI INSURRE GATO DALLA COST, diceva un altro titolo a lettere anche più grandi di quelle del precedente. E un altro: ENNI E TOGLIATTI – ATTACCANO IL GOVER. E un altro ancora: RRE SANGUE EBRAICO – A POLONIA D'OGGI» (*RF*, 736).

> […] a caratteri maiuscoli e spaziati che diceva: NON AFFANNARTI PER IL DOMANI.
>
> Aprì il foglio, lo spiegò.
>
> […] Per invogliare il lettore il carattere cambiava di continuo. Anche la disposizione tipografica ogni tanto variava. A tratti a pagina piena, succedevano improvvisamente delle righe corte, messe in colonna, al centro, come fossero i versi di una poesia (*RF*, 829).

Senza spingersi fino all'esperimentalismo del Dos Passos di *Manhattan Transfer*, Bassani sa sfruttare l'effetto nato dalle differenze di tipografia sulla pagina.

Nel *Romanzo di Ferrara*, il dispositivo tipografico che consiste nell'isolare le lettere di una targa votiva annuncia l'impaginazione centrata della poesia e ne sottolinea il carattere votivo.

«All lost nothing lost» (RF, 518).

Ne va delle poesie, come dei romanzi di Bassani. Al tempo della composizione delle raccolte che organizzano il flusso dei testi, si aggiunge il tempo della loro disposizione in un'unica opera che riorganizza le raccolte quasi fossero capitoli di uno stesso libro. Come nel 1980 aveva voluto presentare la versione definitiva del *Romanzo di Ferrara* raccogliendo in un'unica opera i suoi grandi libri di prosa (*Dentro le mura*; *Gli occhiali d'oro*; *Il giardino dei Finzi-Contini*; *Dietro la porta*; *L'airone*; *L'odore del fieno*), Bassani riprendeva due anni dopo in un solo volume l'insieme di una produzione poetica la cui composizione aveva come incastonato il *Romanzo di Ferrara*. Il titolo *In rima e senza* riuniva *Storie dei poveri amanti* (1945), *Te lucis ante* (1947), *Un'altra libertà* (1951), *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978). Il confronto è sorprendente: come i romanzi dovevano ordinarsi secondo una nuova lettura, le poesie assumevano un senso nuovo, in un gioco di equilibri e di parallelismi, di effetti di inserzione e di prove di fedeltà. Da un simile edificio deriverebbe ciò che l'esegesi biblica definisce, con San Girolamo, una lettura tipologica tesa a stabilire queste correlazioni al di là della differenza tra il prima e il poi, dove l'uno annuncia l'altro che da esso trae a sua volta conferma; noi cercheremo piuttosto di mostrare la singolarità delle due raccolte, affinché il lettore possa entrare più facilmente in quelle poesie.

A proposito della riorganizzazione dell'insieme, diremo soltanto che le due prime raccolte, precedenti il ciclo dei romanzi, sono in rima,

mentre non lo sono le ultime due, *Epitaffio* e *In gran segreto*. È come se le prime raccolte avessero preparato la scrittura del romanzo che era stata d'ostacolo alla scrittura poetica, e la fine della scrittura romanzesca avesse nuovamente liberato la poesia, una poesia nuova e sovrana nelle scelte formali: i versi di un prosatore che ben sa cosa esigere dalla poesia e cosa offrirle, insufflando in una poetica rinnovata le maggiori conquiste della sua arte romanzesca – monologo interiore, azione dei personaggi, attenzione minuziosa per il quotidiano [45].

Queste raccolte possono essere lette una, due o quattro alla volta. Abbiamo provato l'ultima soluzione, e in attesa di optare per la prima diremo qualcosa della seconda. Le due fasi della creazione poetica di Bassani coprono un arco temporale relativamente breve: tra il 1939 e il 1951 si svolge la prima, che culmina nella sezione *In rima* dell'opera completa; tra il 1973 e il 1981 viene composta la seconda parte (*Senza*). Le due parti non sono omogenee: mentre *In Rima* riprende e rielabora la produzione degli anni '39-'51 arricchendola di alcune traduzioni (di Paul-Jean Toulet, di René Char e di Stevenson, di cui Bassani traduce il superbo epitaffio: «sotto l'immenso volto stellato / ch'io sia sepolto, ch'io sia lasciato […]») [46], la seconda parte riprende alla lettera le poesie delle ultime due raccolte, con la sola aggiunta di qualche inedito [47]. Fra i due un silenzio poetico di vent'anni, che corrisponde alla scrittura del romanzo.

In rima

I libri riuniti nella sezione *In rima* erano già stati inclusi in una prima antologia nel 1951: *L'alba ai vetri. Poesie 1942-'50*. Un breve poscritto conteneva importanti rivelazioni sulla storia del poeta – si apriva con la celebre formula di Roberto Longhi: «Critici si nasce: poeti si diventa» [48]. Bassani vi ripercorreva la propria storia, attribuendo un ruolo decisivo alla cesura che la guerra aveva imposto alla sua carriera di poeta.

La prima fase, precedente il 1942, è quella di una poesia in certo

[45] Sulla dialettica tra romanzi e versi, cfr. Varese 1994, 63-66. Andrea Guiati traccia un percorso chiaro ed edotto della evoluzione poetica di Bassani in *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani* (2001).

[46] Bassani 1998, 409.

[47] Luca Lenzini ha studiato queste trasformazioni in un eccellente saggio sulla lettura dell'opera poetica completa di Bassani: Un cambiamento di prospettiva: *In rima e senza* di Giorgio Bassani (1982, 137-181).

[48] Poscritto, Bassani 1998, 1162.

senso suscitata dalle letture e dalle amicizie letterarie. Bassani è poeta per vocazione e frequentazione. Si tratta della fase che corrisponde a *Storie dei poveri amanti*. Là dove l'autore evoca queste poesie, ritroviamo il narratore dei *Finzi-Contini* e la stessa circostanza che lo spinse a scrivere la poesia per Micòl:

> Per la prima volta mi sentivo spettatore indulgente di me stesso. E così nel treno che mi riportava ogni sera a Ferrara, da Bologna dove avevo compiuto gli studi universitari, e dove, anche dopo, avevo continuato a recarmi con la medesima frequenza di un tempo, la vicenda degli amori studenteschi, dai quali mi vedevo d'un tratto escluso, si svolgeva davanti ai miei occhi incantevole ma distante, distante per sempre. [49]

Il 1942 segna una cesura decisiva:

> […] il mio lavoro si svolse in direzione sostanzialmente opposta a quella del primo libro. C'era stata di mezzo la guerra – pensavo –, la guerra e la prigione. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva al mio spirito, *tutta* la nuova realtà di me stesso e del mondo, allora dovevo lottare senza pietà, senza la minima condiscendenza nei confronti della mia natura, contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura. [50]

È come se Bassani si rimproverasse di aver vissuto il senso di esclusione come una questione privata e la scelta della poesia come una forma di condiscendenza in cui rientrava una debolezza in certo modo sublimata dai dispositivi e filtri culturali. Ora, la storia è intervenuta a vietare questa poetica e Dante si è imposto con una diversa concezione del «paradiso». Si tratta ormai di onorare i morti. Bassani scopre la vocazione poetica.

Le *Storie dei poveri amanti* (1945) contengono poesie dal tono nostalgico, sullo sfondo di Ferrara, dei suoi dintorni e della sua campagna perduta in lontananza. I luoghi vengono suggeriti con tratto delicato, capace di evocare foschie, luci filtrate, nebbie, paesaggi visti dal treno, alberi e viali, e solitudine ovunque. Queste immagini un po' tristi comunicano il dolore della separazione e dell'esclusione di un io che vive lo sradicamento dal tempo in forma di elegia. È una poesia di istanti idilliaci, fortemente segnata da una vena esistenzialista che trova nell'ermetismo le sue forme privilegiate e che intende essere l'esatta evocazione di uno 'stato d'animo', di un 'istante privilegiato'. Al di là della loro dimensione epifanica, simili 'occasioni' forniscono ogni volta l'esordio

[49] *Ibidem.*
[50] *Ivi*, 1165.

di un racconto. Si pensi al Bertolucci di *Fuochi in novembre* [51], ma anche a Sereni o a Caproni, a Ungaretti e a Montale; ma andando più in là nel tempo si riconosce soprattutto il tono dei 'crepuscolari' e con essi Verlaine e Laforgue, i simbolisti minori e gli impressionisti. Ogni luogo diviene occasione di una poesia della separazione, che nel treno ha la sua allegoria e il suo dispositivo. *Pontelagoscuro* compare e scompare, la nebbia avvolge la *Piazza d'armi* e la nasconde nell'ovatta di un presente intangibile, i treni che riportano *Verso Ferrara* sprofondano nel sonno, le gavine scompaiono all'orizzonte. *Marina d'ottobre* è a questo titolo una poesia esemplare, e sarebbe opportuno mostrare come tutta la raccolta allestisca la scena dei futuri romanzi. Il preterito delle *Storie dei poveri amanti* è quello di un dipinto che sradica dagli istanti e trattiene nelle pagine i «pallidi ritratti dei nostri morti» [52]. L'epitaffio del tipografo annuncia tutta una poetica futura, intrecciando la passione per il nome («Non, non spezzare il sigillo / che ti nasconde il mio nome») e l'ossessione per i morti: «Odimi: io vivo, morto, // libero come vissi» [53]. Stupisce, per la sua dimensione spettrale, la strana cerimonia funebre della *Cena di Pasqua*: ombre nostalgiche tornano al tavolo dei vivi per trasformare una scena domestica in una cerimonia macabra. Queste poesie contraddicono l'immagine idilliaca che Bassani voleva dare della sua prima raccolta.

Sembra piuttosto che le *Storie dei poveri amanti* segnino l'ingresso della Storia nell'elegia. Montale fu a tal proposito più lungimirante di Bassani quando lodò le due poesie di guerra (*Non piangere compagno* e *Retrovia*) paragonandole alle «migliori poesie francesi» della Resistenza [54].

«Mi permetto di offrire una piccola indicazione critica su me stesso: non avrei mai potuto scrivere niente se non avessi, prima, scritto *Te lucis ante*. In un certo senso è dunque questo il mio libro più importante» [55].

Perché Bassani attribuisce tanta importanza a *Te lucis ante*, la raccolta del 1947? Il titolo è tratto dal *Purgatorio* di Dante. All'inizio dell'ottavo canto, l'inno di Sant'Ambrogio erompe contro la tentazione elegiaca:

---

[51] «Esiste comunque un poeta italiano, che io ritengo molto simile a me, cioè Attilio Bertolucci. Ecco un poeta vero!»: In risposta (VII), Bassani 1998, 1349.

[52] Bassani 1998, 1371. Bisogna poi dire che questa raccolta deve molto a Longhi e all'immaginario pittorico di cui era l'artefice: i paesaggi di Morandi, le scene d'interno di Cavaglieri, l'arte di De Pisis. Paola Bassani ha giustamente insistito su questo punto (2006, 113-114).

[53] Bassani 1998, 1373.

[54] Montale 1996, 638.

[55] Bassani 1998, 1210.

Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;
quand'io incominciai a render vano
l'udire e a mirare una de l'alme
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.
Ella giunse e levò ambo le palme,
ficcando li occhi verso l'orïente,
come dicesse a Dio: «D'altro non calme».
«*Te lucis ante*» sí devotamente
le uscío di bocca e con sí dolci note
che fece me a me uscir di mente;
[…]

Questa scena e questa citazione non spiegano forse l'importanza che Bassani attribuisce alla raccolta? Tentato dall'elegia, immerso nell'atmosfera della sua prima raccolta segnata dall'affievolirsi della luce e dalla separazione dagli amici, 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.* L'esperienza della prigione richiamata nella poesia *Dal carcere* impone un mutamento di tono: l'elegia cede il posto al sentimento più radicale dell'esilio e della morte. I paesaggi intinti di melanconia lo cedono a piccoli quadri psicologici dove il pensiero si fa dialogo interiore. La ricerca dell'identità personale prende forma nei lampi e nelle domande che scaturiscono in uno stato di angoscia: «Dove sei?» chiede il poeta, come l'airone del romanzo. In *Alba ai vetri* è l'intera poesia a farsi dialogo, come accade nel *Sogno* in cui appare la figura paterna. Seguendo la pista offerta dalla nostra interpretazione della poesia di Emily Dickinson, possiamo dire che la prima raccolta costituisce l'opera del narratore del romanzo e guarda verso Panzacchi, mentre il secondo libro è stato scritto da Micòl, ispirata dalla «donna terribile». Soltanto Micòl può rivendicare il grido come «arte poetica»: «E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole» [56]. Si pensa alla prima delle *Duineser Elegien* di Rilke*: Wer*, *wenn ich schriee hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?*

[56] *Ivi*, 1396.

A una simile trasformazione formale corrisponde un deciso mutamento tematico. È stato osservato come *Te lucis ante* tornasse ai soggetti religiosi più discreti del primo libro [57]. Una poesia – «Mi avessi da bambino / serbato alla tua legge!» [58] – evoca la religione ebraica e sembra rivolgersi a Dio per domandargli ragione. La presenza di motivi religiosi non indica per forza 'un ritorno' alla fede. Tutt'altro. È invece come se il poeta componesse inni atei per quel Dio che ha accettato che il suo popolo fosse condotto al massacro [59]. È allora possibile che il titolo abbia anche un senso ironico: non si tratta tanto di invocare Dio contro le *noctium phantasmata*, come accade ai bambini che di notte, quando hanno paura, cantano. Si tratta di cercarlo nel cuore della notte, nelle tenebre della storia. Alla dolce melanconia delle *Storie dei poveri amanti* segue la raccolta del conflitto interiore ingaggiato da un poeta contro la violenza della storia e che in tutto tradisce la scarsità delle forze e l'imminenza della morte.

Senza

Vent'anni separano la prima *(In rima)* e la seconda parte *(Senza)* della sua opera poetica, vent'anni che corrispondono per Bassani alla scrittura del romanzo di Ferrara e per la storia della poesia italiana a un mutamento profondissimo. È significativo che il silenzio poetico di Bassani tra *Un'altra libertà* (1952) e *Epitaffio* (1971) corrisponda in qualche modo al silenzio che separa per Montale *La bufera* (1956) da *Satura* (1972). Il titolo scelto da Bassani può forse valere come un programma: la preposizione privativa 'senza' indica il rifiuto delle rime che aveva caratterizzato il primo periodo, ma anche, al di là della scelta formale, il 'no' rivendicato contro gli artifici a cui indulge la poesia. La stessa poetica negativa vale per Montale, che sceglie progressivamente l'ironia e una poesia sempre più invasa dal tono prosaico. In Bassani, a una poesia delle epifanie segnata dallo schema formale della rima e da un'influenza della prosa d'arte succede, grazie all'influenza della prosa romanzesca, una nuova poetica, più diretta e insieme più esigente, più radicalmente

[57] Andrea Guiati parla di un'aria «mistica e luminosa» nel suo saggio *Bassani poeta* (2004, 89-123), ma l'interpretazione ci sembra per lo meno forzata. La lettura di *Valle dell'Aniene* è al limite del controsenso e ignora del tutto la «desolata cantilena».

[58] Bassani 1998, 1390.

[59] Mary Schneider ha giustamente sottolineato il ruolo della storia in questa raccolta (1986, 31).

legata alla ricerca della verità e capace di tornare alle poesie del primo periodo per prendersene gioco con divertita ironia.

Epitaffio (1974). Giorgio Bassani riteneva che la raccolta *Epitaffio* rappresentasse una svolta e un vertice della sua arte poetica. Se si accetta la definizione della poesia di Bassani che abbiamo proposto, il primato è evidente. L'epitaffio fa vivere il presente nel passato e apre il presente al suo divenire ricordo. Si potrebbe addirittura suggerire che se il primo libro (*Storie di poveri amanti*) è la raccolta del narratore e *Te lucis ante* il libro di Micòl, *Epitaffio* è l'opera di Ermanno Finzi-Contini: la sua famosa raccolta di epitaffi (*RF*, 401). Portia Prebys ci ricorda che:

> è stato con *Epitaffio* che [Bassani] ha deciso di uscire dal chiuso per affrontare direttamente l'esistenza. Diceva che la morte presente nella forma degli epitaffi contraddiceva il contenuto, che l'epitaffio è nato dal bisogno di entrare in rapporto con quell'*attimo*, con i particolari minimi della vita. [60]

Pasolini dà ragione a Bassani quando sostiene che *Epitaffio* era il suo libro più bello [61]. Alfonso Berardinelli vi ha voluto riconoscere uno dei libri più importanti degli anni '70, insieme alle raccolte di Montale, di Amelia Rosselli, di Carlo Betocchi e di Aldo Palazzeschi [62]. Michele Gialdroni poi, che gli ha dedicato un saggio, lo considera la sintesi dell'arte del romanziere di Ferrara [63].

Dal momento che generosamente Bassani si attribuisce l'invenzione italiana della forma dell'epitaffio [64], esaminiamone intanto la struttura formale. Da un punto di vista formale, le poesie di *Epitaffio* si presentano come degli epitaffi: testi centrati in una pagina che in questo modo si trasforma in lapide cimiteriale. Ciò che permette di distinguere la poesia non è più, allora, la rima, ma la disposizione tipografica, la quale non esige alcuna particolare struttura metrica. L'effetto dell'epitaffio sulla frase consiste nell'isolarla stampandola sulla pagina, facendone emergere la forza espressiva indipendentemente dalle ricerche ritmiche. L'epitaffio

---

[60] Prebys 2000, 173.

[61] «Bassani ha scritto un libro superbo, forse il suo più bello; il libro di un'alta perfezione formale e, nel tempo stesso, ingenuo (proprio là dove vuol essere, ed è diabolico), generoso, scoperto (proprio là dove, seguendo la propria aurea regola, l'autore schiaccia con più convinzione il piede sul 'fren dell'arte'» (Pasolini 1974, 333-336 e 1999, 2072-2076).

[62] Berardinelli 2003.

[63] Gialdroni 1996.

[64] «Gli epitaffi rappresentavano uno schema mai applicato in Italia. Lui fu il primo a 'centrare' le righe» (Prebis 2000, 174).

dà così a ogni frase uno statuto intermedio tra prosa e verso. Tesauro vi riconosceva infatti un'«arte mezzana fra 'l poetico e l'oratorio» [65]. Si potrebbe considerare l'epitaffio la prima poesia spazialista: con la sua composizione a 'spalliera' esso annuncia anche l'arte di André Du Bouchet che tanta attenzione dedicava al rapporto tra la struttura logica e sintattica del testo e gli effetti di sospensione del senso offerti dalle spaziature tra le parole sulla pagina. Leggere gli epitaffi significa accettare l'imperativo del taglio: parole, sintagmi, frasi vengono in un certo senso sospesi sulla targa commemorativa attraverso un procedimento ricco di alti effetti drammatici: si pensi al «vita» con cui si chiude *Da quando*, alle ultime parole della poesia sui fascisti a Ferrara, alla forza della parola «bambino» in *Al telefono*. E più la poesia è lunga (e accade a volte che questi epitaffi meritino tutta l'ironia di Micòl e si dispieghino su diverse targhe votive) più gli effetti spalliera sono interessanti, come nel caso di *Storia di famiglia* o della *Porta rosa*. Accade anche che Bassani giochi con le dimensioni del corpo della lettera, come in «MARG», abbreviazione di un nome che sembra un acronimo:

addio –
ciao dolcissima Marg proprio così
CIAO DOLCISSIMA MARG. E
nient'altro [66]

L'epitaffio era destinato per tradizione a commemorare la vita bella attraverso l'esaltazione della bella morte eroica [67]. In Bassani, invece, l'epitaffio serve a commemorare la vita fragile e gli attimi fugaci del 'primo venuto' [68]. L'epitaffio è al servizio di una poetica dell'istante e dello '*choc*':

Di me e di te cos'altro rimarrà
negli occhi di chi ci avrà visti?
un'immagine così
un flash e
basta
insomma niente [69]

[65] È stato Luca Lenzini a ricordare questa definizione in *Un cambiamento di prospettiva* (1982, 160). Lenzini rimanda a Petrucci 1985, 46.

[66] Bassani 1998, 1467.

[67] Cfr. Vernant 1989, 41 ss.

[68] Giustamente Lenzini sostiene che: «essendo le occasioni alla base delle poesie, gli atteggiamenti dell'io, i suoi scatti umorali, le sue idiosincrasie, *qualsiasi* momento dello scorrere del tempo può far scattare la molla della scrittura» (1982, 167).

[69] Bassani 1998, 1453.

Tradizionalmente l'epitaffio commemora per celebrare; in Bassani celebra per commemorare. Se l'epitaffio era un genere, il romanziere di Ferrara ne fa una funzione, o un operatore di fedeltà – tutto, ora, è degno dell'epitaffio: le cose viste (*Negli spogliatoi del tennis*), le invettive, le scene domestiche, i fatti della vita quotidiana (*4 marzo 1973*, *Al telefono*), le relazioni familiari (*La cuginetta cattolica*), gli incontri amorosi, gli amici, ma anche gli eventi storici (*Gli ex fascistoni di Ferrara*) come le osservazioni poetiche (*Ars dictandi*). C'è di tutto, in effetti, e l'epitaffio lotta contro la doppia cancellazione evocata nella poesia di Emily Dickinson. Libera le bocche dal muschio dell'oblio e i nomi dall'erba che li ricopre.

Berardinelli rende conto alla perfezione di questa nuova poetica, là dove evoca «un'esplosione del presente nudo, della vita nuda e senza ormai più tempo, una vita che assale l'autore come una gioiosa e mortale malattia e lo costringe a diventare un altro autore» [70], un autore coraggioso e per il quale non è più il tempo di credere: «Adesso / vecchio quasi / completamente incredulo / ne ho tanto però di / coraggio» [71]. Una disperata vitalità anima i testi dell'*Epitaffio*, una forza vitale, un'energia che vuole cogliere il presente nella potenza del suo affluire.

In *Epitaffio*, infine, la poesia cede il passo alla prosa e al racconto. Nelle composizioni più lunghe, è il romanziere di Ferrara a dar prova della sua arte narrativa [72] – si pensi a *Rolls Royce* e a *Storia di famiglia* che a più titoli ricordano la poetica della *Camera da letto* di Attilio Bertolucci. All'opposto di una poesia ermetica che cancella e sconvolge i riferimenti concreti della scena dell'epifania, la poesia di *Epitaffio* dipana in un racconto esatto l'insieme delle circostanze concrete. Sa dare corpo ai personaggi e recitare il monologo interiore per trasformare il poeta in personaggio. Nelle prime raccolte, l'io che si esprimeva faceva corpo con la sua vocazione di poeta, in *Epitaffio* l'io è una maschera, una figura da cui il poeta prende le distanze e che tratta con ironia: Pasolini parlava a ragione di un «io di maniera» e di una poesia riuscita nel suo stile libero indiretto [73].

Occorre però sottolineare quanto lo scarto, o la semiapertura, che separa i due «io», così come l'ironia che suscita, dipendano da una decisio-

[70] Berardinelli 2003, 52.
[71] Bassani 1998, 1415.
[72] Gardair 2000, 17-22.
[73] Pasolini 1974, 336.

ne coerente con la poetica di Bassani nel suo complesso. Questi 'epitaffi' sono scritti da un morto, cioè dal poeta che è andato nell'oltretomba per tornare come un morto tra i vivi, secondo le lezioni orfiche apprese da Geo Josz e da Dante. Una delle poesie di *Gran segreto* biasima il critico che a proposito di *Epitaffio* ha citato Catullo dimenticando Dante:

[…]
grazie tante

Ma
e
Dante? [74]

È questo il poeta che compone «della morte oltre la riviera», come suggerisce la traduzione di Bassani di T. S. Eliot. La poesia di *Epitaffio* è il risultato di una scrittura postuma, o *post mortem*: in *Da quando* la vita è finita, ritratta, sparpagliata ai piedi del poeta come corrispondenza che nessuno ha mai aperto; nella poesia sui fascisti di Ferrara il poeta chiede: «non lo vedi che sei tu quoque / mezzo morto?» [75]. Gli 'epitaffi' sono le poesie di un morto vivente. Il bambino di *Al telefono* è «vivo e sepolto in me» [76]. Lo straordinario piano sequenza della poesia *Rolls Royce* è stato scritto da un morto – «subito dopo aver chiuso gli occhi per sempre» [77] – che torna come in sogno nei luoghi d'infanzia. E mentre *La porta rosa* offre l'immagine di un archeologo che risuscita i morti della sua città, *Storia di famiglia* si chiude con la visita al cimitero. Ecco, al cuore di *Epitaffio*, l'epitaffio per i morti del giardino di Ferrara. *Il romanzo di Ferrara* resta allora inscritto nella poesia:

Giacciono comunque tutti e tre assieme padre madre e figlio
sepolti da molti anni nel cimitero
israelitico di Ferrara
nel piccolo prato a sinistra che si stende giusto di là
dal cancello d'ingresso
tre snelle candide
lapidi sobriamente
iscritte [78]

[74] Bassani 1998, 1482.
[75] *Ivi*, 1417-1418.
[76] *Ivi*, 1430.
[77] *Ibidem.*
[78] *Ivi*, 1445.

Se *Te lucis ante* era stato scritto quale prolungamento delle *Storie di poveri amanti* e in rottura con esse, *In gran segreto* è la continuazione di *Epitaffio*: la raccolta del 1978 riprende la disposizione grafica delle poesie a spalliera ed esprime, come la precedente, grande libertà di tono e di ispirazione. Il poeta registra ricordi e invettive, paesaggi e riflessioni, racconti e impressioni. Non mancano, in questa raccolta di rabbia e disperazione, riflessioni d'artista [79].

Il segreto a cui il titolo allude sembra riferirsi agli amori segreti del poeta – e di nuovo pensiamo a Michel Deguy, che costruisce la sua raccolta *Gisants* sull'occultamento del nome: «Je ne peux écrire ton nom. Les lois l'interdisent. Ayant écrit ton nom, je dirais que je ne le dirai jamais et ainsi le cèlerai-je. Tu es ma chresmologue. Il est écrit que s'accomplisse ton vœu que j'écrive un *gisant*» [80]. Anche qui, come in Bassani, amore e morte condividono un segreto. *L'epitaffio* dell'uno è il *gisant* dell'altro. L'intreccio di amore e morte spiega una poesia estremamente cruda (*Da Machado*), in cui il poeta supplica l'amante di non fare mai più l'amore, dopo che sarà scomparso: «Dimmi che a partire dall'attimo che mi vedrai / morto non lo farai mai / mai più» [81].

Una lettura attenta di *In gran segreto* dovrebbe evidenziare che non si tratta tanto di svelare ancora segreti, quanto piuttosto di trovare porte, momenti e luoghi, come nella rivelazione di *Orly*. Un'ossessione segreta rode questa raccolta: sono cambiato? La poesia *Se ho cambiato!* è decisiva, poiché oppone un giovane poeta, storico del suo passato (dove il verbo «storicizzare» va inteso, lo sappiamo, nell'accezione crociana), al poeta ormai vecchio che vorrebbe essere lo storico del proprio futuro: «storico del mio futuro non meno avaro e indefesso di / quanto / già fui del mio passato» [82]. Il poeta storico non cambia. Estende l'esigenza del ricordo al futuro.

In questo libro del segreto e del nome sigillato molte sono le poesie indirizzate a interlocutori nominati nei titoli: *A Momi*, *A Natalia Ginzburg*, *A Franco Fortini.* L'epitaffio trasforma dunque lo statuto del nome proprio [83]. Celebrare non significa più scrivere per la memoria del nome, ma scrivere in nome del nome stesso. La poesia scrive la pro-

---

[79] *In gran segreto* è anche una proliferazione di poesie 'metapoetiche' che giocano con una tradizione o con una ripresa (*Da Villon*, *Da Alceo*, *Da Machado*, *Ut pictura*).

[80] Deguy 1999, 63.

[81] Bassani 1998, 1501.

[82] *Ivi*, 1501.

[83] Resta ancora da commentare il significato dei nomi propri di poeti nella poesia *Campus* (*ivi*, 1498).

pria referenza al reale nel nome proprio di persona, nel toponimo (Orly, Piazza Indipendenza, Modena Nord, Ciampino) e le date (15 giugno 1975). La data è forse il nome proprio del tempo.

Sarà allora più facile comprendere l'importanza che le ricorrenze assumono per Bassani (*Compleanno*, *Brindisi per l'anno nuovo*, *A mia figlia per il suo compleanno*). Esse nominano il tempo che passa. Gli epitaffi di *In gran segreto* moltiplicano i nomi per scongiurare il tragico senso di morte imminente che domina l'intera raccolta – «prima che gli anni via via più / rapidi / sottraggano alla mia memoria troppi particolari» [84]. Viene da pensare che Bassani componga gli epitaffi per se stesso nel momento preciso in cui, in una luce crepuscolare, si sente conquistato dall'inesistenza:

Volevo che l'ineffabile potesse diventare
eterno
dar voce all'inesprimibile far sì
che l'inesistente o
quasi finalmente
esistesse [85]

Come lo scrigno del corredo di un morto, la raccolta trasporta i momenti di una vita e li affastella nella durata interiore del *senex puer* («semicanuto / bambino» [86]). L'epitaffio celebra la forza della lettera e oppone una poesia con la P maiuscola (*A Momi*: «Era alla Poesia che tiravi a quella / con tanto di P maiuscola» [87]) alla S della Storia. Nella poesia intitolata *Gli spettri* la grammatologia di Bassani gioca sull'opposizione tra le iniziali di Pasolini (P. P. P.) e il partito comunista (P. C.).

Una poesia dedicata a Natalia Ginzburg evoca «la Storia con la esse grande». Tutta la verità sulla raccolta del poeta psicopompo viene detta qui:

[…]
anch'io cosa credi ho sempre nel cuore i poveri
morti
con questo di diverso però ricòrdati che io stesso vengo
proprio di là cioè da quei luoghi
donde – e so bene che lo
sai –

[84] *Ivi*, 1515.
[85] *Ivi*, 1477.
[86] *Ibidem*.
[87] *Ivi*, 1475.

per solito non si ritorna respirando anzi mai e
poi mai [88]

E in segreto si leva, nel cuore del libro, la figura del padre, così decisiva nel *Romanzo di Ferrara*. In un dialogo padre e figlio si affrontano. Come il dialogo con Giannina che apriva il *Giardino dei Finzi-Contini*, la conversazione riguarda qui la diversa percezione che della morte hanno un adulto e un bambino. Il bambino si interroga sulla vita delle libellule che non dura «più di un giorno»:

Sta dicendo dimmi com'è
che la libellula non ce la fa
a vivere più d'un giorno
solo
capisci bene un'unica
giornata e
basta?

Richiama poi le strade che finiscono nel mare, e domanda al padre:

debbono ogni volta darmi così
tanto desiderio d'andarci
subito anch'io proprio laggiù dove vanno
a terminare dove si
pèrdono? [89]

Col favore del dispositivo tipografico dell'epitaffio, e malgrado l'accento che elimina ogni ambiguità, è sulla parola *perdono* che la poesia potrebbe chiudersi. Comprendere il senso di questo perdono – se cioè sia il figlio a dover perdonare il padre, o il padre il figlio, se i vivi i morti o il contrario –, indicare il luogo di questo perdono là dove il futuro si congiunge con il passato nell'orizzonte di un blu unico, riconoscergli tutto il suo valore, dopo aver liberato le lettere che compongono il nome dei morti e aver fatto udire la loro voce: è forse questo, nella semiapertura delle parole, il grande segreto del poeta. Ovvero, di uno che non smise di ripetere:

Era alla Poesia che tiravi a quella
con tanto di P maiuscola ed a lei
soltanto
La tua vita? Quella là te la sei
Anche tu bevuta [90]

[88] *Ivi*, 1476.
[89] *Ivi*, 1505.
[90] *Ivi*, 1457 e 1475.

Bibliografia

Adorno, Theodor Wiesengrund (2009). *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.

Aristotele (2010). *Poetica*, Roma, Carocci.

Bassani, Giorgio (1985). Interview de Giorgio Bassani, 15 mai 1984, *Chroniques italiennes* 2, 1-13.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2006a). *Le jardin des livres*, catalogo della mostra (Paris, Salle du Vieux Colombier, 4-27 maggio 2006), Roma, De Luca.
(2006b) *Le roman de Ferrare*, Michel Arnaud et Gérard Genot (trad.), Collection Quarto, Paris, Gallimard.

Bassani, Paola (2006). Giorgio Bassani, Roberto Longhi et la peinture, in *Giorgio Bassani. Le jardin des livres* (Paris, Salle du Vieux Colombier, 4-27 mai), Roma, De Luca, 99-129.

Berardinelli, Alfonso (2003). Un'altra storia in versi, *Nuovi Argomenti* 22.5, 45-60.

Bertacchini, Renato (1959). Appunti sul semitismo di Bassani, estratto da *Convivium* n.s. II, Società Editrice Internazionale, 179-182.

Dickinson, Emily (1949). *Poesie*, Marta Bini (trad.), Milano, Denti.

Caravita, Gregorio (1971). *Ebrei in Romagna*, *1938-1945: dalle leggi razziali allo sterminio*, Ravenna, Longo.

Celan, Paul (1993). Il meridiano, in Id., *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 3-22.

De Angelis, Luca (1995). Qualcosa di più intimo. Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, Marisa Carlà e Luca De Angelis (a cura di), Palermo, Palumbo, 9-25.

Deguy, Michel (1980). Note en marge du *Méridien* et de quelques poèmes de Paul Celan, in *Encrages* 4-5, 51-54.
(1999). *Gisants*, *Poèmes III 1980-1995*, Paris, Gallimard.
(2000). *La raison poétique*, Paris, Galilée.

Derrida, Jacques (1986). *Schibboleth*, *pour Paul Celan*, Paris, Galilée.

Dickinson, Emily (1994). *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani*. *Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.

Gardair, Jean-Michel (2000). Les romans d'Épitaphes, in *Giorgio Bassani. L'homme*, *l'artiste*, *l'intellectuel engagé*, Paola Bassani e Giuseppe Maschio (a cura di), Rennes, Département d'Italien, Université de Haute Bretagne-Rennes II.

Gialdroni Michele (1996). *Giorgio Bassani*, *poeta di se stesso. Un commento al testo di «Epitaffio» (1974)*, Bern, Peter Lang.

Guiati Andrea (2001). *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro Edizioni.
(2004). Bassani poeta, in *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, Maria Ida Gaeta (a cura di), Roma, Farenheit 451, 89-123.

Kertesz-Vial, Elisabeth (1985). À propos d'une communauté israélite… chronique, structures et thèmes dans *Le Roman de Ferrare* de Giorgio Bassani, *Chroniques italiennes* 2, 51-61.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1986). La mémoire des dates, in Id., *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois.

Lenzini, Luca (1982). Un cambiamento di prospettiva: *In rima e senza* di Giorgio Bassani, in Id., *Interazioni tra poesia e romanzo (Gozzano*, *Giudici*, *Sereni*, *Bassani*, *Bertolucci)*, Trento, Temi, 137-181.

Mallarmé, Stéphane (1998). *Œuvres Complètes*, 2 voll., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

Montale, Eugenio (1996). Parole ai poeti, in *Il secondo mestiere. Prose*, *1920-1979*, Milano, Mondadori, 638-639.

Neiger, Ada (1983). *Bassani e il mondo ebraico*, Napoli, Loffredo.

Petrucci, Armando (1986). *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi.
(1995) *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.

Pasolini, Pier Paolo (1974). Amare il mondo vedendolo com'è, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 333-336.

(1999). *Saggi sulla letteratura e l'arte*, Milano, Mondadori.

Possiedi, Paolo (1993). Prima dell'Olocausto: *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani, *Nemla Italian Studies* XVII, 107-119.

Prebys, Portia (2000). Bassani, fra verità e realtà, *Nuova antologia* 2214, 169-176.

Romano, Giorgio (1970). La persecuzione e le deportazioni degli ebrei di Roma e d'Italia nelle opere degli scrittori ebrei, in *Scritti in memoria di Enzo Sereni*, Daniel Carpi, Attilio Milano, Umberto Nahon (a cura di), Milano-Gerusalemme, Fondazione Sally-Meier.
(1979). *Ebrei nella letteratura*, Roma, Carocci.

Rousseau, Jean-Jacques (1968). *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in Id., *Œuvres*, vol. II., Bibliothèque de la Pléiade Paris, Gallimard.

Scarpa, Domenico (2007). Lapidario estense. La traccia ebraica in Bassani, in *Il romanzo di Ferrara.* Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, Paolo Grossi (a cura di), Parigi, Quaderni dell'Hôtel Galliffet, 117-156.

Schneider, Mary (1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Spila, Cristiano (2006). Le jardin de la mort: Giorgio Bassani et le judaïsme, in Giorgio Bassani, *Le jardin des livres*, catalogo della mostra (Paris, Salle du Vieux Colombier, 4-27 maggio 2006), Roma, De Luca, 103-111.

Spitzer, Leo (1967). *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino [ed. orig. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, John's Hopkins University Press 1963].

Staiger, Emil (1979). *Fondamenti della poetica*, Milano, Mursia [ed. orig. *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis Verlag 1946].

Varese, Claudio (1994). Giorgio Bassani: dialettica tra prosa e poesia, *Ferrara – Voci di una città. Semestrale di cultura*, *informazioni e attualità* 1, 63-66.

Vernant, Jean-Pierre (1989). *L'individu*, *la mort*, *l'amour*, Paris, Gallimard.

21.
TRANSITIONAL IDENTITIES
The Other in the Works of Giorgio Bassani

Cristina M. Bettin

The outcast is a central theme in Bassani's narrative, which is set mainly in Ferrara, the small city in northern Italy where Bassani grew up. Ferrara played a crucial role in Bassani's work, as he explained in a 1979 interview:

> Io torno a Ferrara, sempre, nella mia narrativa, nello spazio e nel tempo: il ritorno a Ferrara, il recupero di Ferrara per un romanziere del mio tipo è necessario, ineliminabile, dovevo fare i conti con le mie radici, come fa sempre ogni autore, ogni poeta. Ma questo «ritorno», questo «recupero», ho dovuto cercare di meritarmelo davanti a chi legge, per questo motivo il recupero di Ferrara non avviene in modo irrazionale, proustiano, sull'onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali, anche per dare poi, per restituire oggettivamente il quadro linguistico e temporale entro il quale mi muovo. [1]

Space and time are important elements in all his novels, which are somewhat fictional, but somewhat realistic, especially in the use of historical events and geographical descriptions, such as those of Ferrara, with its streets, monuments, bars, and inhabitants, including the Ferrarese Jewish community. As a writer of the generation following the Fascist era, Bassani was greatly concerned with establishing a strong tie to a concrete reality [2] and finding a proper language that would «establish a link with reality in order to express authentic values and reveal historical truth» [3].

---

[1] In Dolfi 1981, 84-85.

[2] See the interview that Giorgio Bassani gave in 1978 at the Italian Cultural Institute in New York (Bassani 1978).

[3] Radcliff-Umstead 1985, 116-125.

Bassani's aim, as his companion Portia Prebys noted in an interview in 2000, following his death, was not to write sociological-anthropological novels, but rather to produce fiction that was fused with the reality of a specific period of time, particularly the life of Italian Jews, and especially Ferrarese Jews, before and during the Fascist regime [4]. This was the author's reality – what he had known and experienced as a Jew who was, as a consequence of the Racial Legislation of 1938, suddenly marginalized and considered to be the Other by the same society that had always regarded the Jews as equals without discriminating against them, just as it is described in the short novel *Gli occhiali d'oro*.

Memory then, at least Bassani's personal memory, played a crucial role in all his narratives, and has been crucial in depicting Italian Jews of that time. Some scholars, such as Marilyn Schneider and Douglas Radcliff-Umstead, see ambiguity in Bassani's use of memory. According to Schneider, Bassani used space as a metaphor of personal identity [5], while according to Radcliff-Umstead, Bassani's static descriptions of city, street, houses, and rooms, symbolize a going back in time that presents the past as something fixed in memory [6]. Contrary to these views, in this essay I will demonstrate that nothing is fixed or static in Bassani's narrative.

The writer himself, in a 1979 interview, refers to his novels as a continued process of remembering and writing that arises from a recognition of the interrelatedness of past and present. This process will only end with the death of the writer: «Quindi niente ricerca del tempo perduto, è il mio tempo, la ricerca è solo un tentativo di andare indietro nel tempo per spiegare il me stesso di adesso, ma senza dimenticarlo […] L'opera è in *progress*, perché io sono ancora vivo, continuo a vivere ancora» [7]. For Bassani, time was more than the nostalgic *recherche du temps perdu* (search for lost time) but rather the portrayal of a society that looked at the so-called minorities sometimes as insiders, and at, other times, as outsiders. Many scholars, particularly those of Marxist school, claim that there is an absence of political judgment and racial consciousness [8] in Bassani's work, as well as a lack of historical analysis, particularly in

[4] See the interview that Portia Prebys gave to Renzo Ricchi in 2000 on her life with Giorgio Bassani (Prebys 2000).

[5] Schneider 1986.

[6] Radcliff-Umstead 1987.

[7] In Dolfi 1981, 83.

[8] See Ferretti 1973, 250-279.

Gli occhiali d'oro [9]. However, as I have mentioned, his aim was not to write an historical essay or to judge the Italian society of the early thirties politically, but, rather, to raise social awareness for the benefit of people who were discriminated against. Bassani was the first writer to discuss the condition of categories of people, such as Jews, Gypsies and homosexuals, who were considered 'other' by the Fascist regime. With the exception of Bassani's novel *Gli occhiali d'oro*, no Italian fiction of that period dealt with these themes or drew parallels between groups who were discriminated against, such as Jews and homosexuals. The fact that Bassani deals with marginalized groups supports the notion that his narrative has a social consciousness rather than a racial one, as has been claimed by some scholars.

In her essay on Bassani, Mirna Cicioni suggests that minority and majority, or insider and outsider, are shifting concepts, and that at the time referred to in Bassani's writing, the (heterosexual) Jews and the homosexual (Gentiles) were insiders, part of the Fascist regime, conniving with it, while at other times they were outsiders [10].

There is some truth in Cicioni's claims. I will, nevertheless, show in this essay that there are other points to be made about Bassani's novels, one of them being the way he has interpreted the concept of Other, not only in terms of outsiders or insiders, but also concerning difference as compared to the majority group. The Other is someone who is not like the rest. At the same time, the outsider, even if he or she is a person who does not belong to a particular group because he or she lives outside it, can be like the Other. In short, the status of outsider does not necessarily imply 'otherness'. Regarding someone as 'other' is often used to support an argument for exclusion, so that the excluded might end up looking at themselves as outsiders, but this does not mean that the two words mean the same thing. The Other is always in relation to 'us', and thus is a kind of insider. Consequently, it is necessary, in the context of this discussion, to reinterpret the concept of identity.

Many scholars from a variety of fields believe that cultural identity is something fixed and unchangeable, where people share the same history and ancestry. Yet this is an essentialistic view that does not take into account all the changes that have occurred and are still occurring in our society. I claim that it is necessary to replace this notion. As Stuart Hall aptly observes, «[c]ultural identity is a matter of 'becoming' as well as

[9] See Oddo De Stefanis 1981, 85-89.
[10] Cicioni 1986.

of 'being'. It is not something which already exists transcending place, time, history and culture. Cultural identities came from someplace, have histories. But, like everything else which is historical, they undergo constant transformation» [11].

Through an analysis of Bassani's works, it is possible to demonstrate that our identities are always in transition and change over time. In short, what seems to determine the concept of 'otherness' is the historical period and the place in which the novels are set. This is because concepts, like preconceptions, change over time, working as dialectical processes with the social, cultural, and economic changes of the present reality. This fluidity of identity lends to Bassani's narrative uniqueness and originality; it is a kind of writing that goes behind modernism, not in terms of structure, but rather in terms of content and ideology, such as his interpretation of time and space.

In order to better understand the Other in Bassani's writings, we should briefly review the situation of Italian Jewry of his time within a broad historical context. Jews have resided in Italy since the time of the Roman Empire. Archeological evidence proves that Jews penetrated into southern Italy, including Sicily, during the third century B.C. from Palestine. The history of Italian Jews was never uniform, varying from region to region, since the establishment of the first ghetto, and has always been closely related to that of their gentile neighbors. With the Edict of Emancipation and, later, the political unification of Italy between 1860 and 1870, remarkable changes occurred not only in the political and economic spheres of several regions and cities, but in the Jewish condition as well. Prior to the unification, Italy had never had a homogeneous national culture, but rather various and different regional cultures, as well as people with different identities. The historical events that took place in Italy before and after the unification had both direct and indirect effects on the political status of the Jews and shaped not only their social-demographic characteristics, but also their perception of being Jews in a secular country such as Italy was at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. At that time, the state religion, Catholicism, had marginal importance in this regard. Other ideals were more central than religion. In Mazzini's terms these were *humanitarianism*, *love for the fatherland*, and *liberalism*. Italian Jews were no different from their non-Jewish compatriots and

[11] Hall 1990, 25.

believed in these ideals as Italians did. Sharing democratic and liberal values with the rest of Italian population helped the Jews to find their place within Italian society and led to their being accepted as equals. During the Risorgimento, Italian Jews felt not that they had been admitted to a pre-existing economic social and political system, but rather that they had created and were the co-founders, together with the other Italian patriots, of something totally new. Many Italian Jews, after the Emancipation, felt themselves to be truly Italian, and never perceived themselves as a foreign body within the nation.

From the time of the Unification (1861-1870), Jews took an active part in the political and public life in Italy. During Mussolini's first year in power, the position of the Jews remained ostensibly much as it had been before, and their place in Italian life was hardly affected. The Jews of Ferrara (the town where all except one of Bassani's novels are set) were no different from the rest of the Italian Jewish population in this regard. However, the legislation of the Racial Laws in 1938 changed everything, reducing the position of the Italian Jews to that of pariahs, beginning with discrimination against them in all the spheres of public life, and continuing to their deportation to concentration camps. The Fascist persecution affected not only the Jews, but also those who where considered different, including Gypsies and homosexuals.

The Jewish characters in Bassani's work and his accurate representation of Jewish life in Italy in the early nineteen thirties, including precise references to real places, names, and dates, lend to Bassani's novels a reality that goes beyond imagination. His works have become part of the collective memory and a mirror that reflects the Italian society and Italian Jewry of his time. The themes of otherness and exclusion/inclusion were always present in Bassani's work, since his early literary production. In 1956, he collected in the volume *Cinque storie ferraresi* five short stories, which won the Strega Prize for best Italian narrative.

In *Cinque storie ferraresi* Bassani describes the Ferrarese Jewish community and the dynamics of its sometimes conflictual relationship with the Gentile population. Most of the stories are focused on one character and set in the context of real historical events, such as the discrimination against Jews and the deportations that followed, first to Italian transit camps, like the one in Fossoli, and, later, to the extermination camps in Poland and Germany. Bassani's characters and the events they experience encourage readers to identify with them and their experiences, for example the marginalized others. In these stories the description of each life symbolizes the description of an entire group, such

as the marginalized Others. The first story in *Cinque storie ferraresi*, *La passeggiata prima di cena*, is the story of the union of two people from different socio-economic classes and religions: the simple Catholic peasant Gemma Brondi and the bourgeois Jewish doctor Elia Corcos. The story examines the social and cultural complexity of the relationship and the impossibility of mutual understanding, but, above all, stresses the theme of isolation. This isolation, as in all of Bassani's novels, is multifaceted, because if, on one hand, there is the isolation of the Jews from Italian society, on the other there is the isolation of the individual, like the Catholic Gemma, who was never accepted by Elia's family and friends because she was seen as 'other'. Another interesting aspect of this text is Elia's perception of his Jewish identity, which had marginal importance for him, as Jewish identity had for many Italian Jews at the beginning of the twentieth century. As Stuart Hughes suggests, «Elia Corcos exemplified to perfection the residual ethnic consciousness of assimilated and universally esteemed Italian Jews» [12]. Although the story is based on fictional characters, the analysis of the main character, the Jewish doctor, is authentic and can be taken as a typical example of Jews in Italy at the time. Many Jewish men had married Gentile women and were secular, but in some ways also remained close to Judaism, in cultural and traditional terms, going to the synagogue for the main Jewish holidays, eating unleavened bread during Passover, and fasting on Yom Kippur.

Among the *Cinque storie ferraresi*, the story *Una lapide in via Mazzini*, first published in 1952, shows more than any of Bassani's works what it means to be 'other' or what it means to be considered 'other' even within one's own group, without being different, but rather, on the contrary, as one who has always been part of the group. This is the story of Geo Josz, the only survivor of a group of 183 Ferrarese Jews deported to concentration camps by the Germans in 1943, who returned two years later to Ferrara, just at the moment when a plaque containing the names of the fallen, including his own name, has been placed on the front wall of the synagogue. Geo's initial reaction is quite strange; he asks that his name be removed, insisting that everything should be as it was before the war. He dresses well and refuses to talk about what happened to him and to his family and friends in the concentration camp. In short, Geo looks for normality by trying to erase his past, but the

[12] Hughes 1983, 127.

question that arises is whether it is possible to cancel the past in this way, especially this kind of past, this trauma that is carried by every survivor. Can normality exist after the Holocaust, particularly for those who survived?

The answer that is implied in this novel, as well in other Bassani novels, such as *Il Giardino dei Finzi-Contini*, is that it seems impossible to erase the past. On the contrary, it is our duty not to allow this to happen, because we must always remember. As Bassani wrote in *Laggiù in fondo al corridoio*, the last prose piece of the *Romanzo di Ferrara*:

> Il passato non è morto […] 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 primariamente si produsse. Eterna allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere. [13]

Geo is not able, then, to erase his past, and, after some time he changes completely, starting to wear his concentration camp uniform again, to talk a lot about what he had gone through, turning himself into a living memorial, in order to make the people, in this case Ferrarese society, remember. As a result of his behavior, Geo is no longer welcome among those in the surrounding society, including his Jewish fellows. No one helps him or has a kind word for him. On the contrary, he is now seen as a negative element by the same society that had previously accepted him as an equal. He is now someone who suddenly does not fit in anymore, who is not able to fit in, because now he is the Other.

In a society looking for normality, someone like Geo is an obstacle, and this story reflects the experience of many survivors after World War II. Primo Levi himself, as he wrote many times, at first had difficulty publishing his masterpiece *Se questo è un uomo* (1958). Following the war, many Italians, among them Jews, wanted to forget this traumatic event and avoided even talking about it. Now things have changed, and Italian literature is experiencing the opposite phenomenon, with the appearance of memoirs and autobiographies, but in Bassani's time, with the exception of Primo Levi, who dealt with his experience in Auschwitz, no Italian writer described Italian Jewish communities and the tragic

[13] Bassani 1998, 939.

consequences that the Racial Laws of 1938 had on Italian Jewry.

This phenomenon is also apparent in the last two stories of the *Romanzo di Ferrara*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* and *Una notte del '43*. The story of Clelia Trotti revolves around a young Ferrarese Jew, Bruno Lattes, who returned to Italy in 1946, after immigrating to the United States, as some Italian Jews did, after the promulgation of the Racial Laws. Upon his return, Bruno attended the civil funeral of Clelia Trotti, an old friend of his, a Catholic socialist and retired schoolteacher who «had always kept her own spirit pure, and who had paid for it with year after year of poverty and lonely surveillance, and, after the outbreak of the war, with death in prison» [14]. She was a woman whose lover, a leader of the Socialist Party, left her, like the protagonist Bruno Lattes did, fleeing to the United States and leaving her behind with her dream of constructing a better society through the rebirth of a real socialism. This was an impossible task for Bruno, who was convinced that nothing could be done to shake Ferrara and Italy into changing the awful reality.

Both of the characters, Clelia and Bruno, who have been interpreted by several critics as representing Bassani himself, are in their own way isolated and imprisoned, as in the case of Clelia, with her unrealistic dreams that made both of them outcasts. This is the also the case of Pino Barilari, the main character of the story *Una notte del '43*. Barilari is a crippled witness of the massacre perpetrated by the Fascists, who, one night in 1943, killed eleven innocent citizens. Barilari, despite the public indignation of the population, refuses to testify, claiming, even to his wife, that he saw nothing, although he saw the massacre through the windows of his house. Marianne Shapiro observes that:

> the reaction of the townspeople of Ferrara to the massacre must be examined in the light of a predisposition to passivity and confusion on the part of the entire society. The author in fact refuses to believe that society in its collective guilt could hope to regain lost strength by pointing a finger at those who carried out its silent commands. Bassani's protagonist, not the violence of the massacre itself, occupies stage center, and it becomes apparent that the crippled Barilari, concentrates in himself, aggravated by his particular inadaptability to society, the very tendencies of that society towards hopelessness and fatalism. [15]

I would add that the so-called Others are sometimes part of the majority and other times are not, as in the case of the characters of the novel *Gli*

[14] Hughes 1983, 132.
[15] Shapiro 1972, 36-37.

occhiali d'oro. *Gli occhiali d'oro* is set in Ferrara, and here, as in *Cinque storie ferraresi*, all of Bassani's themes are present, including solitude, isolation, Jewish identity, exclusion and the use of historical events.

Isolation and ensuing marginalization in *Gli occhiali d'oro* are doubled. On one hand, there is the isolation and the exclusion of the Jews from Italian society, and on the other hand there is the isolation of the individual. In *Gli occhiali d'oro*, a first person narrator (characteristic of many Bassani's novels) tells the story of Athos Fadigati, a homosexual doctor. At first Fadigati is well accepted by Ferrara's society.

Even after discovering his homosexuality, Ferrara's society tolerates him, because he is discrete and he does not cause any scandals. But when Fadigati falls in love with Deliliers, a young, good-looking university student, exposing his liaison publicly, the Ferrarese bourgeoisie can no longer tolerate the situation. Scandalized by this behavior, which is considered immoral, they ostracize and isolate him. As a consequence, Fadigati loses his patients and his reputation. As a consequence of his shame, humiliation, and public derision, followed by the criminal behavior of his young lover, who steals his money and other personal objects, Fadigati commits suicide.

The narrator, a Jew who has been expelled by his own group and isolated by society as consequence of the Racial Legislation of 1938, begins to feel that he has something in common with the doctor. What he has in common is the fact that suddenly he is considered by the Ferrara's bourgeoisie as an Other. But even before the application of the Racial Laws, the narrator isolated himself, like Fadigati. Here we see a doubling of isolation followed by exclusion, both self-imposed and socially enforced by the majority group. When the anti-Semitic campaign starts, the narrator remembers those first days like a nightmare. «Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più» [16]. The «exile» of the character is represented at first by Bassani, voluntarily followed by mixed feelings, such as humiliation, anger, hate, and disappointment. Some of these emotions are not present in the tragic character of Fadigati. Fadigati feels shame and humiliation, but, as he says to the narrator, «[f]orse bisognerebbe essere così, sapere accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile?

[16] Bassani 1998, 313.

Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?» [17].

Apparently Fadigati seems to accept his status as the Other. The question he poses to the narrator reveals his inability to completely accept his status as Other. Moreover, as the Other, like the Jewish narrator, he sees a difference between them. As he puts it,

> «Il mio caso è diverso, l'opposto esatto del suo. Dopo ciò che è accaduto l'estate scorsa non mi riesce più di tollerarmi. Non posso più, non debbo […] è proprio il caso di dirlo. Non c'è più niente da fare, per me […].» [18]

The response of the other Other, the Jewish narrator, who refuses to accept this reality and his new status of Other as well as outsider is: «Che cosa dovrei fare? […]. Accettare di essere quello che sono? O meglio: adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia?» [19].

Fadigati's answer is yes. The narrator should accept his 'otherness' and be like others want him to be. Since «essere quello che è la rende tanto più umano (non si troverebbe qui in mia compagnia, altrimenti!), perché rifiuta, perché si ribella?» [20].

These are the differences between these two Others. If until now we have seen some parallels between the two characters, such as discrimination and public isolation, it is also possible to see, throughout the passages quoted above, what makes these two characters different: first, their acceptance of their difference and, second, their reaction to being different. In the case of the Jewish narrator, being an Other is not a choice, but rather a consequence of the discrimination of the Racial Laws. The Jewish narrator does not want to be an Other, but only a simple Italian Jew. As he asks himself, «può un italiano, un cittadino italiano, ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?» [21].

Of course he cannot. This is because the Jews of Ferrara, like other Italian Jews, were completely integrated into the Italian State. After the Unification of Italy, Italian Jews lived like the rest of Italian population, with the same rights and legal footing as everyone else. Italian Jews, as the Jewish narrator says, are not like other Jews, especially those from Eastern Europe, who never moved out of the ghetto.

---

[17] *Ivi*, 300-301.
[18] *Ivi*, 300.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.

This is why it is difficult for him to accept his status of exclusion and ostracism by the society in which he lives and where he thought he was completely accepted.

What drives the narrator to this isolation is this unwanted exclusion. His behavior, then, is a consequence of being suddenly discriminated against because of his different faith.

For Fadigati, 'otherness' is completely different. Initially, before the change in his behavior with his young lover, Fadigati is accepted by Ferrara's bourgeoisie. The doctor's homosexuality is seen as 'eccentric', because he is one of them. Nevertheless, Fadigati knows that he is 'other', even when he still is an 'insider', and this acceptance is only superficial and based on the hypocrisy of the surrounding society. However, for him: «Ma era possibile durare indefinitivamente a vivere così, nella solitudine più assoluta, circondato dall'ostilità generale? Presto in ogni caso sarebbe venuto il momento che avrebbe dovuto licenziare l'infermiera, ridursi in un ambulatorio più piccolo, cominciare a vendere i quadri. Tanto dunque valeva andar via subito, tentare di trasferirsi altrove» [22]. Nevertheless, and this is one of the major differences between the characters, Fadigati accepts this situation with passivity and inactivity, because, as he says to the narrator: «Ma alla mia età… E poi, anche se avessi il coraggio e la forza di decidermi a un passo simile, crede che servirebbe a qualcosa?» [23]. Meanwhile, the response of the Jewish narrator is different, because he does not want to passively accept this discrimination and, as he puts it, «adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia» [24].

In conclusion, if, on one hand, we have the homosexual doctor, who relinquishes his right to be 'different' or 'other', we have, on the other, the Jewish narrator, who refuses to be 'different', because he is not. Thus, the parallels between these two characters can be found in the external factors contributing to discrimination against them more than in their behavior, which has been shown as different. As Bassani commented on the cinematic version of the novel: «the two find themselves together, and they understand each other because they are different, and yet similar […] two outcasts, who derive their strength to stay together precisely from their marginalization, and who in fact sense that

[22] *Ivi*, 299.
[23] *Ibidem.*
[24] *Ivi*, 300.

they are the same precisely because they are persecuted differently» [25].

Their shock at suddenly being discriminated against and considered 'other' is also well illustrated in Bassani's late novel *Il Giardino dei Finzi-Contini*, in the words of the Jewish narrator:

> [io] al contrario ero nato e cresciuto in un ambiente perfino troppo disposto ad aprirsi, a mescolarsi con gli altri in tutto e per tutto [.] Mio padre, volontario di guerra, aveva preso la tessera del Fascio nel '19; io stesso ero appartenuto fino a ieri al G.U.F. Siccome dunque eravamo sempre stati della gente molto normale, noialtri, anzi addirittura banale nella sua normalità, sarebbe stato davvero assurdo che adesso, di punto in bianco, si pretendesse proprio da noi un comportamento al di fuori della norma. […] Una delle forme più odiose di antisemitismo era appunto questa: lamentare che gli ebrei non fossero abbastanza *come* gli altri, e poi, viceversa, constatata la loro pressoché totale assimilazione all'ambiente circostante, lamentare che fossero tali e quali come gli altri, nemmeno un poco diversi dalla media comune. [26]

Il Giardino dei Finzi-Contini is Bassani's best-selling novel and certainly his most famous. Its popularity was encouraged by the 1970 film adaptation, which won an Academy Award for the Best Foreign Language Film. The novel tells the fictional story of an aristocratic Jewish family of Ferrara: the Finzi-Continis. They are the first outcasts that the reader meets through the words of the narrator, as, visiting the Etruscan necropolis of Cerveteri, outside Rome, he remembers their tomb in the Jewish cemetery of Ferrara:

> La tomba era grande, massiccia, davvero imponente: una specie di tempio tra l'antico e l'orientale, come se ne vedeva nelle scenografie dell'*Aida* e del *Nabucco* in voga nei nostri teatri d'opera fino a pochi anni fa. In qualsiasi altro cimitero, l'attiguo Camposanto Comunale compreso, un sepolcro di tali pretese non avrebbe affatto stupito, ed anzi, confuso nella massa, sarebbe forse passato inosservato. Ma nel nostro era l'unico. E così, sebbene sorgesse assai lontano dal cancello d'ingresso, in fondo a un campo abbandonato dove da oltre mezzo secolo non veniva sepolto più nessuno, faceva spicco, saltava subito agli occhi. [27]

However, this tomb does not belong to the Finzi-Continis of the narrator's story, who are Micòl and her family, because they, with the exception of Micòl's brother, Alberto, who died of an illness in 1942, will all

[25] As quoted in Parussa 2008, 104.
[26] Bassani 1998, 463-464.
[27] *Ivi*, 323.

be deported and murdered in Germany. Nevertheless, like their dead ancestors, who even in the cemetery are isolated and different than the others Jews, the Finzi-Continis of the story live apart from the rest of the Jewish community of Ferrara. Micòl and her family live in a world of their own, in their aristocratic mansion, nicknamed the *magna domus*, with its vast garden, private library, servants, and tennis court, giving the impression that all the things they need are contained within the garden walls. Micòl and her brother Alberto are kept apart from other children; they do not study in public school, like the rest of the Ferrarese Jews, but rather with private tutors even when «[m]andare i propri figlioli alle scuole pubbliche era considerato in genere patriottico. Non mandarceli, disfattistico: e quindi, per tutti coloro che ce li mandavano, in qualche modo offensivo» [28].

The Finzi-Continis, then, are considered outsiders and seen as different from the beginning of the story, even by their own community, which dislikes them, like the middle-class doctor, the father of the narrator-protagonist, who considers the Finzi-Continis too 'different' from the other Jews. Micòl and Alberto act, behave, and even speak differently:

> Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore. Mettevano una sorta di puntiglio nell'esprimersi così. Questa particolare, inimitabile, tutta privata deformazione dell'italiano era la loro *vera* lingua. Le davano perfino un nome: il finzi-continico. [29]

Perhaps it is this Finzi-Contini language and the difference between the family and the rest of the Jews of Ferrara that so fascinates and attracts the narrator/protagonist, who wishes to be noticed by Micòl. Or perhaps it is the fact that Alberto and Micòl, even though they are Others or 'outsiders' in many ways, are also 'insiders', as we can understand from the narrator's words:

> in primo luogo eravamo ebrei, e ciò in ogni caso sarebbe stato più che sufficiente. Tra noi poteva in pratica non essere successo mai nulla, nemmeno il poco che derivava dall'aver scambiato di tempo in tempo qualche parola. Ma la circostanza che fossimo quelli che eravamo, che almeno due volte all'anno, a Pasqua e a *Kippùr*, ci presentassimo coi nostri rispettivi genitori

[28] *Ivi*, 336.
[29] *Ivi*, 355.

> e parenti stretti davanti a un certo portone di Via Mazzini – e spesso accadeva che dopo averne varcato la soglia tutti assieme, l'atrio successivo, angusto e mezzo al buio, obbligasse i grandi alle scappellate, alle strette di mano, agli inchini ossequiosi che per il resto dell'anno non avevano nessuna altra occasione di scambiarsi –: a noi ragazzi non sarebbe occorso niente di più perché ritrovandoci altrove, e, soprattutto in presenza di estranei, passasse subito nei nostri occhi l'ombra o il riso di una certa special complicità e connivenza […] [S]oltanto noi, ebrei, […] cresciuti nell'osservanza di un medesimo rito, potevamo renderci davvero conto di quel che volesse dire avere il proprio banco di famiglia nella sinagoga italiana, lassù al secondo piano, invece che al primo, in quella tedesca, così diversa nella sua severa accolta, quasi luterana, di facoltose lobbie borghesi. [30]

The Finzi-Continis and the narrator, then, share a sense of belonging that involves not only being a Jew or having one Jewish identity (which is a concept that is too general, since Jewish identity is multifaceted and concerns not only society), but the individual as well. Jewish life is the product of historical evolution. The criteria by which Jews identify themselves cover a very wide range and change over time. There are variations in Jewish identity that stem from peculiarities in the historical development of various communities, such as the Ferrarese Jewish community described by Bassani. In the case of the Finzi-Continis and the Ferrarese Jewish community, there was a shared collective memory, geographical and spatial, (the same city), temporal (the same time), and religious/cultural (the same rituals, the Italian, rather than Sephardi or Askenazi), the same synagogues, and, the same way of speaking (a dialect that was a mixture of Hebrew, Italian, and slang), which each community, Jews as well as Gentile, had and still has in Italy.

In order to understand the unique nature of Italian Judaism, and the reason why identities have always been transitional in Bassani's work, we must bear in mind that Bassani's novels, while fictional, are characterized, as I have mentioned, by the use of historical facts, places, and names. It is important to remember that Italian Jews, throughout the centuries, needed to adjust themselves to changes in the non-Jewish world due to the impact of political and social movements, of both a Jewish and a general character, on Jewish life. The political situation of Italy, which was constantly changing, also affected the Jews, who since 1516 were relegated to the ghetto. With the opening of the Ghetto, Jews become part of the political, social, cultural life of Italy, equal to

[30] *Ivi*, 341-342.

all other citizens. With the rise of Fascism, and the legislation of Racial Laws, Jews were again considered to be other and not accepted. For this reason, in accordance with their transitional status of sometime insider, sometime outsider, Jews always had to adapt themselves, to find their way to adjust themselves in this changing reality. Moreover, when the ghetto gates opened, many Jews left and moved into better neighborhoods, living side by side with Gentiles, sending their children to non-Jewish schools, and generally taking an active part in all the spheres of Italian public life. That is why the Jews, like other minorities, have, throughout history, at times been considered outsiders, and at others insiders.

The components of our identities are always in transition and never fixed, not only as Others perceived by society, but also as we perceive ourselves. The Finzi-Continis are a good example of the fluid nature of identity. At the beginning they are represented as outcasts, different than the other Jews, but with the edict of the Racial Laws of 1938 and the discrimination against them as Jews, they begin to change and to open their home, in particular the tennis court, to the Jews who have been expelled from the local tennis club. This change allows the narrator to visit the *magna domus* daily, to become a friend of the family, and to fall in love with Micòl, who rejects him and has an affair with the Gentile friend of his brother, Malnate.

The novel is filled with strong emotions, and the protagonist's unrequited love for the beautiful Micòl is a central element of the plot, demonstrating once again, as in all Bassani's novels, the power of the feelings of loneliness, rejection, and isolation, as well the death of the protagonists. Death and the decadent atmosphere are constantly present in the novel. From the start, there is a strong sense that something tragic is going to happen to the main characters (in fact, with the exception of the narrator, they die), and it is for this reason that the so-called Others, like the Finzi-Continis, evoke the empathy of the reader, who will find them now more 'human' and more like the other Jews of the Ferrarese community, since they will share the same tragic destiny of all the Jews who have been deported and murdered. Thus, what seems to determine the concept of otherness here is the historical context of the novel. History plays a crucial role in all of Bassani's work, and, cannot be separated from his narrative. It is impossible, in fact, to make a clear division between history and literature, since both disciplines are strictly connected one another. Bassani had the capacity to fuse history and literature in his writing, as Sergio Parussa observes:

> [Bassani] bears witness to the past without renouncing the resources offered by imagination. It is a literature that includes historical facts without suppressing the subjective gaze on those facts, without denying that order not purely factual, not purely objective elements of writing – such as the author's gaze, the narrator's and the character's voices, as well as the readers' reaction – may also contribute to knowledge of reality. [31]

All of this makes Bassani's narrative distinctive and also very modern. His portrayal of Italian society and the Jewish world are still memorable and unique. Even now, Bassani remains the only one who depicted in detail Italian Jewish life during the years of the Fascist regime before the Holocaust, not only after it, as some other writers, such as Primo Levi, did. Throughout the corpus of Bassani's work, the uniqueness of Italian Judaism compared to the Judaism of other European countries is clear, but, most importantly, the Other is not a fixed category. Rather, the notion of what constitutes 'otherness' is in constant flux and is translated according to the social and political changes of any given time.

Bassani, as we can gather from some interviews that he gave to Italian magazines, never saw himself as a Jewish writer, but rather as an international and universal writer. Like many other Italian Jewish writers, such as Carlo Levi or Umberto Saba, Bassani always regarded himself first as Italian and then as Jewish. Thus, his narrative, although it is based largely upon Italian Jewry, in particular the Jews of Ferrara, goes behind this. What seems to interest him more is the representation of the Others, such as the Jews who have been discriminated against by the Fascist regime in 1938, but also other categories of people, like the homosexual doctor Athos Fadigati of the *Gli occhiali d'oro*, or the other characters of the *Cinque storie ferraresi*, not necessarily Jews, like the Gentile wife of the doctor Elia Corcos or the socialist Clelia Trotti, who are considered 'other' even if sometimes they were insiders and other times outsiders. This affirms that Bassani, in all his novels, had a social consciousness rather than a racial one. His attention as a writer was directed at all the marginalized categories of people. While the depiction of Italian Jewish life predominates in all this work, it is part of his concern with the marginalized, and he used it in order to suggest how discrimination against so-called Others, but above all, how our idea of discrimination and our concept of difference, can be fluid and subject to change.

[31] Parussa 2008, 128-129.

Bibliography

Baldelli, Ignazio (1974). La riscrittura totale di un'opera da *Le storie ferraresi* a *Dentro le mura* di Bassani, *Lettere italiane* 26,180-197.

Bassani, Giorgio (1956). *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi,
(1958). *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi.
(1960). *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
(1974). *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori.
(1978). Newsletter 57, Italian Cultural Institute, New York.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Bettin, Cristina (2004). Giorgio Bassani, in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 299, *Holocaust Novelists*, Sicher Efraim (ed.), Farmington Hills, Thomson Gale, 31-35.
(2005). Identity and Identification: Jewish Youth in Italy 1870-1938, *Journal of Modern Jewish Studies* 4, 323-345.
(2007). Jews in Italy between Integration and Assimilation 1860-1938, *The European Legacy: Journal of the Society for the Study of Europeans Ideas* 12.3, 337-350.
(2010). Reinventing a New European Identity: The Others in the Italian Society through the Analysis of Giorgio Bassani's novel *The Gold-Rimmed Spectacles*, in *The European and the Other: the Stereotypification of the Non-European and the Frames of Nationalism*, Frendo Henry (ed.), Malta, Malta University Press.
(2010). *Italian Jews from Emancipation to Racial Laws*, New York, Palgrave MacMillan.

Bon, Alessandro (1979). *Come leggere «Il Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, Milano, Mursia.

Camon, Ferdinando (1973). Intervista con Bassani, in Id., *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 4-71.

Cicioni, Mirna (1986). Insider and Outsider: Discourse of Oppression in Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro*, *Italian Studies* 41, 101-115.

Cro, Stelio (1977). Intervista con Giorgio Bassani, *Canadian Journal of Italian Studies* 1, 37-45.

Dolfi, Anna (1981). *Le forme del sentimento: prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 84-85.
(2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.

De Camilli, Davide (1980). Intervista a Giorgio Bassani, *Italianistica* 9, 505-508.

Ferrari, Piero (2000). Ricordo di Giorgio Bassani, *Silarus* 40, 21-23.

Ferretti, Giancarlo (1973). *Letteratura e ideologia: Bassani*, *Cassola*, *Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 250-279.

Guiati, Andrea (1999). L'ebraicità di Giorgio Bassani, *Cristallo. Rassegna di varia umanità* 41.1, 38-54.

Hall, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora, in *Identity*: *Community*, *Culture*, *Difference*, Jonathan Rutherford (ed.), London, Lawrence & Wishart, 25.

Hughes, Stuart (1983). *Prisoners of Hope: The Silver Age of the Italian Jews 1924-1974*, Cambridge, Harvard Univeristy Press, 114-162.

Kroha, Lucienne (2000). Judaism and Manhood in the Novels of Giorgio Bassani, in *The Italian Jewish Experience*, Thomas P. Di Napoli (ed.), Stony Brook, NY, Forum Italicum, 185-197.

Oddo De Stefanis, Giusi (1981). *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo.

Parussa, Sergio (2008). *Writing as Freedom*, *Writing as Testimony*, Syracuse, Syracuse University Press.

Prebys, Portia (2002). *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano.

Radcliff-Umstead, Douglas (1985). Bassani: the Motivation of Language, *Italica* 62.2, 116-125.
(1987). *The Exile into Eternity. A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press.

Ricchi, Renzo (a cura di) (2000). Giorgio Bassani tra verità e realtà: testimonianza di Portia Prebys, *Nuova Antologia* 2214, 169-176.

Shapiro, Marianne (1972). The *Storie Ferraresi* of Giorgio Bassani, *Italica* 49, 30-49.

Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

22.
UN POETA È SEMPRE IN ESILIO
L'ebraicità di Bassani alla luce della tradizione letteraria

Piero Pieri

In uno studio [1] precedente, notavamo che in Bassani il tema dell'esilio segnala sempre una dolorosa esclusione civile, nata con la promulgazione, nel '38, delle leggi razziali. Senza che, necessariamente, questa condizione debba essere considerata strettamente legata ad un'intima quanto violenta interiorizzazione della tradizione etnico-religiosa. Il suo laicismo, la coscienza politica di stampo liberale, l'influenza di Benedetto Croce, la militanza, fin dal 1937, nel movimento *Giustizia e Libertà* dei fratelli Rosselli e, successivamente, nel Partito d'Azione, la carcerazione a Ferrara nel 1943 per tre mesi, la vita clandestina, sotto falso nome, fino al '45, per sfuggire alla morte com'ebreo e come antifascista, hanno concorso a dare un senso particolare al sentimento lacerato dell'esilio, che, quando appare nelle *Cinque storie ferraresi*, s'identifica con la tradizione letteraria italiana: quella inaugurata dall'esilio di Dante e, successivamente, quella narrata da Foscolo.

Quest'importante influenza è dichiarata, nel modo più esplicito, nel romanzo *Dietro la porta* (1964), pubblicato due anni dopo il *Giardino dei Finzi-Contini*. Il romanzo ha per protagonista un liceale al primo anno, che affronta esperienze post-adolescenziali, in un tempo ancora distante dai foschi sviluppi delle Leggi razziali. Nel sonno democratico dell'Italia fascista e nel clima morbido di una città di provincia, lo spazio di una torbida esperienza non si lega a nocive intersezioni storiche. È in questo spazio, neutro da antagonismi civili, che il narratore mette in relazione la disturbata identità psichica del liceale con la tradizione italiana dell'esilio.

[1] Pieri 2008, 208-220.

Chi, fin dal primo giorno di scuola, sceglie l'ultimo banco dell'aula perché spinto dal

> mio intenso desiderio di esilio [2]

segnala un'idea d'isolamento della quale non conosciamo le ragioni. Tuttavia, quel desiderio vuole essere estraneo a qualsiasi retaggio etnico. Inoltre, siffatto «intenso desiderio», prim'ancora di evocare influenze letterarie, fa convergere l'attenzione sulla completa estraneità del ragazzo verso il mondo della scuola:

> No, no, – mi ripetevo –. Meglio la solitudine del posto dove m'ero messo, in fondo alla fila delle donne. [3]

Esilio e solitudine sono uno il doloroso riflesso dell'altro; al punto che non sentirsi studente socialmente integrato arriva a mettere in discussione anche la propria identità sessuale. Nell'Italia fascista del mito del maschio latino, il ragazzo, che si mette nell'ultimo banco della fila delle donne, palesa un'idea di separazione in aspetto regressivo perfino nei confronti della propria identità sessuale. Non è un liceale agonista, che vuole eccellere a scuola mettendosi nei primi banchi, per essere vicino alla cattedra del Potere scolastico, è, bensì, un liceale declassato, seduto nel punto più lontano dell'aula, dietro le donne, dentro lo spazio di una desiderata condizione retrocessa. Il liceale ebreo, inoltre, non solidarizza neppure con i propri consanguinei, se è vero che guarda, disapprovando, l'assalto ai banchi della prima fila, lasciando fare «ai *nostri* e ai *loro*» [4]. Chi si è messo nell'ultimo banco della fila delle donne disprezza in modo eguale i cattolici e gli ebrei, in ansia di guadagnarsi il benvolere degli insegnanti. Nel liceale che rifiuta la prima fila è forte solo l'antagonismo nei confronti dell'istituto scolastico, inteso come un carcere culturale dove tuttavia prevalgono comportamenti negativi, eguali a quelli della vita carceraria.

> E tuttavia, per la prima volta nella vita, capivo il punto di vista degli scioperati degli ultimi banchi. La scuola intesa come galera, il preside come direttore della medesima, i professori come secondini, i compagni come galeotti: un sistema non già da inserirvisi in qualità di zelanti collaboratori, ma da sabotare e denigrare ad ogni occasione. Le correnti di anarchico

---

[2] Bassani 1964, 12. Per la nostra metodica interpretativa, in parte variantistica, sovente citiamo dalle prime edizioni.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

> disprezzo che sempre, fin dalle elementari, avevo sentito alitare con timore dal fondo delle classi, come le comprendevo, ora! [5]

Per chi ha patito nella vita reale il carcere, l'analogia scuola-carcere rafforza l'aspetto autoritario dell'istituto scolastico, e, in forma allusiva, lo stesso aspetto evoca la dittatura fascista e le sue conseguenti ipocrisie sociali. L'anarchico istintivo, indifferente nei confronti del sistema scolastico, esibisce un ribellismo nato con l'infanzia. È un ribellismo che non va alla ricerca di particolari origini psichiche, per ragioni, crediamo, legate alla poetica del romanziere, che, poi affermerà, «non si è mai permessa l'applicazione della cosiddetta analisi psicologica», nella convinzione, crociana, «che *l'io profondo è ineffabile*» [6]. Al posto di una vana auscultazione dell'io profondo, il liceale valorizza il suo anarchismo guardando al Dante delle *Rime*, alla canzone: *Tre donne intorno al cor mi son venute*.

> Il professor Bianchi, d'italiano, aveva cominciato le lezioni declamando una canzone di Dante, e un verso, di questa, mi aveva straordinariamente colpito. Diceva: «L'essilio che m'è dato a onor mi tegno». Poteva essere la mia divisa – pensavo –, il mio motto. [7]

Chi ha scelto l'ultimo banco non ricerca una ragione, vasta e problematica, che giustifichi il suo reiterato atteggiamento. Identificandosi idealmente con l'esilio di Dante, tuttavia, guarda al suo fiero isolamento attraverso la lente di una nobile tradizione letteraria. Se non agisse, nel testo, una solida intelaiatura finzionale, potremmo notare che quella solitudine nasce da un desiderio privato d'autoesclusione, mentre, l'esilio di Dante origina da cause politiche, che poi nella canzone si fanno sostanza morale. Proprio per quest'orgogliosa morale, il tema dell'esilio, alla maniera di Dante poeta, diventa per lo studente un motivo di profonda identificazione. Torna alla mente De Sanctis quando, nella *Storia della letteratura italiana*, ragionando sulla canzone e sul verso dell'esilio, di Dante nota: «La quale elevatezza morale non è disgiunta in lui da un certo orgoglio direi aristocratico […]» [8]. Se portiamo questa riflessione all'altezza del liceale, notiamo che, in sottofondo, agisce lo stesso orgoglio aristocratico, anche se più irriflesso, che meditato. I sismi interiori, che hanno indotto il ragazzo a cercare quella reietta dislocazione spazia-

---

[5] *Ibidem*.
[6] Camon 1969, 89.
[7] Bassani 1964, 16.
[8] De Sanctis 1958, 69-70.

le, trovano nel passo dantesco la sua illustre giustificazione. L'esilio di Dante, allora, diventa una «divisa»; ovvero, un abito mentale che il ragazzo indossa per partecipare ad una tradizione dell'esclusione, diventata simbolo universale della condizione del letterato che non si piega a nessun compromesso. Il «motto», a sua volta, è la parola d'ordine di quella condizione, un altro segno di riconoscimento, non incline all'arguzia, ma alla serietà. Non solo Dante, abbiamo detto, perché siffatto «intenso desiderio di esilio» – esilio, quindi, come condizione ineluttabile – avrà la sua ultima figura nella tradizione del letterato romantico, in lotta contro la tirannia del potere politico. Siffatta figura, infine, dopo Dante, legherà l'autore di *Dietro la porta* a Foscolo.

Con questi esempi possiamo notare che, nel macrotesto del *Romanzo di Ferrara*, il simbolismo dell'esilio non presenta alcuna filiazione ebraica. *Dietro la porta*, in modo esplicito, manifesta un atteggiamento culturale, che non allude mai all'esilio sociale patito dagli ebrei con la promulgazione delle leggi razziali. Esilio che, per analogia, conduce ad antiche similitudini presenti nella Bibbia.

Esiliarsi nell'ultimo banco rivela, quindi, una materia incandescente, non indagata sul suo versante interiore. Dante è, quindi, funzionale ad una forma di realismo interiore che determina l'identità insieme ribellistica e morale del liceale; identità che legittima quell'*intenso desiderio* di emarginazione. *Chiaro*, *oggettivo*, *realista* (citiamo le parole chiave della poetica di Bassani) è il richiamo alla tradizione dantesca dell'esilio.

Non è compito di questo studio scrutare, nel macrotesto bassaniano, i segni celati, spesso sfuggenti, spesso esitanti, di un trauma infantile, che può avere indotto una scrittura della reticenza e di una disattesa analisi interiore. Reticenza, qual s'è appena mostrata nei passi citati di *Dietro la porta*. Reticenza che, tuttavia, fieramente indossa la «divisa» dantesca per avallare quelle originarie insorgenze. Questo studio vuole qualificare il concetto bassaniano di esilio, separandolo dalle sue ascendenze ebraiche, in posizione critica verso una costante interpretativa che troviamo ricorrente negli studi sull'autore. Non una volta Bassani s'è rifatto al concetto ebraico di esilio per motivare parte della sua narrativa; ha sempre sostenuto come la sua condizione di ebreo discriminato avesse trovato nella lotta clandestina al fascismo la sua reattiva e affrancatrice moralità storica e politica. Dopo quel Dante, presente in *Dietro la porta*, vive un'altra tradizione letteraria dell'esilio, questa volta rappresentata da Foscolo; tradizione, presente fin dalle *Cinque storie ferraresi* (1956), il libro delle leggi razziali, dello sterminio ebraico e della guerra civile.

Per puro calcolo politico, Napoleone, col trattato di Campoformio, ha ceduto Venezia all'Austria e, per eguale calcolo, Mussolini ha venduto l'ebreo italiano alla Germania. Napoleone e Mussolini rappresentano l'espressione cinica e brutale del potere ai danni delle minoranze, e, allo stesso modo, Foscolo e Bassani sono stati in seguito traditi, il primo dall'aristocrazia veneta, subalterna all'Austria, il secondo dalla borghesia ferrarese, subalterna alla dittatura fascista.

Foscolo è stato emarginato dalla società veneta; Bassani è stato messo alla porta dalle famiglie e dagli amici coi quali aveva poco prima intrattenuto rapporti affettuosi e fraterni. Pur in ambiti storici diversi, entrambi interpretano una dolorosa drammaturgia dell'esilio, che, specialmente nel racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, mostra in Bassani la sua più sofferta rappresentazione. La stessa mostrata da Foscolo con *Le ultime lettere di Jacopo Ortis.*

Concordiamo con gli studi che vedono nel personaggio Bruno Lattes un sofferto profilo autobiografico, pur rilevando che il racconto non allude mai alla militanza clandestina di Bassani, così come ne parla in alcune interviste. L'autobiografismo, in questo caso, echeggia sì i fatti storici di quegli anni, ma poi li traduce in una percezione quasi sempre agonica; percezione che ha presente il destino del Partito d'Azione, sia durante gli anni della guerra civile, dove pagò un alto tributo di sangue, sia negli anni che seguirono la Liberazione, dove fu politicamente sconfitto dai partiti di massa. La discriminazione razziale, inoltre, tocca in profondità l'uomo e non l'ebreo, e manifesta un dolore non predisposto ad un retaggio etnico nuovamente spaventato.

Nel racconto *Il signor Rovigatti*, pubblicato il 2 novembre 1951 sul *Giornale*, quotidiano napoletano d'ispirazione crociana, Bassani introduce, quattro anni prima della pubblicazione di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* (Nistri-Lischi 1955), la figura del ciabattino Rovigatti.

Il rapporto col ciabattino è indotto dalla «penuria di amicizie», cui allude il personaggio, senza, tuttavia, precisarne la causa. Anche se, nella forma della ricezione, è facile per il lettore colmare quel vuoto.

> Dal '39 al '43 (gli anni, all'incirca, della guerra), nella penuria di amicizie che per me distingue il ricordo di quel tempo, io mi recavo spesso a conversare con lui, nella sua bottega; e non ebbi mai l'impressione, benché io fossi, allora, in fondo, un signorino della più distinta borghesia della città, e stessi per laurearmi, di far visita a persona inferiore, o in qualche modo subalterna. [9]

[9] Bassani 1951, 3.

Solo in questo racconto, Bassani parla di un se stesso durante il tempo delle leggi razziali; senza che, nel testo, siano presenti le accese recriminazioni verso la società cittadina, come troveremo nella *Clelia Trotti.* Gli altri racconti, sempre apparsi sul *Giornale*, dal 1946 al gennaio del 1951, presentano personaggi marginali, individui identificativi di una certa realtà post-bellica, ma, anch'essa, realtà periferica, più di costume, di bozzetto, che di illuminante simbolizzazione storica.

Prima del '51, il narratore non ha ancora individuato il proprio orizzonte letterario, né lo stile di una scrittura reattiva e acuminata, come quella che condannerà l'opportunismo della società ferrarese, il «muro compatto e ostile delle buone famiglie di Ferrara», cui fu «facile, dopo l'autunno del '38, chiudere davanti a lui, Bruno, e a tutti gli ebrei, la porta di casa» [10], come recita *Gli ultimi anni di Clelia Trotti.* Se il racconto del ciabattino Rovigatti accenna, laconico, alla «penuria di amicizie», nella *Clelia Trotti* è chiamata in causa una classe colpevole. Perché complici del fascismo, le famiglie borghesi non hanno solo isolato Bassani nell'ultimo banco della vita civile. L'hanno addirittura cacciato fuori della scuola.

Non mancano, nelle *Cinque storie ferraresi*, altri personaggi, che vivono distaccati dal proprio ambiente sociale. In nome della scienza, Elia Corcos, il protagonista di *La passeggiata prima di cena*, conduce un'esistenza chiusa e ombrosa, che esclude perfino la moglie alla quale offre solo una parvenza di vita coniugale. In *Una lapide in via Mazzini*, Geo Josz, ritornato dal campo di concentramento, è oggetto di manifestazioni affettuose da parte dei ferraresi. Ma l'iniziale atteggiamento si rovescia drammaticamente, quando Geo si toglie i completi della sartoria Squarcia e torna a indossare gli abiti stracciati del campo di concentramento, ossessionando coi suoi racconti di morte una città, che vorrebbe obliare le ferite della guerra e l'orrore della Shoah. Al punto che colui, che è diventato la testimonianza reiterata e compulsiva dell'orrore concentrazionario, è tenuto a distanza dalla gente e infine cacciato dall'esclusivo circolo cittadino, che l'aveva prima accolto fra i soci. Non si allontana solo l'ebreo, tornato a vestire i panni del passato, ma si emargina anche il testimone, che vorrebbe parlare ad una società che fu correa del regime, e, dopo la guerra, che si mise al servizio di una felice militanza edonistica, proiettata solo verso il futuro.

Una lapide in via Mazzini narra con quali stratagemmi Geo, a poco a poco, è escluso dalla società ferrarese, angolando riflessioni, momenti

[10] Edizione del 1956 in Bassani 1998, 1694-1695.

ed episodi, nella prospettiva di una discriminazione razziale di ritorno. Mentre Geo sembra non avere coscienza del vuoto sociale che crea intorno a sé, le sue testimonianze sullo sterminio ebraico vivono separate dai destini della città [11]. Quando, infine, sparisce lo scomodo testimone, i cittadini esplicitano liberatorie quanto denigranti considerazioni; è stato vano il proposito di Geo di far prevalere a Ferrara un autentico sentimento di pietà verso la Shoah.

Diversamente da Corcos, Josz, e diversamente dallo stesso Barilari (anch'egli testimone fastidioso di un brutale eccidio fascista), Bruno Lattes espone, in prima persona, la sua emarginazione, in parte sottraendo al narratore il ruolo di depositario onnisciente (di marca manzoniana) [12] della sua afflitta frustrazione civile. Bruno soffre l'ostracismo razziale e, solo in questo racconto, il narratore lascia che il personaggio esprima, in prima persona, il suo disperato grido.

> Chiuso in questi pensieri che gli stringevano il cuore in una morsa d'angoscia, urtando nella gente e lasciandosene urtare, aveva risalito lentamente via Mazzini e via Saraceno. «Che schifo, che schifo!», mormorava tra i denti, saettando attorno occhiate cariche di disprezzo. Le vetrine sfavillanti, la gente ferma, di fronte ai cristalli, a osservare la merce esposta; i negozianti che si facevano sulle soglie delle botteghe, simili nei modi e nei sorrisi alle megere di via Colomba o via Sacca, sempre prodighe di richiami per gli studenti che passavano a tiro dei loro anditi; perfino le ragazze e le signore che, scendendo verso piazza delle Erbe, lo sfioravano senza notarlo: tutto quello che vedeva attorno a sé portava impresso il segno di un vizio nascosto, il marchio mal dissimulato della corruzione. «Che marciume, che vergogna», continuava a dire. [13]

Stordito da un'iniqua emarginazione, Bruno Lattes è la conferma visibile e argomentata del trauma patito da Bassani. Senza dimenticare che gli effetti della discriminazione erano già emersi in *Rondò*, racconto pubblicato, nel '40, in *Una città di pianura*, in cui un giovane ebreo è costretto a interrompere l'amicizia intima (forse un fidanzamento) con una ragazza borghese (come toccò, nei fatti, a Bassani, nel '38, causa le leggi razziali). Nel cuor della notte, il ragazzo ascolta da un'altra stanza i genitori e dai loro discorsi coglie una bruciante verità:

---

[11] Non ci sono comunicate informazioni su quello che prova l'ex-deportato nell'essere evitato da chi prima l'aveva benevolmente accolto: la sua mania comportamentale non sembra avere ricadute malinconiche.

[12] Testa 2008, 63.

[13] Edizione del 1956, in Bassani 1998, 1695-1696.

> «ma cara, non dovevano venire questi giorni anche per lui?» [14]

L'escluso presto avverte, in modo acuto, un sentimento di totale prostrazione:

> Questo, era: vivevo nella paura e nella vergogna. [15]

Paura e vergogna sono parole comprensive di uno stato di alterazione, conseguente alla scoperta di una diversità che riesce incomprensibile. Chi è rimasto eguale a se stesso, ora vede negli atteggiamenti delle famiglie ariane un iniquo cambio di prospettiva. Che diventa radicale e doloroso quando la fidanzata lo lascia.

> Eppure io non credevo che i miei atti potessero essere visti da lei in un modo diverso. [16]

I domestici fanno sapere al giovane qual è, nei fatti, la realtà di quel voltafaccia spietato e ipocrita.

> Poi seppi che il portinaio di casa sua aveva detto a una ragazza che era amica della nostra cuoca: «per quell'angelo che è la signorina, lui è troppo brutto, un così brutto ragazzetto! … La signora non vorrà mai che una cosa simile continui»; infatti seppi che tutti i servi parlavano tra loro di me e di lei, li udivo parlare tra loro. [17]

Il portinaio, l'amica della cuoca, la cuoca fungono da passaparola della bassezza borghese, che, se prima aveva approvato quel fidanzamento, ora escogita alibi deprecabili per giustificare quella rottura, imposta dalle leggi razziali. Per la mamma della ragazza, l'ex fidanzato, solo un anno prima, non sembrava affatto un «brutto ragazzetto». Anzi, le sue qualità, supponiamo letterarie, erano ben viste.

> Di questo mi rammento con nettezza, che io amavo lei; e con lei tutta la famiglia di lei; e per questo: perché tutti i suoi, allora, in quell'estate di mare, mi stimavano di bell'aspetto e capace di qualche audacia. [18]

Non solo la borghesia, ma anche la servitù sembra prendere forza dalle leggi fasciste, per deridere la stravolta condizione sociale dei padroni.

---

[14] Bassani 1998, 1540.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ivi*, 1541.
[17] *Ivi*, 1542.
[18] *Ivi*, 1541.

> Ne sentii uno che diceva: «La vecchia non può sopportare l'idea di un… (non capii bene la parola che seguì, il servo la bisbigliò soffocando una risata) di un… – ripeté (e di nuovo non udii) – in famiglia. Mette su la bambina. Eppure il nostro signorino è così gentile che non sembrerebbe neanche». «E tanto ricco» soggiunse un'altra voce, di donna, questa. E ridevano insieme. [19]

Ogni ceto si rivolta, a suo modo, verso l'ebreo, fatto diventare entità invisibile. Neppure una facoltosa famiglia può sfuggire alla generale interdizione razziale. È tornato il risentimento cattolico, con l'ostracismo sociale: le porte del ghetto si sono riaperte.

Chi vive nella *paura* e nella *vergogna* sta bevendo l'olio di ricino della storia fascista.

In *Rondò*, lo scrittore non ricorre al supporto tematico-simbolico dell'esilio. Il lessico dell'escluso illustra un'angoscia restia a immediate analogie bibliche. La parola 'esilio' non è autorizzata a identificare gli stati d'animo del giovane discriminato. Che a questa parola predilige quella di *solitudine*, come leggiamo negli *Occhiali d'oro* del 1958:

> Il senso di solitudine che mi aveva accompagnato in quei due ultimi mesi, diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. [20]

Se, in *Rondò*, il ragazzo dichiara di vivere nella *paura* e nella *vergogna*, negli *Occhiali d'oro* torna lo stesso esulcerato tormento.

> Ero disperato, assolutamente disperato. [21]

Negli *Occhiali d'oro*, il concetto ebraico di esilio è tutt'al più ricordato per criticare i comportamenti poco perspicaci del padre fascista, ogni qual volta ha notizie che gli fanno sperare la fine della discriminazione. Il cieco entusiasmo del padre trova il disaccordo del figlio antifascista, che ritiene umiliante quella fiducia, per nulla disposta a prendere in considerazione l'insanabile frattura civile provocata dalle leggi razziali. È infantile la speranza del padre di ritornare alla precedente dignità sociale, perché siffatta speranza somiglia a quella

> del bambino cacciato fuori di classe, il quale, dal corridoio deserto dove fu *esiliato* a espiare una colpa non commessa, ad un tratto, insperatamente, si veda riaccolto in aula, fra i cari compagni. [22]

---

[19] *Ivi*, 1542.
[20] Bassani 1958, 146.
[21] *Ivi*, 145.
[22] *Ivi*, 146. Il corsivo è nostro.

Il padre non vuole trarre nessuna lezione dall'esilio, inflitto dallo stato-scuola; l'alunno, cacciato dall'aula, *esiliato* nel corridoio, è disposto a dimenticare l'oltraggio subito, pur di tornare nell'aula sociale che l'aveva allontanato. Il padre rappresenta l'ebreo ansioso di dimenticare l'ingiustizia patita, pur di tornare al suo precedente stato di cittadino italiano. Ecco perché l'insensata felicità di chi è fatto rientrare in aula è narrata sul filo della parodia grottesca, da uno scrittore che più volte aveva giudicato severamente la quieta remissività degli ebrei italiani nei confronti delle leggi razziali. Fra il padre esiliato e la drastica disillusione del figlio corre un divario generazionale, così come l'antifascismo di quest'ultimo ha prodotto una diversa percezione della propria realtà storica. Per questo figlio non esiste più il ritorno dall'esilio dopo le leggi razziali. Privato di un'identità nazionale, relegato ai margini della sua stessa città, il figlio rappresenta la fine stessa del tradizionale concetto ebraico di esilio.

Dobbiamo aspettare l'ultima stesura del *Romanzo di Ferrara* (quella del 1980), per trovare ne *Gli occhiali d'oro*, per la prima volta, il senso di una cocente *solitudine*, affiancato a quello dell'*esilio*, nei termini fin qui esplicitati:

> Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi diventava se mai, proprio adesso, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più. [23]

La solitudine, totale e definitiva, non contempla per l'ebreo il ritorno nel cosmo benigno del nuovo ordine sociale; esprime, invece, un destino in simbiosi simbolica con la condizione dell'esilio. Ma sarebbe sbagliato trovare in questo passo un'affiorata allusione alla Bibbia, perché, anche in questo caso, come avevamo visto con l'esilio dantesco, in Bassani prevale il rapporto con la tradizione italiana dell'esilio. Tradizione questa volta rappresentata da Foscolo, come recita un celebre passo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che accoppia le parole tematiche di *esilio* e *solitudine*.

> Ma l'amico tuo non trova requie: spero sempre – domani, nel paese vicino – e il domani viene, ed eccomi di città in città, e mi pesa sempre più questo stato di esilio e di solitudine. [24]

[23] Bassani 1998, 313.
[24] Foscolo 1995, 116.

L'identità esiliata e solitaria del giovane Ortis [25], che come Dante sconta il suo esilio andando «di città in città», nel personaggio degli *Occhiali d'oro* trova la sua più accreditata consonanza letteraria. Appare evidente come l'autore non si riconosca nel «noioso ebraismo metastorico», come recita la lirica *Le leggi razziali* [26], proprio perché il simbolismo etnico dell'esilio ferma il discriminato su archetipi religiosi, distanti da una condizione liberale e antifascista.

Lo stato d'animo dell'escluso torna, infine, nell'ultima opera letteraria di Bassani, quando, nel 1972, pubblica *L'odore del fieno*. In una trilogia di racconti, intitolata *Altre notizie su Bruno Lattes*, torna il personaggio di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. Come il Bruno del '56, anche quello del '72 vive una depressa emarginazione, all'interno del proprio spazio urbano, al punto da evitare il centro della città, luogo per eccellenza del libero scambio sociale.

Muore, in questo passo, l'orgoglio dantesco di *Dietro la porta*, ed è riaffermato il disprezzo per la corrotta società cittadina, qual s'era mostrato negli *Ultimi anni di Clelia Trotti* e negli *Occhiali d'oro*; egualmente, la rabbiosa volontà foscoliana di resistere alle sirene di un accomodante ritorno dall'esilio non è più ostentata. Nei bar di «infimo ordine», Bruno passa «inosservato» e, a mala pena, di lui ci si accorge solo quando si accolla il ruolo declassato del marcatore di punti, mentre altri giocano a biliardo.

> Si teneva alla larga dal centro cittadino e dai suoi caffè, monopolî dell'odiata borghesia: odiata ed amata. Sceglieva, anche lui, le vie secondarie. Alla Giovecca, al viale Cavour, a corso Roma, preferiva via delle Volte, via Coperta, via San Romano, via Fondo Banchetto, via Salinguerra, eccetera, entrando in qualche osteria, in qualche bar di infimo ordine, dove, in piedi di fianco al biliardo, assisteva a lunghe partite fra sconosciuti, gente di mezza tacca dall'aria non di rado equivoca. Il suo ingresso passava per lo più inosservato. La sua presenza, quando non avesse offerto i suoi servigi come marcatore di punti, altrettanto. [27]

---

[25] Abbiamo già ricordato in un precedente studio, *Memoria e Giustizia* (Pieri 2008, 214) che nella poetica del primo romanticismo centroeuropeo, per Schiller e Novalis, «il senso di esilio e della solitudine fu l'esperienza cruciale» (Hauser 1956, 184).

[26] Bassani 1998, 1438.

[27] *Ivi*, 877.

Bibliografia

Bassani, Giorgio (1951). *Il signor Rovigatti*, *Il Giornale*, 2 novembre.
(1958). *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi.
(1964). *Dietro la porta*, Torino, Einaudi.
(1972). *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Camon, Ferdinando (1969). *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici Editore.

De Sanctis, Francesco (1958). *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Torino, Einaudi.

Foscolo, Ugo (1995). *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Giovanna Joli (a cura di), Torino, Einaudi.

Hauser, Arnold (1956). *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Torino, Einaudi.

Pieri, Piero (2008). *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.

Testa, Enrico (2008). Sulla lingua delle *Cinque storie ferraresi*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS.

23.
«LETTERE D'AMORE SMARRITE»
Giorgio Bassani e il Novecento dimenticato

Giulia Dell'Aquila

Nell'edizione di tutte le opere di Giorgio Bassani compaiono quattro brevi recensioni, pubblicate con il titolo complessivo Lettere d'amore smarrite [1]: le opere recensite, che lo scrittore ha tirato giù dallo scaffale dei 'libri preferiti' «per rimetterl[e] al mondo, farl[e] rivivere» [2], sono *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo [3] (il più dannunziano degli pseudonimi di Ezio Comparoni, secondo lo stesso autore di Reggio Emilia) [4], *Il campo degli ufficiali* di Giampiero Carocci [5], *Zebio Còtal* di Guido Cavani [6] e *Le finestre di Piazza Navona* di Silvio D'Amico [7]. Apparsi tutti a partire dal '48 e riconducibili al clima della letteratura «uscita dal travaglio della Resistenza», cui in certa parte «toccò in sorte l'oblio più completo» [8], questi quattro titoli avrebbero meritato maggiore attenzione e sono stati, invece, presto dimenticati dalla critica e dai lettori per circostanze sfavorevoli.

È al principio degli anni Settanta che Bassani, «con quella *pietas* che lo rende attento ai percorsi della vita» [9] – raccolti da pochi anni i suoi saggi letterari a testimonianza di un'ampiezza di letture che risale già alla giovinezza [10] – riscrive il senso di quei messaggi perduti nelle

---

1 Bassani 1998, 1275-1286.
2 *Ivi*, 1276.
3 D'Arzo 1953.
4 Raimondi 2004, 13.
5 Carocci 1954.
6 Cavani 1961.
7 D'Amico 1961.
8 Bassani 1998, 1275.
9 Dolfi 2004, 62.
10 La produzione saggistica di Bassani, pubblicata in giornali e riviste, è stata

lettere d'amore smarrite [11] e prova a cogliere il significato delle quattro opere, facendo emergere chiare, sebbene non esplicite, le ragioni della sua predilezione. Lo scrittore contribuisce in tal modo a riattivare un circuito d'interesse che nel corso del tempo, anche nel recupero di autorevolissimi giudizi e attraverso l'applicazione di altri studiosi, si consoliderà nel riconoscimento del valore degli autori qui considerati e nella collocazione sullo sfondo narrativo collegato agli esiti della seconda guerra mondiale, che prevedevano istanze di ripresa e rinnovamento. La letteratura «fiorita in Italia nel secondo dopoguerra, a partire dalla Liberazione fino agli inizi degli anni Sessanta», secondo Bassani non fu «mai sperimentale», sempre in bilico tra il vecchio e il nuovo e, «pur sull'onda del disastro nazionale, e sul niente succeduto a tale disastro», tesa a «stabilire con la realtà italiana un rapporto profondo, insieme religioso e popolare» [12]. Ma fu, soprattutto, una letteratura cui venne meno la realizzazione delle promesse (di alcune, almeno) e «il conforto, l'aiuto, il consiglio di una critica non soltanto solidale sul piano pratico, ma davvero congeniale, fraterna» [13].

In buona parte rappresentata dall'impresa editoriale dei Gettoni einaudiani diretti da Elio Vittorini, «rabdomantico scopritore di talenti», la narrativa degli anni Cinquanta – tra la ricerca di nuovi autori italiani e la traduzione di opere straniere, e nella suggestione prodotta dai *Quaderni del carcere* gramsciani (pubblicati tra il '48 e il '51) – si fa carico di un progetto di mappatura delle condizioni sociali della nazione, tra cronaca e memoria. Temperati gli ardori resistenziali con la delusione politica delle elezioni del 1948 e con la dimensione conflittuale della guerra fredda, l'epica quotidiana si rarefa in una più elegiaca e ripiegata memoria privata in cui i temi della solitudine e dell'esclusione si fanno insegne di un amaro e diffuso scetticismo. In non poche opere,

---

parzialmente raccolta nel volume *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* (1966) e, in edizione definitiva e completa, nel libro *Di là dal cuore* (1984).

[11] Le schede qui oggetto di analisi, come si legge nelle Notizie sui testi in coda al volume mondadoriano, furono pubblicate in tempi differenti, seppure vicinissimi: «La prima parte (fino al *Campo degli ufficiali* di Giampiero Carocci, incluso), in 'Corriere della Sera', 14 luglio 1971, con il titolo *Quaderno*, e l'occhiello *Lettere d'amore smarrite*; la seconda (da *Zebio Còtal* di Guido Cavani alla fine), in 'Corriere della Sera', 24 luglio 1971, con il titolo *Quaderno* e l'occhiello *Ancora lettere d'amore smarrite*; poi entrambi come intervento del 27 marzo 1973 al Rotary Club Ferrara, con il titolo *Lettere d'amore smarrite: a proposito di alcuni libri dimenticati o mal noti nella recente letteratura italiana*, 'Rotary Club Ferrara', a. XIII, n. 1, maggio 1973» (Bassani 1998, 1784).

[12] Bassani 1998, 1275.

[13] *Ibidem*.

pur tra loro molto differenti, si coglie il cambiamento rispetto agli anni immediatamente a ridosso della guerra, quelli appunto del neorealismo, durante i quali la generazione degli scrittori nati più o meno nel secondo decennio del secolo e cresciuta durante il regime fascista era stata protagonista della scena narrativa in Italia, popolando la collana ugualmente einaudiana dei Coralli: una collana che aveva prodotto talvolta in Bassani «l'impressione contraddittoria di perizia letteraria e di sostanziale povertà poetica» [14]. Ma «la Storia», ricorda l'autore del *Romanzo di Ferrara*, «è usa procedere fra massacri e ingiustizie», e la storia della critica letteraria analogamente procede tra accoglienze inspiegabilmente calorose e disattenzioni protratte, come nel caso dei quattro autori ricordati nelle *lettere d'amore smarrite* [15].

Una coltre di silenzio, ancora all'altezza dell'inizio degli anni Settanta, ha sottratto *Casa d'altri* alla popolarità che pure avrebbe meritato pienamente, tanto da far dire a Bassani che «sarebbe vano […], nell'Italia del 1971, domandare in giro di Silvio D'Arzo e dell'unico libro importante […] al quale si affida la sua memoria di scrittore» [16]. L'autore del *Romanzo di Ferrara* si inserisce nel solco della critica darziana che ha ammesso quale opera meritevole di menzione solo il racconto lungo in questione e giudicato insignificante la restante produzione. Nonostante la perfetta conoscenza della lingua inglese abbia consentito a D'Arzo di leggere in lingua originale i romanzi di Conrad, Lawrence, Hemingway e Scott Fitzgerald ricavandone annotazioni saggistiche di raffinata sagacia [17], l'ampiezza di letture, secondo Bassani, non gli avrebbe tuttavia garantito uguale densità di scrittura e spessore di temi nella complessiva produzione letteraria. Prova ne sarebbe quello «strano romanzetto» pubblicato nel '42 da Vallecchi, in piena guerra, intitolato *All'insegna del buon corsiero*, un libro che, «sebbene notato favorevolmente da più d'uno, [rimase] affatto ignorato dal gran pubblico», e «non del tutto senza colpa dell'autore», per «la chiara sua matrice esclusivamente letteraria» [18].

---

[14] In tali termini lo scrittore si esprimeva recensendo nelle pagine dello *Spettatore Italiano* (1948) *L'onda dell'incrociatore* di Pier Antonio Quarantotti Gambini (1947), e *Il compagno* di Cesare Pavese (1947) (Bassani 1998, 1054-1059).

[15] Bassani 1998, 1275.

[16] *Ivi*, 1276.

[17] D'Arzo1987. Montale ha opportunamente ricordato che il racconto *Casa d'altri*, quasi a coronamento dell'apertura a vasti orizzonti letterari da parte dello scrittore di Reggio Emilia, nel 1954 era apparso in una versione inglese a cura di Bernard Wall nella rivista *Encounter* (1996, 1666).

[18] Bassani 1998, 1276.

L'opera, a trent'anni dalla sua pubblicazione, rivela a Bassani tutta l'atmosfera solariana,

> […] la Firenze squisita, un po' snob, degli anni Trenta, e in primo piano l'ingombro di una lingua tanto più faticosa e astratta quanto più viceversa pretende alla disinvoltura elegante, alla finezza disincantata e *mondaine*. Un lavoro di scuola, in definitiva: e tale tutto sommato da non lasciare presagire sviluppi né copiosi né rilevanti. [19]

L'annotazione, come è stato ricordato [20], suscitò un intervento di difesa da parte di Attilio Bertolucci [21] che segnalò prontamente l'opportunità di far conoscere alle nuove generazioni l'opera tutta dello scrittore di Reggio Emilia, anche in quella parte che – come nel caso del romanzo *All'insegna del buon corsiero*, di ambientazione settecentesca e per certi aspetti di «evasione metafisica» animata da certo demonismo [22], audacemente pubblicato in tempi grami di guerra – offriva qualche opportunità di confusione tra *evasione* e *trasfigurazione* della realtà. Una linea critica che, nonostante le insistenze nel considerare D'Arzo scrittore *unius libri*, è stata sostanzialmente accolta nei decenni successivi, come testimoniano alcune edizioni o riedizioni di testi, da sempre la prima spia della rinnovata attenzione verso gli autori misconosciuti [23].

Pubblicato per la prima volta pochi mesi dopo la morte dell'autore appena trentaduenne, nel 1952, in *Botteghe Oscure* – la rivista fondata e diretta da Marguerite Caetani –, *Casa d'altri* riceve innanzitutto da Bassani, attivissimo redattore della rivista da quattro anni, un'accoglienza molto calorosa, come ci racconta Cesare Garboli:

> Lo ricordo ancora entrare in casa di Niccolò Gallo, agitare uno scartafaccio, aumentando il volume della voce per vincere la balbuzie: «Guardate qui, che racconto! Guardate, è tutto in versi, ma nascosti, solo un orecchio finissimo se ne accorge». Era *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo. [24]

---

[19] *Ibidem*.

[20] Carnero 2002, 10.

[21] Bertolucci 1971.

[22] Manacorda 1974, 314.

[23] Si pensi al romanzo *All'insegna del Buon Corsiero* (1943), recentemente ripubblicato con una nota di Anna Luce Lenzi nel catalogo Adelphi (1995) e ai volumi *Essi pensano ad altro* (1976), ora riedito a cura di Roberto Carnero (2002), e *Opere*, a cura di Stefano Costanzi, Emanuela Orlandini e Alberto Sebastiani, con introduzioni di Alberto Bertoni e Fabrizio Frasnedi (2003).

[24] Traggo la citazione dalla Cronologia a cura di Roberto Cotroneo (Bassani 1998, LXXIII).

La suggestione prodotta dal «silenzio tellurico» di quelle pagine induce Bassani a sceneggiare il racconto darziano per un film a episodi di Alessandro Blasetti, *Tempi nostri* del '54 [25]. Inverosimilmente assente nelle biblioteche di Bassani [26], *Casa d'altri* è per lo scrittore «operetta di scarso peso specifico» per quelle «nemmeno cento pagine di stampa rada» che la compongono, eppure è tale da essersi impressa indelebilmente nella sua immaginazione di lettore, forse come pochissimi altri libri non solo italiani del Novecento, per quella «prosa intensamente lirica, contesta di elementi decasillabici, [che] fa pensare a quella di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, a Pavese e agli americani, Hemingway in prima fila» [27], per «la tensione insieme narrativa e di ricerca» sul mistero del destino umano» [28]. Nei quindici capitoletti che compongono l'opera, opportunamente definita da Giorgio Manganelli una «tragedia teologica», il «vecchio tema novecentesco dell'aridità e dell'impotenza viene ripreso e ricantato»: a D'Arzo riesce possibile un'impresa difficile, che «nemmeno al Gide apparentemente più 'sincero' della *Simphonie pastorale* e della *Porte étroite*» era riuscita, cioè «riammettere dentro gli schemi formali del duro estetismo manieristico, comune a tutta la narrativa moderna dopo l'età del Naturalismo, una tematica religiosa così seria, così sofferta» [29]. E gli riesce cimentandosi con il genere più insidioso in Italia: *Casa d'altri*, come tempestivamente segnalò Montale già nel '54 quasi a contestualizzare l'accoglienza tiepida ricevuta dal libro,

> […] si inserisce in quella tradizione del «racconto lungo» che in Italia attecchisce male, forse perché da noi mancano le riviste adatte (i grandi *magazines*) e la terza pagina dei quotidiani non può accogliere che brevi bozzetti. [30]

La vicenda – ambientata pochi anni dopo la fine della seconda guerra mondiale a Montelice (tra le montagne dell'Appennino emiliano) – è assai scarna e manca del tono corale e di denuncia di tanta altra produzione di quegli stessi anni: pochi scambi di battute tra un vecchio parroco

---

[25] Raffaeli 2011.

[26] Rinaldi 2004. Una copia delle altre tre opere qui esaminate risulta invece conservata tra i libri di Bassani (Rinaldi 2004, 102, 107, 122). *Il campo degli ufficiali* di Carocci reca la seguente dedica: «Roma, luglio '49 | A Giorgio Bassani, | con profonda gratitudine | Giampi Carocci».

[27] Bassani 1998, 1279.

[28] Raimondi 2004, 17.

[29] Bassani 1998, 1278-1279.

[30] Montale 1996,1666.

e un'anziana donna, lavandaia di stracci e budella al fiume, che chiederà al sacerdote il permesso di suicidarsi, con una «partecipazione vasta ma non oziosa del paesaggio, una calda solidarietà di tutte le cose create, la consapevolezza di essere giunti ai limiti di quelle colonne d'Ercole oltre le quali sono i *leones* dell'inesprimibile» [31]. Spogliato, ormai, «di ogni suggestione naturalistica, anche il senso della morte», il racconto rinuncerebbe da subito a ogni ambizione «ideologica» e rivelerebbe «nella verità assoluta in cui si consuma la vicenda» la sua forza maggiore [32], dismesso ormai «il divertimento del magismo» [33] del racconto settecentesco in direzione di un maggiore realismo. Entrambi i protagonisti – Zelinda Icci fu Primo, delineata molto probabilmente sul modello della madre dello scrittore, Rosalinda, e il vecchio parroco, grasso come il Falstaff shakespeariano e ormai buono solo per le sagre – incarnano con sofferenza la condizione di estraneità a se stessi che D'Arzo volle sintetizzare già nel titolo dell'opera, in cui è certamente da ravvisare la prima malia che il libro produce; D'Arzo diviene il poeta del divario straziante tra «il richiamo e il rimorso della Vita *toujours recommencée*» [34]. E a proposito del titolo, sarà da ricordare che, a seguito dell'incoraggiamento di Emilio Cecchi a pubblicare il racconto dopo avere apportato alcune modifiche strutturali e stilistiche, Comparoni si rivolse a Vallecchi che, oltre a manifestare alcune riserve sull'opportunità di pubblicare una storia così 'esile', espresse qualche dubbio circa il significato («[…] la ragione del titolo non la ravviso bene in rapporto allo svolgimento») [35]. All'editore fiorentino così rispose l'autore di *Casa d'altri*:

> Quanto al titolo «Casa d'altri» a me pare chiarissimo: quando si vive come la vecchia, in quel modo inumano e impossibile, il mondo non è più casa nostra: è «casa d'altri»: quando un uomo come il prete non ha la possibilità di far niente per aiutare la vecchia, il mondo non è più «casa nostra»: è «casa d'altri». [36]

Peraltro, anche dalla casa editrice Einaudi, alla quale D'Arzo aveva inviato tra il '47 e il '48 una redazione precedente accompagnata dal giudizio incoraggiante di Cecchi, giunge una risposta (forse di mano di Pavese) [37] non propriamente lusinghiera: si riconosce la serietà e l'impe-

---

[31] *Ibidem*.
[32] Spagnoletti 1994, 706.
[33] Manacorda 1974, 314.
[34] Bassani 1998, 1281.
[35] Carnero 2002, 88.
[36] *Ivi*, 89.
[37] *Ibidem*.

gno di quella scrittura, ma si segnalano la mancata «densità di un libro» e lo stile «un po' troppo a puntino, manzonianamente» [38]. Un rilievo che riconduce nuovamente alla rischiosità del 'racconto lungo' che «nei suoi migliori modelli […] è a mezza via fra il romanzo breve e la prosa poetica», non tollera «l'affastellamento dei fatti […] e le troppo scoperte ricerche verbali», si avvale soprattutto di «effetti di ritmo, pause, un uso sapiente della così detta 'durata'» ed è congeniale a quei narratori, come D'Arzo, «che si sentono troppo poeti per accettare le inevitabili imbottiture del romanzo a lungo metraggio» [39]. L'essenzialità del libro darziano, strutturale e stilistica, trova espressione anche nell'andamento ritmico, musicale, per certi aspetti «da metronomo» [40] dell'opera, nella sintassi che, a sua volta, tende alla paratassi e all'ellissi, funzionali al raggiungimento del ritmo franto da parte dell'autore [41], e nella lingua prevalentemente 'semplice' ma al contempo arricchita di espressioni arcaiche e colte che contribuirebbero a mantenere la distanza rispetto all'attualità della cronaca [42], anche nel richiamo all'eternità dei racconti biblici [43]. E solo a convalida di un'intonazione poetica che non si coglie soltanto nella prosa narrativa ma è tutt'uno con il sentimento della vita e del tempo darziani, sarà da ricordare che Ezio Comparoni, appena quindicenne, pubblicò una raccolta di poesie intitolata *Luci e penombre*, in cui è già *in nuce* la poetica del *margine* che sarà poi sviluppata negli anni successivi [44].

È forse questo un primo elemento di affinità tra Bassani e D'Arzo, tra i quattro scrittori recensiti nelle *lettere d'amore smarrite* certamente quello che mostra più linee di contiguità e più spunti di raffronto. Non si vuole fare riferimento solo alla produzione in versi che l'autore del *Romanzo di Ferrara* viene accumulando nei decenni, parallelamente a quella narrativa e saggistica [45]. Piuttosto, a chiarire le ragioni del giudizio bassaniano su D'Arzo, torna utile richiamare ciò che Maria Bellonci scrive nel suo diario nel 1956, in occasione dell'assegnazione del premio

---

[38] *Ibidem*.

[39] Montale 1996, 1666.

[40] Bonfiglioli 1958, 20.

[41] Lenzi 1977, 63.

[42] Marazzini 1984, 126.

[43] Enrico Testa nel saggio Lingua e dialogo in *Casa d'altri* individua alcuni «nessi tra situazioni e protagonisti di *Casa d'altri* e il libro biblico di Giobbe» (2004, 37).

[44] Comparoni 1945.

[45] Si vedano le raccolte *Storie dei poveri amanti e altri versi* (1945), *Te lucis ante. 1946-'47* (1947), *Un'altra libertà* (1951), *L'alba ai vetri. Poesie 1942-'50* (1963), *Epitaffio* (1974), *In gran segreto* (1978) e *In rima e senza* (1982).

Strega alle *Cinque storie ferraresi* [46], in anni di narrativa ancora fedele al canone dell'immediatezza rappresentativa:

> Le *Cinque storie* immettono un paesaggio fantastico nella nostra letteratura; un luogo del mondo chiamato Ferrara: dove accadono storie indimenticabili di gente che Bassani ci mostra nella palpitazione estrema del loro esistere: visioni poetiche fermate un istante prima di scomparire, e raggianti in quel momento nell'energia dei loro segreti. [47]

Non trascurabile è, forse, l'analoga attitudine di entrambi gli autori a ripensare lungamente alla pagina scritta, fino alla stratificazione di differenti e successive redazioni dello stesso testo. Notissime le vicende testuali della produzione narrativa e poetica di Bassani, scrittore anch'egli dai tempi assai lunghi e dai ripensamenti frequenti, sarà qui il caso invece di riepilogare sia pur brevemente quelle di *Casa d'altri* che, come scrive Eraldo Affinati, «è di fatto un'opera postuma»:

> L'autore, firmandosi Sandro Nedi, riuscì a vederne stampato soltanto uno stralcio su «L'illustrazione italiana» (n. 29-30, fasc. 3876, 18-25 luglio 1948) dal titolo *Io prete e la vecchia Zelinda.* Dopo la sua morte, il racconto uscì sul Quaderno X della rivista «Botteghe Oscure» alla fine del 1952, grazie agli auspici di Attilio Bertolucci. La primavera dell'anno successivo Giorgio Bassani favorì per Sansoni la pubblicazione del medesimo testo nella collana «La biblioteca di Paragone». Nel 1960 il racconto fu compreso, in una redazione abbastanza diversa, più stringata, nella provvisoria o p e r a o m n i a *Nostro lunedì. Racconti*, *poesie*, *saggi*, curata per Vallecchi da Rodolfo Macchioni Jodi. Queste vicissitudini editoriali sono sufficienti per comprendere che il testo, così come noi oggi lo leggiamo, non avrebbe ricevuto il «visto si stampi» da Silvio D'Arzo, il quale si riprometteva di tornarci per l'ultima revisione: l'improvvisa malattia glielo impedì. [48]

Ma ad avvicinare D'Arzo e Bassani mi sembra che ci sia innanzitutto quell'idea di provincia intesa «come luogo universale» [49], che sappiamo essere stata linfa vitale all'intera scrittura dell'autore del *Romanzo di Ferrara* e che più d'un lettore ha colto quale elemento sostanziale anche nella poetica darziana. Un'idea di provincia che rivela, in entrambi, un attaccamento alla propria terra, alla propria città e alle proprie

---

[46] Bassani 1956.

[47] Traggo la citazione dalla Cronologia a cura di Cotroneo (Bassani 1998, LXXVIII).

[48] Affinati 2006, X. Come ancora ricorda Affinati, «chi desideri entrare nel laboratorio dello scrittore, analizzando le diverse stesure a tutt'oggi disponibili, può farlo leggendo due approfonditi saggi esegetici, usciti entrambi nel 2002: *Casa d'altri. Edizione critico-genetica*, a cura di Stefano Costanzi, con prefazione di Alberto Bertoni e *Casa d'altri. Il libro*, a cura di Paolo e Andrea Briganti» (*ibidem*).

[49] Raimondi 2004, 16.

radici senza escludere, tuttavia, un'apertura a culture altre, conosciute innanzitutto attraverso i tanti amatissimi autori stranieri. Non come un ossequio alla moda del tempo va inteso, infatti, da parte sia di Bassani [50] sia di D'Arzo l'interesse per gli scrittori inglesi e americani, come, per fare solo due esempi, Joseph Conrad ed Henry James. È a Conrad che andrà riferito quel carattere di *incompiutezza* che si coglie evidente in *Casa d'altri* e, a ben guardare, anche in tante pagine bassaniane (innanzitutto in *Lida Mantovani*, la prima delle *Cinque storie ferraresi*, la più essenziale nel suo ruolo di *avviamento narrativo* del complessivo e definitivo *Romanzo di Ferrara*). Un carattere che Conrad guadagnava al tessuto del racconto dalla vita stessa: «Se è privo d'incidenti: ebbene, è la vita! Gioia incompiuta, tristezza incompiuta, bricconeria o eroismo incompiuti, dolore incompiuto. I fatti s'accumulano, s'incalzano, e nulla accade» [51]. Ed è in James, un vero «cultore del silenzio» [52], che sia Bassani sia D'Arzo hanno trovato tante volte l'idea della vita intesa come esilio silenzioso, poi così presente come tema della loro opera.

Se per *Casa d'altri* la disattenzione di pubblico e critica trova ragione nella sensibilità neorealista degli anni in cui la storia del curato e di Zelinda Icci («immagine […] eloquente di tutto il dolore del mondo») [53] venne pubblicata – una ragione avvertita da Bassani come particolarmente iniqua forse anche a causa di alcune particolari affinità di poetica e di espressione che, come si è detto, assimilano la sua scrittura e quella darziana –, per *Il campo degli ufficiali* la fredda accoglienza e la perdurante dimenticanza appaiono particolarmente significative, data la componente memorialistica dell'opera e di certa produzione narrativa neorealista resistenziale. Una produzione da cui Carocci, in realtà, volle distanziarsi, anche attraverso un'attenzione specifica ai dettagli del testo oltre che alla sostanza della narrazione: in una lettera a Calvino datata 22 febbraio 1954, impegnato nella pubblicazione del volume tra i Gettoni dell'Einaudi, Carocci esprime esplicitamente l'attaccamento al titolo originario, ma, comprendendo «le esigenze commerciali», si dichiara disposto a una variazione e chiede «se è possibile, solo di evitare titoli troppo neo-realisti» [54]. Anche per le *Memorie di prigionia* (poi *Il campo degli ufficiali*), come già per l'opera darziana, la storia editoriale si arti-

[50] Güntert 2004, 53-60.
[51] Raimondi 2004, 18.
[52] *Ibidem*.
[53] Bassani 1998, 1278.
[54] Camerano-Crovi-Grasso 2007, 830.

cola in alterne vicende di fortuna: scritto tra l'aprile e il maggio del 1948 e subito apprezzato da Niccolò Gallo e da Bassani, il libro fu pubblicato integralmente e con grande successo nelle pagine della rivista *Botteghe Oscure* nel '48 (con il titolo *Memorie di prigionia*: Bassani ricorda che il supplemento letterario del *Times* ne fece una segnalazione) [55], per venire a poco a poco dimenticato a partire dalla successiva pubblicazione tra i Gettoni einaudiani, nel '54, ritoccato in alcuni punti dall'editore. A spiegazione di questo graduale oblio Bassani non ha remore nell'indicare il pregiudizievole fraintendimento di Vittorini che, nel risvolto di copertina apposto all'edizione einaudiana del '54 (a firma di Vittorini stesso), «lo scambiò per una cronaca di guerra, scritta non già da uno scrittore […] bensì da un 'intellettuale che scrive' teso a trarre dai fatti che racconta un giudizio, un insegnamento morale» [56]:

> Giampiero Carocci non è giovanissimo. Il suo nome è noto da molti anni come d'uno che s'interessa attivamente ai problemi storici e sociali del nostro paese. Noi potremmo, a suo proposito, cercare di definire che cos'è un vero e proprio scrittore e che cos'è un intellettuale che scrive. Quello che qui importa, però, è che, mentre uno scrittore rappresenta ora tutti e ora (purtroppo) nessuno, un intellettuale rappresenta sempre, se sincero, la categoria cui appartiene. Nel libro che pubblichiamo, già apparso anni or sono su una rivista romana, Carocci scrive della sua esperienza di guerra e di prigionia in Germania con la modestia e il rigore di chi sa che migliaia d'altre persone potrebbero dirne le stesse cose. Non è perciò un cronista ingenuo che venga trascinato dalla materia di cui si occupa e possa anche venirne infiammato in senso lirico o epico. Egli espone i fatti con la preoccupazione continua di spiegarseli, e di trarne un giudizio, un insegnamento. C'è un risultato esplicitamente morale nel suo libro, ed è per tale risultato ch'esso conta: per il ritratto morale che ci dà, non polemico, e tuttavia severo, di quello che fu, negli uomini di cui era composto (almeno per gli ultimi mesi della sua storia) il regio esercito italiano. [57]

La componente *morale* nel libro di Carocci, peraltro, era stata percepita in sede editoriale innanzitutto da Calvino, come attesta il carteggio Vittorini-Calvino in cui si coglie il confronto tra i due redattori e il graduale coagularsi del giudizio comune sul volume. Esortato a esprimere un parere sul dattiloscritto, l'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* così scrive al direttore della collana dei Gettoni in una lettera del 24 gennaio 1954:

---

[55] Bassani 1998, 1279.
[56] *Ibidem*.
[57] Camerano-Crovi-Grasso 2007, 831.

> Il […] pregio [di Carocci] è per me nel risultato morale che raggiunge, attraverso una semplice, onesta cronaca d'un'esperienza. Non è il cronista inconsapevole e ingenuo d'altri nostri libri, è il tipo che pone la sua attenzione con assoluta modestia sull'insegnamento dei fatti, sul giudizio. Le sue memorie di prigionia potrebbero essere quelle di migliaia d'altri, è il modesto, particolareggiato racconto di uno che ritorna e non ha neppure cose troppo emozionanti da dire, uno come se ne sono uditi a migliaia. Ma quel che ne salta fuori è un ritratto morale e storico del regio esercito italiano, senza mai forzature polemiche, ma tranquillamente rigoroso e anche severo. L'iniziare il racconto con la morte di quel soldato, dà a tutta la storia che viene in seguito una struttura da apologo. La prigionia diventa l'espiazione d'una colpa che è stata di tutti, ma vista senza alcun «complesso di colpa», con una chiarezza che può fin parere facilità, ma è pure sempre basata sull'onestà e l'intelligenza. [58]

Eppure, osserva Bassani,

> L'io scrivente, detto Carò; le figurette dei suoi compagni di prigionia, Cox, Pana, e gli altri, bloccati prevalentemente in un gesto solo e ricorrente, mai chiamati col loro nome reale ma con soprannomi tra sardonici e affettuosi: niente nella sua storia di fame, di freddo, di stenti, e soprattutto di assenza (la poesia è il premio dell'assenza, aveva predicato l'ermetismo …), assumeva mai un effettivo peso morale. Persino l'intrepido, replicato rifiuto di Carò e dei suoi amici a collaborare col nemico, frutto, con ogni evidenza, più di una intuizione irrazionale che non di una scelta meditata. [59]

Lo spessore di cronaca, erroneamente segnalato da Vittorini per sottolineare la natura *neorealista* del testo, avrebbe dunque condizionato le sorti del libro di Carocci, dedicato all'esperienza della prigionia e scritto secondo una formula di racconto vicina, invece, per molti aspetti alla poetica *ermetica*: oggetto della narrazione è la vita dell'autore e dei suoi compagni soldati tra l'8 settembre 1943 e la primavera del 1945 nei campi di Przemysl, di Hammerstein, di Norimberga, con «il prima e il poi», le soste e il rientro in patria [60]. Ma, soprattutto, si racconta il radicato atteggiamento antitedesco dei giovani, in linea di continuità con i sentimenti risorgimentali a ricordo delle guerre di indipendenza. L'opera – che secondo Bassani sarebbe potuta rientrare a buon diritto nel novero dei testi della cosiddetta letteratura di guerra e specificamente tra le testimonianze dei militari italiani internati in Germania (si pensi

[58] *Ivi*, 828.
[59] Bassani 1998, 1280.
[60] De Robertis 1962, 546.

al *Diario di prigionia* del giornalista e scrittore Giovanni Ansaldo [61], al memoriale di Aniello Cicalese [62] e a quelli di Guglielmo Petroni [63], Giovanni Guareschi [64], Piero Caleffi [65] e Sergio Antonielli [66], solo per fare qualche nome) – di fatto non ha avuto la legittima notorietà anche per l'attenzione particolarmente vigile oltre che duratura prestata ad altri autori e titoli. È il caso dei libri di Primo Levi, *Se questo è un uomo* e *La tregua*, gli unici chiamati in causa esplicitamente da Bassani, certamente i più nitidi nella memoria di ogni lettore rispetto al tema concentrazionario. Eppure il paradosso, inspiegabile per l'autore del *Romanzo di Ferrara*, è che si tratta di testi in cui tutto «è documento, nobile presa di coscienza morale, ed efficace 'oratoria del gusto'» [67], «vergati da un 'tipico intellettuale che scrive'» a cui inverosimilmente è accaduto di meritare «quella fama letteraria che invece, al puro, poetico, 'disinteressato' scrittore del *Campo degli ufficiali* non toccò mai» [68]. La «definizione restrittiva» di Vittorini collocata nel risvolto di copertina, segnala Bassani, indusse l'autore del *Campo degli ufficiali*, «che ormai da anni si era dato agli studi storici e all'insegnamento universitario», a non tentare nemmeno una risposta pugnace e a convincersi «di aver pubblicato il suo libro come un documento più del periodo storico che rappresentava che non di se stesso *as a young writer*» [69]. La *fisionomia* professionale di Carocci è peraltro questione su cui si sofferma più d'un critico: se non proprio «scrittore di professione», egli è innegabilmente «uomo colto», «civilissimo», «serio» e «un poco distaccato», capace di rappresentare la «materia di racconto […] di là dalla crudele verità dei fatti» [70]. Ne sarebbero prova già alcune citazioni disseminate nel memoriale, «non di certo per mero lusso di letteratura» [71] (si pensi al «ricordo della fine del *Processo* di Kafka» che assale Carò di fronte ai carri armati tedeschi) [72], atte a fare certamente di Carocci «un vero e proprio scrittore», piuttosto

---

61 Ansaldo 1993.
62 Cicalese 2001.
63 Petroni 2005.
64 Guareschi 2008.
65 Caleffi 1968.
66 Antonielli 2009. Ma insieme a queste voci più 'letterarie' saranno da ricordare almeno Natta 1997 e Labanca 1992.
67 Bassani 1998, 1280.
68 *Ibidem*.
69 Bassani 1998, 1280.
70 De Robertis 1962, 546.
71 *Ibidem*.
72 *Ibidem*.

che «un intellettuale che scrive», con in più «una sensibilità storica di cui non […] erano ugualmente forniti» tutti gli autori dei «*cahiers de doléance*» [73] sulla recente guerra.

A definire il profilo di Carocci quale «intellettuale che scrive» piuttosto che *young writer* dovette valere la distrazione della critica e dei lettori nei confronti di un dato che pure si offriva visibilissimo: l'ampia educazione letteraria del giovane scrittore, svoltasi «a Firenze nell'ambito di 'Solaria' e di 'Letteratura'», la vicinanza al fratello Alberto, fondatore e direttore di *Solaria*, di *Argomenti* e di *Nuovi Argomenti*. L'opera di Carocci è, infatti, da riferire integralmente all'atmosfera culturale solariana, alla letteratura prodotta da quel cenacolo, così legata alla memoria e così attenta all'emersione del vissuto in forma di associazioni sensoriali e proiezioni mentali: è lì che nasce la «musica sommessa, pacatamente ironica, cecoviana, della sua prosa, per riconoscere di primo acchito il puro artista» [74].

E a testimonianza della densità e delle aspirazioni letterarie dell'opera in questione Bassani, attento traduttore di sentimenti in geometrie, volumi e tonalità, rileva che

> […] ciò che più premeva a Carocci nel suo libro non era tanto di offrire un resoconto della propria prigionia in Germania, quanto di riuscire a tradurre una lenta discesa verso il cuore del territorio nemico in termini di puro ritmo narrativo (segmenti paratattici irrelati, lunghe teorie di imperfetti), di semplice colore (grigio, rosa, azzurro scialbo). [75]

Per certi aspetti, la posizione del giovane Giampiero sarebbe, secondo Bassani, da omologare a quella di Romano Bilenchi, nell'alveo dell'«ermetismo più rigoroso»: i ricordi di guerra di Carocci nel suo narrare acquistano «lo stesso significato che nei racconti e nei romanzi di guerra di Bilenchi i ricordi d'infanzia» [76]. A raffreddare il consenso verso *Il campo degli ufficiali*, e qui Bassani sembra riconoscere nel caso Carocci parte della sua vicenda letteraria, dovette dunque contribuire quella scrittura sofisticata e poetica, quella «formazione umanistica e squisita» (come ebbe a dire Pasolini dell'autore del *Romanzo di Ferrara*) [77], di matrice crociana, che fu bersaglio facile per certa critica comunista più oltranzista [78].

---

[73] Manacorda 1974, 277.
[74] Bassani 1998, 1280.
[75] *Ibidem*.
[76] *Ibidem*.
[77] Pasolini 1999, 1991.
[78] Sui giudizi espressi in merito alla *generazione di mezzo* e a Bassani in particolare

Ancora a un pregiudizio della critica sarebbe da addebitare la sfortuna del romanzo di Guido Cavani intitolato *Zebio Còtal*, che Bassani non esita a definire un «capolavoro», purtroppo introvabile finanche sulle bancarelle dei venditori ambulanti. Sebbene sia stato «il giovane D'Arzo, morto nel '52, a influenzare l'ormai anziano Cavani» (nato nel 1897 a Modena e dunque più giovane di ventitré anni rispetto all'autore di *Casa d'altri*) Bassani premette che non saprebbe immaginare «due autori più diversi» [79]. A differenza di D'Arzo e di Carocci, «Cavani non aveva fatto quelli che Mario Soldati chiama sogghignando 'studi regolari'», e aveva invece lavorato da ragazzino come cameriere in un ristorante, poi presso una tipografia, una libreria-editrice, infine come bibliotecario [80]: «e soltanto da anziano, pagandoseli da sé, aveva cominciato a pubblicare in edizioni fuori commercio alcuni libretti di versi che piacquero a Betocchi e a Pasolini» [81]. Tra il '53 e il '54 Cavani aveva infatti inviato i suoi primi versi a Pasolini che aveva risposto senza troppo entusiasmo, pur apprezzando il contenuto di quegli «anacronistici libriccini stampati dal Ferraguti» [82]. Quella produzione, insieme a tutta l'opera in versi dello scrittore modenese, gli sembrò da collocare in una fase in cui l'ermetismo, «stingendo, pareva dare in questo ignoto poeta i suoi più dolci bagliori, e ritrovare le matrici leopardiane, troppo proclamate dai critici degli anni Trenta, e svisate, in realtà» [83]. Torna, nel giudizio pasoliniano sulla poesia di Cavani l'idea del margine, della provincia, più fruttuosa del centro, che si trova elaborata anche in Bassani; «Cavani», aggiunge lo scrittore bolognese,

> […] come prodotto marginale e ritardatario di una cultura che nei centri o è arrivata a una ben più squisita estenuazione e a una ben più diabolica angoscia, o è stata superata da un nuovo tipo di cultura, conserva caratteri fossili di estrema freschezza. [84]

Una freschezza che si ritrova anche in *Zebio Còtal*, «variante moderna del poema pastorale» o, se si preferisce, «romanzo ermetico […] tutto poetico» [85], pubblicato prima a spese dell'autore e poi presso Feltrinelli

---

si veda Saccone 2007, 285-312.

[79] Bassani 1998, 1281.

[80] Molte precisazioni biografiche su Cavani si devono a Fabio Marri: cfr. il recente Guido Cavani, come voleva essere (2008).

[81] Bassani 1998, 1281.

[82] Pasolini 1999, 2321.

[83] *Ibidem*.

[84] *Ivi*, 2322.

[85] *Ivi*, 2323.

nel '61. Nel libro, ambientato molto probabilmente nel paese di Serramazzoni, si racconta di un contadino incattivito dalla miseria che, in preda all'odio più feroce e violento, distrugge la sua famiglia: nella scrittura di Cavani, che Bassani non esita a definire povera e misteriosamente riuscita, risuona, pur nella ineffabile leggerezza della pagina, l'eco di una corposa tradizione narrativa verista, che si estende da Verga a Tozzi, passando attraverso le *Novelle della Pescara* dannunziane [86], e che nell'autore del romanzo in questione si è esercitata primariamente sul fronte lirico – conservandone l'esiguo armamentario espressivo – in una produzione che già nei titoli segnala spesso l'attaccamento alla terra, ai suoi ritmi e valori, anche nella fatica, nella povertà e nella solitudine dei destini [87]. Analogamente a quanto accaduto per le opere di D'Arzo e Carocci, pure nella vicenda redazionale ed editoriale di *Zebio Còtal* Bassani ha un ruolo determinante, come ha ricordato Guido Davico Bonino:

> *Zebio Còtal* prese corpo di fatto verso il 1953: nel luglio del '55 l'autore ne riferiva epistolarmente a Carlo Betocchi come di un «romanzo di modeste proporzioni». Era quella lettera un sondaggio per un'eventuale edizione Vallecchi: fallito purtroppo, ma supplito peraltro dalla stampa dell'opera, dopo una revisione di sette mesi […] presso il tipografo Ferraguti di Modena […]. Nonostante un parere sfavorevole, *post factum*, dello stesso Betocchi […] la sua consorte Emilia aveva donato l'esemplare del marito, in quel di Napoli, a Giorgio Bassani. Un altro esemplare fu regalato da amici dell'autore a Pier Paolo Pasolini «di passaggio a Modena verso la fine del '58». Il 20 aprile '59 Bassani scrisse […] dalla sede romana della Feltrinelli, proponendo la riedizione di *Zebio Còtal* nella Biblioteca di Letteratura da lui diretta, sia pure dopo «notevoli ritocchi», peraltro non «per difetti importanti». Bassani aggiunse che il libro era piaciuto anche a Pasolini, il quale si era detto «ben lieto di poter scrivere una prefazione». [88]

Ambientata «fra le medesime montagne appenniniche care a D'Arzo», non più a Montelice bensì a San Rocco, tra «pochi tetti contadini […] e, attorno, le stesse solitudini cretose e sconfinate» [89], l'opera, nella sua

---

[86] *Ibidem*.

[87] Si vedano i volumi *Liriche campagnole* (1923), *La terra. Novella drammatica in tre atti* (1933), *Lumi di sera* (1940), *Solitudini* (1950), *Fatica d'esistere* (1953), *Misericordia del tempo* (1954), *Riposo d'ogni giorno* (1955), *Nei segni della festa* (1957), *Nei ritorni a me stesso* (1960), e infine il volume postumo di versi *Approdare in calma* (1976).

[88] Con il sostegno degli studi di Marri (del quale tra «» sono riportati alcuni stralci dalla postfazione Guido Cavani, come voleva essere [2008]) Guido Davico Bonino ricostruisce la storia del romanzo di Cavani in una breve Nota biografica posta in calce all'edizione di *Zebio Còtal* recentemente pubblicata dall'editore milanese Isbn (Davico Bonino 2009, 238-239).

[89] Bassani 1998, 1281.

«semplicità» e nella sua «chiarezza» più da «prototipo» che da «serie» [90], rivela quanto

> […] la cultura sommaria di Cavani, forse la sua stessa estrazione popolare (aveva fatto la guerra '15-'18 da soldato semplice), non soltanto lo aiutarono a scrivere, ma ebbero il potere di salvaguardarlo fin dalla nascita dalle insidie e dagli incanti del criticismo contemporaneo. [91]

In questo senso *Zebio Còtal*, la storia del contadino «*traqué par sa mort* (una specie di re Lear paesano)» [92], secondo Bassani sarebbe stato uno tra i pochi libri capaci di realizzare «una delle illusioni più amaramente scontate del neorealismo italiano postbellico»: quella di «riuscire a far scrivere gli incolti» [93].

Una sorte tutt'altro che benevola, infine, è toccata pure al romanzo *Le finestre di Piazza Navona*, scritto nel '44, ambientato nel 1898 (secondo un disegno non realizzato che prevedeva una narrazione ciclica in quattro parti, dal 1898 al 1939) e pubblicato postumo nel 1961. Di educazione rigorosamente cattolica e formazione gesuita, D'Amico fu «critico teatrale attentissimo, pugnacissimo, autorevolissimo» [94]: per oltre un trentennio fu «allo stesso livello di un Emilio Cecchi e di un Antonio Baldini», «una delle figure chiave del mondo intellettuale e culturale romano» e nel campo specificamente teatrale «ebbe la stessa funzione di Renato Simoni a Milano» [95]. Nonostante la sua autorevolezza D'Amico è, tuttavia, passato alla storia come un personaggio «ragguardevole […] ma abbastanza secondario» [96], consegnando lo stesso suo destino ad alcune delle sue opere. Il romanzo *Le finestre di Piazza Navona*, secondo Bassani, «non fu capito» e «la critica lo accolse con evidente imbarazzo» [97]. Non giovò indubbiamente al libro il caso Tomasi di Lampedusa col suo *Gattopardo*, «ancora fresco di stampa» [98], che come è noto era stato scoperto e pubblicato da Bassani nel '58, dopo essere stato rifiutato dalla Mondadori e dall'Einaudi, ed era stato salutato dall'autore delle *Cinque storie ferraresi*, nella prefazione all'edizione Feltrinelli, come un «poema nazionale» che «ha riportato, rilegato […] il separatismo sicilia-

[90] *Ivi*, 1282.
[91] *Ibidem*, 1282.
[92] *Ivi*, 1281.
[93] *Ibidem*.
[94] *Ivi*, 1282.
[95] *Ibidem*.
[96] *Ivi*, 1283.
[97] *Ibidem*.
[98] *Ibidem*.

no protestato dai grandi romanzi siciliani al tronco della cultura nazionale» [99]. Nell'imminenza della protesta neoavanguardista e sperimentale contro il *Gattopardo*, il libro di D'Amico passò del tutto inosservato:

> Parve addirittura che non si tenesse nemmeno conto del fatto che il libro era stato scritto nel lontanissimo '44, durante l'occupazione tedesca. Lo si trattò con gentilezza leggermente scandalizzata, con noia in qualche caso palese; come se ci si trovasse di fronte non già ad un archetipo, bensì a uno stanco, un po' goffo derivato, decisamente fuori moda. [100]

A determinare la freddezza di pubblico e di critica, ricorda Bassani, dovettero concorrere anche le vicende della famiglia Alessandri e della giovane Attilia, anima inquieta come molti giovani di quegli anni. L'amore di D'Amico per Roma, già testimoniato, sempre in piena guerra, dal volume *Bocca della verità* [101], affiora nel romanzo *Le finestre di Piazza Navona* tra nuove idee liberali e osservanza cattolica:

> Ambientato nel 1898, metteva in scena una cospicua famiglia borghese e romana appartenente ai ranghi del cosiddetto «generone»: con abbondanza di ingredienti vistosamente romanzeschi, amore, intrighi di interesse, duplice tragedia finale, e con apparizioni di tanto in tanto di prestigiose comparse «storiche», re Umberto e la regina Margherita che s'incontrano e si salutano, dai rispettivi equipaggi, durante l'ora del passeggio al Pincio, Leone XIII assiso in sedia gestatoria sotto il baldacchino del Bernini, in San Pietro… [102]

Anche nel caso di D'Amico Bassani, come precedentemente per Carocci-Levi, avverte una speciale congiuntura sfavorevole che ha determinato dinamiche inarrestabili di offuscamento e visibilità: il romanzo *Le finestre di Piazza Navona* aveva ragioni fondatissime per essere inteso come «un appassionato *pamphlet* politico-morale, indirizzato alla Nazione nel momento della sua crisi suprema», assai più dei romanzi di Matilde Serao, che pure hanno avuto molta più notorietà anche grazie al *battage* organizzato su giornali e riviste. Invitato a discutere in pubblico dell'opera, all'indomani della pubblicazione, Bassani racconta di avere dichiarato di trovarvi dentro – nonostante «l'abbondanza di ingredienti vistosamente romanzeschi» e il ricorso al romanzo d'intreccio – la Resistenza, «il sapore inebriante della libertà e della speranza ritrovate in fondo a quegli anni apparentemente così bui, in realtà così

[99] Bassani 1998, LXXX.
[100] *Ivi*, 1283.
[101] D'Amico 1943.
[102] Bassani 1998, 1283.

luminosi» [103]. Ma soprattutto, ciò che agli occhi di Bassani rende significativo il romanzo di D'Amico è il tentativo che vi si coglie di rappresentare l'Italia come «un insieme unitario e organico», rischiando – come può accadere in questi tentativi – «il vuoto della astrattezza, la retorica più bolsa» [104]. Anche nelle pagine sulla Roma «del generone», «di via Nazionale», «divisa […] fra la fedeltà allo Stato e il segreto, tutto privato, quasi sensuale ossequio al Papato sovrano», secondo Bassani sarebbe da vedere la Vita nei suoi dettagli più prosaici e dimessi, come le «uova al tegame cucinate con l'olio» di cui si legge quasi al termine del romanzo, da intendersi «come il corrispettivo oggettivo più perentoriamente rivelatore» della genuinità del narratore D'Amico.

Bibliografia

Affinati, Eraldo (2006). Prefazione a Silvio D'Arzo, *Casa d'altri: un'esperienza spirituale*, Torino, Utet.

Ansaldo, Giovanni (1993). *Diario di prigionia*, Bologna, il Mulino.

Antonielli, Sergio (2009). *Il campo* 29, Milano, Isbn Edizioni.

Bassani, Giorgio (1945). *Storie dei poveri amanti e altri versi*, Roma, Astrolabio.
(1947). *Te lucis ante. 1946-'47*, Roma, Ubaldini.
(1951). *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori.
(1956). *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
(1963). *L'alba ai vetri. Poesie 1942-'50*, Torino, Einaudi.
(1966). *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi.
(1971). Quaderno. Lettere d'amore smarrite, *Corriere della Sera*, 14 luglio.
(1971a). Quaderno. Ancora lettere d'amore smarrite, *Corriere della Sera*, 24 luglio.
(1973). Lettere d'amore smarrite: a proposito di alcuni libri dimenticati o mal noti nella recente letteratura italiana, *Rotary Club Ferrara*, XIII.1 (maggio).
(1974). *Epitaffio*, Milano, Mondadori.
(1978). *In gran segreto*, Milano, Mondadori.
(1982). *In rima e senza*, Milano, Mondadori.
(1984). *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori.
(1998). Lettere d'amore smarrite, in Id., *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Bertolucci, Attilio (1971). Riproporre Silvio D'Arzo alle nuove generazioni, *Il Giorno* (4 agosto).

[103] *Ivi*, 1284.
[104] *Ivi*, 1285.

Bonfiglioli, Pietro (1958). *Silvio D'Arzo e il «senso della società»*, *Palatina* II.6, aprile-giugno, 3-22.

Caleffi, Piero (1968). *Si fa presto a dire fame*, Milano, Mursia.

Camerano, Vito - Crovi, Raffaele - Grasso, Raffaele (a cura di) (2007). *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Torino, Nino Aragno Editore.

Carnero, Roberto (2002). *Silvio D'Arzo. Un bilancio critico*, Novara, Interlinea Edizioni.

Carocci, Giampiero (1954). *Il campo degli ufficiali*, Torino, Einaudi.

Cavani, Guido (1923). *Liriche campagnole*, Modena, Tipografia Immacolata Concezione.

(1933). *La terra. Novella drammatica in tre atti*, Milano, Tipografia Zerboni.

(1940). *Lumi di sera*, Parma, Guanda.

(1950). *Solitudini*, Modena, Ferraguti.

(1953). *Fatica d'esistere*, Modena, Ferraguti.

(1954). *Misericordia del tempo*, Modena, Ferraguti.

(1955). *Riposo d'ogni giorno*, Modena, Ferraguti.

(1957). *Nei segni della festa*, Modena, Ferraguti.

(1960). *Nei ritorni a me stesso*, Parma, Guanda

(1961). *Zebio Còtal*, Milano, Feltrinelli.

(1976). *Approdare in calma*, Modena, Levi.

Cicalese, Aniello (2001). *La mia prigionia. Diario 1943 settembre 1945*, Pompei, edizione a cura dell'autore.

Comparoni, Raffaele (1945). *Luci e penombre*, Milano, La Quercia.

D'Amico, Silvio (1943). *Bocca della verità*, Brescia, Morcelliana.

(1961). *Le finestre di Piazza Navona*, Milano, Mondadori.

D'Arzo, Silvio (1943). *All'insegna del Buon Corsiero*, Firenze, Vallecchi.

(1953). *Casa d'altri*, Firenze, Sansoni.

(1976). *Essi pensano ad altro*, Milano, Garzanti.

(1987). *Contea inglese*, Eraldo Affinati (a cura di), Palermo, Sellerio.

(1995). *All'insegna del Buon Corsiero*, Anna Luce Lenzi (a cura di), Milano, Adelphi.

(2002). *Essi pensano ad altro*, Roberto Carnero (a cura di), Milano, Bompiani.

(2002a). *Casa d'altri. Edizione critico-genetica*, Stefano Costanzi (a cura di), con prefazione di Alberto Bertoni, Torino, Aragno Editore.

(2002b). *Casa d'altri. Il libro*, Paolo e Andrea Briganti (a cura di), Reggio Emilia, Diabasis.

(2003). *Opere*, Stefano Costanzi, Emanuela Orlandini e Alberto Sebastiani (a cura di), con introduzioni di Alberto Bertoni e Fabrizio Frasnedi, Parma, Monte Università Parma.

(2010). *Casa d'altri. Tre redazioni*, Ivan Tassi (a cura di), Reggio Emilia, Diabasis.

Davico Bonino, Guido (2009). Nota biografica in Guido Cavani, *Zebio Còtal*, Milano, Isbn, 237-239.

De Robertis, Giuseppe (1962). *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier.

Dolfi, Anna (2004). Bassani, la Storia, l'«onticità» del tempo, in *Giorgio Bassa-*

ni. Uno scrittore da ritrovare, Ida Maria Gaeta (a cura di), Roma, Edizioni Fahrenheit, 61-72.

Guareschi, Giovanni (2008). *Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*, Milano, Rizzoli.

Güntert, Georges (2004). La riflessione letteraria di Bassani: punti di riferimento, in *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, Ida Maria Gaeta (a cura di), Roma, Edizioni Fahrenheit, 53-60.

Labanca, Nicola (a cura di) (1992). *Fra sterminio e sfruttamento. Militari internati e prigionieri di guerra nella Germania nazista (1939-1945)*, Firenze, Le Lettere.

Lenzi, Anna Luce (1977). *Silvio D'Arzo («Una vita letteraria»)*, con una premessa di Fiorenzo Forti, un inedito di Silvio D'Arzo e iconografia darziana, Reggio Emilia, Tipolitografia Emiliana.

Manacorda, Giuliano (1974). *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti.

Marazzini, Claudio (1984). Lingua e stile nell'opera di Silvio D'Arzo, in *Silvio D'Arzo. Lo scrittore e la sua ombra*, Atti delle giornate di studio svoltesi a Reggio Emilia (29-30 ottobre 1982), Firenze, Vallecchi, 115-128.

Marri, Fabio (2008). Guido Cavani, come voleva essere, postfazione a Guido Cavani, *Zebio Còtal*, Modena, Edizioni della Galleria Covili Arte.

Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo I, Giorgio Zampa (a cura di), Milano, Mondadori.

Natta, Alessandro (1997). *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi.

Pasolini, Pier Paolo (1999). Giorgio Bassani. *Il romanzo di Ferrara*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, Walter Siti e Silvia De Laude (a cura di), Milano, Mondadori, 1990-1994.

Petroni, Guglielmo (2005). *Il mondo è una prigione*, Milano Feltrinelli.

Raffaeli, Massimo (2011). Interni di Casa d'Arzo tra varianti e fantasmi, *Il manifesto* (6 gennaio).

Raimondi, Ezio (2004). Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Atti della Giornata di Studi (Reggio Emilia, 13 aprile 2002), Reggio Emilia, Aliberti Editore, 13-21.

Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini & Associati.

Saccone, Antonio (2007). Bassani e i suoi detrattori, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Paolo Grossi (a cura di), Parigi, Istituto italiano di Cultura, 285-312.

Spagnoletti, Giacinto (1994). *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton.

Testa, Enrico (2004). Lingua e dialogo in *Casa d'altri*, in *Silvio D'Arzo scrittore del nostro tempo*, Atti della Giornata di Studi (Reggio Emilia, 13 aprile 2002), Reggio Emilia, Aliberti Editore, 29-41.

24.
LE TECNICHE DEL VEDERE NELL'OPERA DI GIORGIO BASSANI

Gianni Venturi

Ritornare ancora sulla tecnica del vedere in Bassani intesa come possibilità narrativa [1] sembrerebbe ormai ripetere un dato acquisito non fosse che la preziosa e monumentale opera curata da Portia Prebys [2] non ci offrisse materia di riflessione, questa volta, riferentesi al contatto di quegli artisti che allungano la lista di coloro che direttamente hanno influenzato non solo il paratesto bassaniano – vale a dire di coloro che esercitarono direttamente la loro influenza sulla costruzione dell'opera – ma addirittura ne hanno determinato la modalità dello scrivere: primo fra tutti Giorgio Morandi.

La necessità bassaniana consiste nell'accompagnare o rendere capibile la tecnica narrativa del 'vedere' attraverso il paratesto affidato alla illustrazione della copertina ma anche, nel caso dell'inserimento nel *Giardino dei Finzi-Contini* 1962, di una acquaforte di Morandi in funzione memoriale; una testimonianza assai singolare e decisiva per capire un procedimento che necessita del testo pittorico o visivo per rafforzare la parola o talvolta per spiegarla.

Dunque il paratesto se è un modo di ampliare il testo o di metterne in luce le valenze segrete, è necessario indagarlo senza lasciarsi andare a un troppo corrivo paragone di *ut pictura poësis*. Occorre capire perché quelle riproduzioni, quei quadri, quelle scelte potessero e dovessero far parte di quella poetica implicita che Bassani tende a recepire non solo dal primo conclamato maestro, Roberto Longhi [3], e anche dalla

---

[1] Cfr. Venturi 2007, 154-179; Venturi 2008, 33-54.
[2] Prebys 2010, I e II.
[3] Bazzocchi 2006.

frequentazione di Carlo Ludovico Ragghianti, compagno degli anni resistenziali a Roma e a Firenze, ma soprattutto dall'opera e dal metodo di Francesco Arcangeli, allievo di Longhi e successore del maestro sulla cattedra di storia dell'arte a Bologna [4]. Con queste indicazioni non si vuole ripercorrere le strade malfide dello 'spirito del mondo', di '*Kulturgeschichte*' – o quantomeno discutere sulla competenza artistica di Bassani, del resto efficacemente comprovata dai suoi interventi di critica d'arte –, bensì cogliere semmai nelle indicazioni di quelle pitture, di quegli autori scelti, di quelle rappresentazioni della realtà, le spie o tracce del modo di narrare dello scrittore e soprattutto del modo di 'vedere'. Bassani, ne siamo consapevoli, non vuole indirizzare il lettore a interpretare il racconto 'attraverso' quei pittori. La sua è una scelta d'autore che propone *una* sua visione del narrare che necessariamente non deve coincidere con quella del lettore; è una dichiarazione di poetica che molto spesso s'accompagna a un'analisi del quadro, come nel caso emblematico di Cavaglieri, riproposto due volte e nella edizione einaudiana delle *Cinque storie ferraresi* del '56 e nel mondadoriano *Dentro le mura* del '61. Cavaglieri, con De Pisis, de Staël, Corsi, Bacon, Morandi (oltre al meno necessitante Balla in copertina all'*Odore del fieno*) [5] è un pittore che fa parte della 'scuderia' di Longhi, mentre tutti gli altri sono scelte, acutissime, dei pittori moderni privilegiati da Arcangeli, esemplificativi di quel momento fondante del pensiero del critico tra naturalismo e informale. Alle suggestioni di costoro si aggiunge, in tempi più recenti, la sconvolgente adesione al mondo di Francis Bacon, l'artista che gli è più vicino nell'ultima produzione confermata, in copertina, dalla riproduzione di un quadro di Bacon in diretto colloquio con il romanzo più difficile e più nuovo di Bassani: *L'airone* [6]. La lunga fedeltà di Bassani al mondo dell'arte legata alle sue aspirazioni giovanili, è in qualche modo connessa con una ricerca estremamente sottile e profonda condotta sulla e con l'arte contemporanea tanto da far emergere in modo tangibile quel nodo di rapporti complessi e affidati, più che alle pagine di critica d'arte esercitate nel suo lungo sodalizio

[4] Una testimonianza di quella amicizia e del suo sviluppo è quella rilasciata da Bianca Arcangeli a Chiara Bortoluzzi e Luca Bossi (Bortoluzzi-Bossi 2005, 31-38). Si veda anche Arcangeli 2006, 19-22.

[5] Giacomo Balla, *Un angolo tranquillo*, 1946.

[6] Cfr. Dolfi 2003, in particolare il capitolo *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, 89-106. Riferimenti a Bacon anche in Dolfi 2006, 143-155. Sulla vita e l'opera di Bacon si vedano Deleuze 2008; Ficacci 2005; Maubert 2009; Sylvester 2003; Peppiatt 2009; Chiappini 2008.

con *Paragone* [7], alla fondamentale consentaneità di ricerca con quello che più di Longhi è stato il suo punto di riferimento più costante e importante, Francesco Arcangeli. Dei paratesti privilegeremo quelli che possano mettere in luce quel particolare modo di vedere – e quindi descrivere – sia gli interni che gli esterni. È tuttavia necessario procedere ad un esame statistico delle copertine e dei soggetti rappresentati per tentar di concludere come la 'fisicità' della pittura invocata da Arcangeli si proietti come un cono d'ombra sulle scelte non solo tematiche dello scrittore ferrarese.

Interni:

Mario Cavaglieri, *Sala di campagna* (1915) per le *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1956 [8]; dello stesso, *Interno* (1959) per *Dentro le mura*, Milano, Mondadori 1961.

Carlo Corsi, *Interno* (1960) per *Dietro la porta*, Torino, Einaudi 1964.

Esterni:

Giorgio Morandi, *Strada bianca* [9] (1941), olio, per *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1960; *Paesaggio*, acquaforte (1930 circa) per *L'alba ai vetri. Poesie 1942-50* [10]; *Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna*, acquaforte (1923) per l'illustrazione del *Giardino dei Finzi-Contini*.

Mino Maccari, [*La passeggiata*] acquaforte per *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni 1953; dello stesso, acquaforte per la copertina de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, Pisa, Nistri-Lischi 1955.

Giacomo Balla, *Angolo tranquillo* (1946) per *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori 1972.

---

[7] Cfr. Biagini 2006, 181-200.

[8] Il titolo dell'opera di Cavaglieri ha subito diverse variazioni. Nel 1915 era stato esposto alla Mostra della Secessione a Roma come *Interno*. La copertina delle *Cinque storie ferraresi* (ripresa anche per l'edizione 1995) porta la dizione *La sala disabitata*. Quello corretto rimane *La sala di campagna*.

[9] La dicitura «paesaggio» riportata nella sovraccoperta non è esatta. A questa si adegua il catalogo della mostra *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri* 2004. Si veda il catalogo della mostra *L'opera di Giorgio Morandi* 1966 al n. 62 che riporta il titolo esatto.

[10] «L. 194 mm., a. 175mm. Acquaforte su rame». La lastra, che è il rovescio della *Natura morta* [*Vari oggetti sul tavolo*, 1931, n. 87, Vitali 1964], si trova presso la Calcografia Nazionale, Roma. Firmata in alto in centro: «*Morandi*». Vitali 1964, n. 20. Il *Paesaggio*, con la *Natura morta* 1931 è stato esposto alla mostra commemorativa di Morandi del 1973: *Giorgio Morandi (1890-1964)* 1973, n. 52.

Acquaforte di un esterno, non riconosciuta e senza titolo nel risvolto di copertina, per *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi 1966.

Figure:

Filippo De Pisis, *Nudo di ragazzo disteso*, (1932), acquerello per *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi 1958 [11].

Pablo Picasso, *La guerra* (particolare), per *Una notte del '43*, Torino, Einaudi 1960.

Nicolas de Staël, *Nu couché bleu*, olio, (1955) per *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi 1962.

Francis Bacon, *Figure on the Couch*, olio, (1962) per *L'airone*, Milano, Mondadori 1968 [12].

Giosetta Fioroni, *Figura femminile* [probabilmente Micòl con lo sfondo del castello estense], *gouache* per *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori 1974 [13].

L'edizione *ne varietur*: *Il romanzo di Ferrara* del 1980 non ha illustrazione di copertina [14].

---

[11] Avrei qualche perplessità nel ricondurre ad una scelta autonoma di Bassani le copertine dei tardi anni ottanta se non condizionata da una strategia editoriale che privilegia per le copertine negli Oscar Mondadori, opere di Filippo De Pisis: *Testa di ragazzo*, 1926, per *Gli occhiali d'oro* (Milano, Oscar Mondadori 1983) e dello stesso, la sublime *Ultima natura morta marina (La penna)*, 1953, per *Dietro la porta* (Milano, Oscar Mondadori 1984); ma anche di De Pisis, *Nudino sulla pelle di tigre*, 1931, per *Dietro la porta* (Milano, Mondadori 1985); o per *Il romanzo di Ferrara* (Milano, Oscar Mondadori 1984), 2 voll. in cofanetto su cui è riportato di De Pisis, *La pavoncella morta*, 1927; nel I vol., De Pisis, *Omaggio a Rubens*, 1931, e nel II ancora di De Pisis, *Ultima natura morta (La penna)*, 1953. Singolare la scelta di Giorgio De Chirico, *L'ora del silenzio*, 1943, per *Gli occhiali d'oro* (Milano, Garzanti 'gli Elefanti' 1986). Ringrazio Portia Prebys per l'accurata ricerca. Una scelta, in questo caso capace di stimolare il rapporto Bassani-Longhi avviene con la riedizione delle *Cinque storie ferraresi* del 2003. Scompare Cavaglieri e al suo posto un indicativo *Paesaggio* di Morandi del 1911, in collezione Vitali, Milano. È certamente una scelta indicativa e conseguente, ma vanificante la implicita critica sulla borghesia ferrarese che Bassani assegnava a quel quadro e alla sua interpretazione. Anche nella post-fazione di Cesare Segre, d'altra parte è ribadita la politicità della scrittura bassaniana e la convinzione di potere definire Bassani «un narratore morale»: Bassani 2003.

[12] Potrebbe essere un caso, ma la positura delle figure di De Pisis, Staël e Bacon è sempre quella di un 'nudo disteso'.

[13] Il progetto della copertina, firmato da Bassani e dalla Fioroni è stato esposto alle mostre di Roma, 2005 e Parigi, 2006. Cfr. i cataloghi delle rispettive mostre in *Giorgio Bassani*. *Il giardino dei libri* 2004.

[14] Portia Prebys mi conferma ciò che testimoniò ad Anna Dolfi. Bassani voleva per *Il romanzo di Ferrara* la riproduzione di un quadro di Francis Bacon che richiese a

Vediamo ora come questi artisti ebbero la loro consacrazione italiana negli scritti dei maestri e compagni storici dell'arte.

Di Cavaglieri Bassani privilegia, come si è scritto, due quadri: *Sala di campagna* (particolare), 1915, per *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1956 (in tutte le edizioni citato come *Sala disabitata*), e *Interno*, 1959, per *Dentro le mura*, Milano, Mondadori 1976. Roberto Longhi su *Il tempo* del 23 maggio 1919 [15] dedica un folgorante ritratto del pittore, elevato da «pittore alla moda» a vero artista per i valori coloristici, («i vermi di colore»), quasi primordiali che lo avvicinano alla pittura di Vuillard e del giovane Matisse. C'è un periodo della pirotecnica prosa di Longhi che ci interessa e che sicuramente Bassani conosceva:

> Nella *Sala di campagna* […], nuovi filoni cromatici sono sfruttati da arredi dove la materiale ricchezza è sbandita, come nei cortinaggi a semplici doghe di colore, soavi prodotti dei tappezzieri di provincia: nel *Guardaroba* – che col precedente è uno dei quadri più forti che l'Italia abbia fino ad oggi sacrificato sull'ara scintillante degli impressionismi – Cavaglieri dimostra di sapere ormai cantare all'improvviso anche su chiavi sprezzate e modeste; poiché è dolcemente inaspettato e nuovo incastonare il turchese e i rubini di questa livrea di guardaportone in un cerchio ferrigno di bruni […]. [16]

Nel 1919 Longhi compra la *Sala di campagna* [17] e nel 1949, come Bassani scrive nel saggio sul pittore [18], lo scrittore vede il dipinto a Roma a casa Longhi e ne diventa in qualche modo l'interprete più autorevole. Lo si deduce dalla mostra retrospettiva del pittore tenutasi a Rovigo nel 1978 [19], una mostra che raccoglie nell'imponente comitato scientifico il meglio della scuola longhiana e non solo, da Mina Gregori a Roberto

---

Mondadori. La casa editrice inoltrò la richiesta al grande pittore che tuttavia rifiutò. Dal rifiuto la decisione di non usare una sovraccoperta che non fosse in sintonia con ciò che, nel momento conclusivo della sua opera, poteva esprimere la sua scelta esistenziale e artistica come era stato negli altri momenti della sua produzione in una sintonia del 'vedere' il mondo.

[15] La si legge ora in Longhi 1980, 433-435, da cui si cita.

[16] *Ivi*, 434-435.

[17] Ora in Fondazione Roberto Longhi a Firenze. Nelle due recentissime esposizioni su Bassani a Roma e a Parigi, il quadro viene riproposto nel contesto dei memorabilia bassaniani. Cfr. Bassani 2004, 104 e n. 14 con illustrazione e la traduzione del testo di Paola Bassani in *Giorgio Bassani. Le jardin des livres* 2006, 114 e n. 14 con illustrazione.

[18] Bassani 1953, ora Id. 1998, 1096-1098.

[19] *Mario Cavaglieri* 1978. Non tiene gran conto per qualche possibile novità nella sistemazione critica del pittore rifarsi al catalogo della recente mostra su Cavaglieri a Rovigo (Sgarbi 2007). Utili informazioni in questo catalogo offre il saggio di Bandera 2007, 42-45.

Tassi, fra gli altri. Il primo nome della lista è quello di Giorgio Bassani che aveva consacrato la fama di Cavaglieri non solo con il magistrale saggio ma anche con la scelta delle copertine dei suoi romanzi. L'utilissima rassegna critica che accompagna il catalogo è straordinariamente indicativa non solo per le motivazioni pittoriche che già Longhi e Giuseppe Raimondi avevano confermato nei loro scritti di qualche decennio prima, ma per la capacità di Bassani di avere suggestionato non poco l'opinione degli storici d'arte come si rileva soprattutto nel saggio di Roberto Tassi. Unica lacuna della preziosa rassegna – ma assai singolare nonostante l'amicizia che legava Bassani a Ragghianti, finissimo interprete della pittura di Cavaglieri – è l'esclusione del critico motivata in maniera lampante per motivi di scuola. Si legga lo scritto di Tassi, prezioso per capire come Bassani poteva 'vedere' gli interni attraverso la pittura di un artista a lui così affine. Lo scrittore aveva concluso il suo saggio del 1953 con una straordinaria evocazione *visiva* degli interni di Cavaglieri, come se il pittore ebreo e rodigino potesse aver interpretato nelle sue stanze così affollate e luminose nello stesso tempo, il meglio di quella borghesia ferrarese che invano aveva tentato di sostituirsi alla grande aristocrazia di cui aveva comprato le dimore, gli oggetti ma non la capacità selettiva del gusto, della rappresentazione alta del potere:

> La casa è rimasta vuota. La luce che penetra e inonda, promette vita, pace sicurezza. Nulla cambierà mai qui.
>
> Una società non s'inventa: ed è forse per questo che gli esempi pur recenti del nostro realismo pittorico, fondati tutti, come sono necessariamente su generose ipotesi sociali, risultano tanto meno convincenti di questa immagine realistica dell'*high society* [20] padana di quarant'anni fa. [21]

«Nulla cambierà qui»: il sogno mortuario di Micòl che ama la vita. Una condizione 'ferrarese', se per Ferrara s'intende un'allegoria più che una metafora [22]. La vita come chiuso recinto dove, come nei quadri di

[20] Nel risvolto di copertina de *Il romanzo di Ferrara* (Bassani 1974) si ritorna in modo assai vicino allo scritto su Cavaglieri sul tema della borghesia ferrarese: «Chi sono? [i personaggi del romanzo] Borghesi, i più, grandi e piccini: come la stragrande maggioranza degli abitanti di Ferrara».

[21] *Mario Cavaglieri*, in Bassani 1998, 1098.

[22] Istruttivo il rapporto che Bassani istituisce tra la pittura del rodigino Cavaglieri e la scultura del ferrarese Annibale Zucchini amico di Melli e di De Pisis. «Annibale Zucchini è ferrarese … e vive a Ferrara. Questa circostanza rappresenta un'eccezione apparente alla regola secondo la quale, gli artisti, in questa città, anche se ci nascono, non risiedono volentieri». L'evasione da Ferrara per lo scultore consiste nel non partecipare alla vita sociale, una specie di invisibilità che lo porta a registrare nelle sue figure, quelli che,

Cavaglieri niente cambia: e l'eco potente dello scopritore del *Gattopardo* si riflette sul giudizio amaro e tragico di «una società non s'inventa». Un interno, per nulla proustiano come azzardò forse per attrazione mentale Giuseppe Raimondi [23], che si rimpalla tra la pittura di Cavaglieri e le consonanze letterarie di Bassani, che attesta una vocazione all'arresto del tempo più che al suo recupero e che Micòl, la signora dei vetri, vagheggia, descrive e che pretende fissare nell'eterno presente in cui vuole imbozzolarsi per sfuggire ad una società ormai vittima e carnefice della storia. Bassani glosserà il destino dei propri personaggi in un risvolto di copertina sicuramente da lui stesso composto come mi ha confermato in occasione della laurea *honoris causa* che Ferrara gli conferì nel 1996: «Ciascuno di costoro si sente, ed è, *diverso* dall'ambiente circostante; e per ciò solo ne risulta escluso, irreparabilmente» [24].

È con il saggio di Roberto Tassi [25] che viene chiaramente definito e analizzato il rapporto Bassani-Cavaglieri. Si leggano queste righe che il critico dedica al pittore rodigino e all'analisi bassaniana del suo lavoro:

---

dice Bassani, l'artista chiama i suoi 'ritratti' (ed ecco svelata l'apparente incongruenza del titolo: pittore invece che scultore) e che testimoniano il suo amore per la città che è «un rapporto profondo, intimo che interessa soprattutto il cuore e l'intelligenza». Sono parole che ritorneranno nelle interviste concesse da Bassani a commento del suo complesso e difficile rapporto con la città e con quella tenace aporia di per sé poco credibile che si chiama 'ferraresità'. Sembra che rispetto a Cavaglieri e al tema del «nulla cambierà qui» la sensibilità bassaniana, penso dettata dalla spinta dantesca della *gens nova*, attesti questa consapevolezza di un ricambio della società rappresentata dalle teste in terracotta e in bronzo i «suoi 'omini', le sue donnette clericali» che nella sua solitudine, nel suo eseguire 'basso' ancora una volta, sottolinea Bassani, ci offrono una interpretazione etica dell'arte: «La Ferrara che lui predilige non è quella delle grandi strade ducali che danno direttamente nella campagna verde e felice» ma quella che nelle sere d'estate, «la piccola gente nuova che preme da fuori e vuole entrare, e a poco a poco riuscirà a stabilirsi per sempre dentro la cinta delle vecchie mura urbane, sostituendo nelle antiche case aristocratiche e borghesi le famiglie decadute e scomparse». Bassani 1950 (Prebys 2010, I, *S68*, 103).

[23] Instaurando un parallelo tra la pittura di fine Ottocento e inizi secolo, Raimondi notava che l'intimismo di Cavaglieri dagli illustri precedenti «riprese fiato al tempo del secondo Impero, in forme nostalgiche e reazionarie, artisticamente parlando, con la pittura della piccola borghesia dell'epoca naturalista, quando la pittura di tale etichetta non ebbe grandi esempi da contrapporre al naturalismo letterario di Flaubert, per rinascere con il naturalismo minore di Maupassant, o meglio con i rimedi più lirici e poetici di questo: con quello che realizzò la scarsa opera di Jules Renard e di Charles Louis-Philippe, da cui prolificò Gide, e Proust stesso» (Raimondi 1978, 25-26). Non stupisce allora che Raimondi in una recensione apparsa sul *Resto del Carlino* del 1975, titolasse l'articolo La *recherche* di Cavaglieri.

[24] Risvolto cit. della copertina di Bassani 1974 (*Il romanzo di Ferrara*).

[25] Un altro elemento che serve a comporre il raffinato intreccio delle scelte e delle affinità elettive è rappresentato dal carteggio tra Tassi e Arcangeli: Iori 2006.

> Era un ebreo veneto, nato a Rovigo, uomo, a quanto sembra, e anche risulta dall'opera, molto raffinato, di estrazione alto borghese, elegante, poco incline alle compagnie, follemente innamorato di Juliette, che è la protagonista della sua pittura. Un artista per ogni verso eccentrico, difficile da far entrare nelle storie. Giorgio Bassani nel 1946 [*sic!*], basandosi su un solo quadro, ma eccezionale, quello della collezione Longhi, ha dato del mondo di Cavaglieri una interpretazione, che a mio avviso, resta fondamentale; ha animato quella *Sala di campagna* con bella invenzione narrativa, ha intuito il significato degli oggetti, dell'atmosfera, dell'interno vissuto. E forse i rapporti di ambiente, tra la pittura di Cavaglieri, o almeno, un suo lato, e la narrativa di Bassani, anch'essa per una sua parte, andrebbero guardati con un po' di attenzione e allora si potrebbero trovare delle rispondenze, molto più reali e utili di quelle, nominate da quasi tutti i commentatori, ma in verità prive di ogni giustificazione con Proust […] Ma negli interni in cui gli oggetti hanno tanto valore, si crea un'atmosfera, che non è quella di Vuillard, ma più complicata e crudele; i personaggi, pur così appiattiti, vivono; nascono racconti. L'occhio acuto di Bassani aveva cominciato a vederne, e a riferircene, uno. [26]

Gli oggetti che creano l'interno, come acutamente sottolinea Tassi, producono narrazione: «nascono racconti». I racconti dei Finzi-Contini, di Micòl, di Alberto la cui latente 'differenza' è sottolineata dal nudino di De Pisis, altro facitore di racconti.

Nel 1962 si apre alla romana Galleria dell'Obelisco, presentata da Irene Brin e Gaspero del Corso una mostra di Eva Carocci Vedres nata a Firenze da genitori ungheresi. Il catalogo prelude con una lettera di Elsa Morante alla pittrice e una presentazione di Bassani. È ormai nota l'incomprensione tra i due grandissimi scrittori ed è veramente raro trovare un punto d'incontro che qui si concretizza nel concetto di «interno». Scrive la Morante:

> Ora – per quanto l'attributo di dilettante non escluda affatto doni di grazia – ben altra è la grazia che mi si è fatta oggi riconoscere nella tua pittura! Soprattutto nei tuoi *interni*, i quali, sebbene *senza figure*, suggeriscono per intima virtù d'arte la forma vivente ed affettuosa dell'ospite che li abita ogni giorno e che dentro ogni quadretto si sente respirare là, in qualche angolo, pure se è discreta da non farcisi mai vedere. Si capisce che quell'ospite sei tu, ed anche in tal senso proprio (non solo nell'altro, assoluto, che ovviamente è valido per ogni opera d'arte) si può dire che questi ritratti reali delle tue stanze son altrettanti autoritratti tuoi. [27]

---

[26] Roberto Tassi in *Mario Cavaglieri* 1978, 34-35.
[27] Morante 1962. Cfr. Prebys 2010, I, *S104*, 112.

Nell'anno del *Giardino* non è di poco conto questa definizione d'interni che accomuna in questo caso due poetiche e due scritture così lontane tra di loro come quelle dello scrittore ferrarese e di Elsa Morante. Non dimentichiamo che in quell'anno, 1962, la Morante subisce il trauma più grande: il suicidio del suo compagno, il pittore Bill Morrow che si lancia da un grattacielo di New York. Di lui erano gli unici quadri appesi nell'appartamento di Via dell'Oca 2 dove ho incontrato per anni Elsa. Qui in attesa di concepire la più straziante rinuncia all'unico oggetto che rendeva l'umanità degna di essere vissuta, la bellezza, testimoniata in quel capolavoro che è *Aracoeli* (e alla bellezza rinuncia anche Bassani nell'*Airone*) ritornano i termini più caratteristici della sua invenzione poetica: 'grazia' e 'bellezza' intrecciate in questa straordinaria idea interni-autoritratto [28] che Bassani sentirà fondamentale e a cui si riallaccerà nel saggio sulla Carrocci.

Bassani mette in luce la fine di quel patrimonio di «irrazionale vitalità» che aveva portato al potere il fascismo seguito dal momento in cui si rivelò «il proprio volto stupido e tirannico» Compito dell'artista e del poeta fu quello di «cantare la desolazione, lo squallore, l'alienata tristezza delle loro esistenze». Questo per lui fu l'insegnamento che venne da Firenze e dalla generazione di coloro che come Loria, Bonsanti, Montale o Rosai testimoniarono: «La loro tetraggine, la loro 'senile' disperazione, è quanto di migliore, di moralmente più valido abbia saputo produrre il nostro paese in quel decennio terribile». Il motivo dell'interno-autoritratto proposto dalla Morante è condiviso da Bassani che riflette a ben guardare la tematica dei *Finzi-Contini*, le scelte di Micòl e del «*nostro*» De Pisis come lei stessa aveva rivelato al telefono nelle conversazioni con l'io narrante [29]. De Pisis ritorna in questa singolare valutazione come «fiorentino» nel senso spiegato precedentemente. Di origine cioè ermetica e quindi fiorentina:

---

[28] Di una consimile ricerca è testimonianza per un autore tanto amato da Bassani quale è De Pisis il saggio di Ranieri Varese che sostiene con giusta causa che il ritratto di Ferrara non sta nella ridottissima iconografia della città compiuta dal pittore ma nelle sue nature morte. L'autoritratto depisissiano è Ferrara ma Ferrara è la sua pittura. Cfr. Varese 1999, 27-38.

[29] Bassani 1998, 424. L'acquerello del *Nudino disteso* in copertina alla prima edizione de *Gli occhiali d'oro* apparteneva a Claudio Savonuzzi critico d'arte, scrittore e sceneggiatore, figlio di uno dei martiri ebrei della lunga notte del '43. Bassani non solo per le comuni origini ferraresi lo frequentava anche a Roma condividendone le scelte di critica storica, specie, come ho scritto in altra sede, i pittori dell'ultimo Cinquecento ferrarese. Cfr. Savonuzzi 2004.

> Come i suoi maestri d'arte e di vita fiorentini del decennio tra il '30 e il '40 (anche Morandi e De Pisis, in questo senso sono «fiorentini») Eva Carocci continua dunque a cantare, oggi, la propria debolezza, la propria femminile ed ermetica debolezza. [30]

In questo complesso interessarsi alla problematica sollevata dalla pittura d'interni e esterni il giudizio su Guttuso nel testo apparso su *Il mondo europeo* del 1947 [31], si focalizza per Bassani in due momenti separati e scanditi dalla guerra: da una parte l'intenso realismo e dall'altra una specie di «strana e intensa calma» quasi riflessione dopo il cataclisma. Un realismo che si spoglia della drammaticità più gridata di opere come la celebre *Crocifissione* per assumere toni più 'lirici', se il termine non potesse e non dovesse ingenerare confusione. Una – per usare le parole dello scrittore – «purificazione del suo linguaggio, e insieme una apertura maggiore del suo spirito». Siamo nel 1947; tre anni dopo in un'intervista alla radio e alla domanda rivolta a Cesare Pavese su chi fosse il più grande scrittore neorealista la risposta fu: Vittorio de Sica e *Ladri di biciclette*!

Bassani è ben consapevole della strada poi interpretata in modo esemplare da Arcangeli tra informale o astratto e neo realismo che per il critico diventa 'naturalismo'. La recentissima mostra curata da Spadoni a Ravenna [32] ne dà riprova e indica assai chiaramente la divaricazione e i percorsi tra Nuovo Realismo e Informale e nello stesso tempo l'intreccio di proposte, di aggregazioni di pittori che per un momento fecero un tratto di strada assieme e che si concluderà, insiste Spadoni, nella mostra italiana di Picasso del 1953 che ha permesso agli artisti italiani di trovare una propria forma d'espressione connettendosi col percorso europeo e non solo. A mio avviso, Bassani che vive la stagione romana della nuova arte fin dal suo apparire viene in qualche modo sollecitato a raccontare secondo stilemi e tematiche che con strumenti diversi gli artisti sperimentavano in quegli anni. Altro che narrativa legata ai moduli di tarde riprese proustiane o ottocentesche!

Commentando il passaggio degli studi degli artisti da via Margutta

---

[30] Catalogo della mostra (*Eva Carocci* 1962).

[31] Bassani 1947, 12-13. Pur nella occasionalità dell'intervento bassaniano va comunque notata una ulteriore conferma sulla coerenza delle scelte bassaniane in concomitanza con la scuola bolognese e il magistero di Arcangeli. Leoncillo è uno scultore di Arcangeli e la riprova è testimoniata dalla mostra dedicata a Leoncillo e curata da un finissimo studioso ora direttore della Galleria d'arte moderna di Ravenna e curatore delle mostre epocali su Longhi e Arcangeli, per cui si veda Spadoni 1983.

[32] Spadoni 2011.

a Villa Massimo, Bassani descrive il luogo, il paesaggio, l''esterno' dunque, con accenti che ricordano il futuro 'vedere' di Micòl quando descrive all'io narrante ciò che vede fuori dalla sua stanza:

> Il vecchio parco della Villa, folto di quercie, di cipressi e di buie siepi di mortella (un profondo silenzio fascia la bassa, lunga, ugualmente divisa costruzione dove alloggiano e lavorano una ventina di persone) non sembra poter consentire nessuna specie di smanceria borghese. «Avoir une maison commode, propre et belle – un jardin tapissé d'èspalliers odorants […]». [33] Tutto qui per cospirare all'oblio di questo secolo meschino e feroce. Dall'interno degli studi il silenzio silvestre è incrinato soltanto dal sibilo di una piccola fontana settecentesca. Molta pace, molta nobiltà e «grandeur».

---

[33] Ringrazio la cara amica Enza Biagini che generosamente ha rintracciato la fonte dei versi citati, sconosciuti anche ai francesisti più accreditati. Si offrono qui le due versioni rintracciate del testo di Christophe Plantin (1514-1589), *Le bonheur du monde* (versione originale nel francese del Cinquecento): 1) *Avoir une maison commode*, *propre et belle*, / *Un jardin tapissé d'espaliers odorants*, / *Des fruits*, *d'excellent vin*, *peu de train*, *peu d'enfants*, / *Posséder seul sans bruit une femme fidèle.* // *N'avoir dettes*, *amour*, *ni procès*, *ni querelle.* / *Ni de partage à faire avecque ses parents*, / *Se contenter de peu*, *n'espérer rien des Grands*, / *Régler tous ses desseins sur un juste modèle.* // *Vivre avecque franchise et sans ambition.* / *S'adonner sans scrupule à la dévotion*, / *Dompter ses passions*, *les rendre obéissantes.* // *Conserver l'esprit libre*, *et le jugement fort*, / *Dire son chapelet en cultivant ses entes*, / *C'est attendre chez soi bien doucement la mort.* 2) *Avoir une maison commode*, *propre & belle*, / *Un jardin tapissé d'espaliers odorans*, / *Des fruits*, *d'excellent vin*, *peu de train*, *peu d'enfans*, / *Posseder seul*, *sans bruit*, *une femme fidéle.* // *N'avoir dettes*, *amour*, *ni procés*, *ni querelle*, / *Ni de partage à faire avecque ses parens*, / *Se contenter de peu*, *n'espérer rien des Grands*, / *Régler tous ses desseins sur un juste modéle.* // *Vivre avecque franchise & sans ambition*, / *S'adonner sans scrupule à la dévotion*, / *Domter ses passions*, *les rendre obéissantes.* // *Conserver l'esprit libre*, *& le jugement fort*, / *Dire son Chapelet en cultivant des entes*, / *C'est attendre chez soi bien doucement la mort*. Christophe Plantin è stato tra i più grandi tipografi del Cinquecento. Nato a Tours, ben presto ottiene la licenza di stampare tutti i libri religiosi del dominio spagnolo. Nel 1581 diventa 'arcitipografo' dei Paesi Bassi e in collaborazione con i generi che aprono tipografie ad Anversa, Leyda e Parigi, s'impegna nell'opera principale, la pubblicazione di una Bibbia poliglotta (*Biblia hebraice*, *chaldaice*, *graece et latine …*) patrocinata da Filippo II di Spagna che uscirà in 8 volumi tra il 1569 e il 1572. In contatto con i più grandi umanisti del tempo come lo Scaligero viene ritratto da Rubens, mentre le sue edizioni si espandono in tutta Europa: famosissime le stampe dei libri di Vesalio e di Ortelio. Alla sua morte l'impresa editoriale di Anversa passò al genero Jan Moretus, poi fu acquistata dalla città che nel 1876 la trasformò in museo. Una bibliografia imponente caratterizza l'attività editoriale di Plantin. Del sonetto divenuto in breve tempo famosissimo e citato in ogni antologia francese fino ad essere a tutt'oggi esempio di una vita che si rifà all'ideale classico, ad esempio Marziale («Vitam quale faciant beatiorem»), Klaniczay dà un'interpretazione legata alla «euforia stoica». Una composizione cioè che riflette, quasi sulle orme del quietismo, un ideale centrato sulla lontananza dal mondo e sull'io secondo il modello di stoicismo cristiano. In altre parole l'applicazione della dottrina stoica della sopravvivenza nel mondo così come è fatto. Cfr. Klaniczay-Kushner-Chavy 2000 [vol. 4, *Crises et essors nouveaux (1560 -1610)*], 130 e 195.

> Un nuovo classicismo – «nuovo realismo» dicono anche – non poteva trovare casa migliore di questa. [34]

La prima domanda che ci si può porre è quale sia stata la strada attraverso la quale lo scrittore è giunto a conoscere la poesia di Plantin. In quegli anni Bassani lavorava molto sulle traduzioni francesi dei contemporanei. Erano anni massacranti: l'insegnamento a Napoli e il ritorno in quella Roma che si preparava a diventare non solo la capitale della nazione recuperata ma anche la capitale culturale soppiantando come si sa una Firenze ormai in declino. Ma c'è un'ipotesi che mi riservo di chiarire e che si rifà a quel clima di straordinaria consapevolezza culturale attuata negli anni *bolognesi* e confermata dalla stesura di *Omaggio* apparsa in *Una città di pianura* pubblicata nel 1940 sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi [35]. Sono gli amici della Scuola Normale di Pisa e tutti sardi trasferiti a Ferrara: i due fratelli Dessì, Pinna, Varese a cui si aggiunge il giovane Bassani. Claudio Varese assieme a Carlo Ludovico Ragghianti compie un viaggio in Belgio nel 1936 e da lì ritorna con un imponente materiale di studio che solo in parte è stato pubblicato [36]. Il dattiloscritto originale molto ampio ora presso gli eredi Varese analizza la cultura belga tra arte e letteratura. Sapendo dunque l'intrinsechezza dei due intellettuali, Ragghianti e Varese, viene logico chiedersi se il nome di Plantin e del suo conosciutissimo sonetto non potesse essere stato citato o rammentato nelle conversazioni con il più giovane Bassani che dai tempi ferraresi delle sue prime prove coltiva la poesia francese.

In questo clima laborioso Bassani attende anche a quelle traduzioni di poeti francesi che successivamente appariranno nel fondamentale volume a cura di Attilio Bertolucci *Poesia straniera del Novecento* [37].

---

[34] Bassani 1947, 12.

[35] In appendice a Bassani 1998, 1523-1526. Vedi ora Dolfi 2011.

[36] *Scorci di storia della pittura fiamminga nelle sue relazioni con l'arte italiana* «da un'opera di prossima pubblicazione presso la Regia Accademia d'Italia sui rapporti culturali tra Belgio e Italia», apparsa su *Studi Germanici*, II, 5-6, 523-625. L'opera non fu mai conclusa. Claudio Varese ricorda il viaggio con Ragghianti in *Una memoria* (in Cerboni Baiardi 2001, 13-18): «A Pisa le lezioni così libere di un critico e di un maestro moderno come Matteo Marangoni e, in seguito, le conversazioni di ampia ricchezza e i viaggi con Raggianti a Parigi e in Belgio hanno contribuito ad accrescere il mio interesse per le arti figurative» (16).

[37] Bertolucci 1958. Sono traduzioni da Jean Toulet e René Char. Quelle di Toulet appaiono proprio in *Il mondo europeo* nel marzo del 1947, lo stesso giornale in cui pubblica la visita agli studi degli artisti (Bassani 1947). Cfr. Prebys 2010, I, *T7*, 136. Quelle di Char appaiono in *Paragone-Letteratura* nel 1957. Cfr. Prebys 2010, I, *T11*, 136, e infine nel 1958 nell'antologia garzantiana. Cfr. Prebys 2010, I, *T12*, 137. Si vedano ora in Bas-

Un'eventuale ipotesi di ricerca potrebbe mettere in luce o confermare che il ricordo della poesia di Plantin potesse passare attraverso la lettura di qualche moderno poeta francese.

Un'altra coincidenza che almeno fa pensare è quella che vede impegnato Bassani nel 1945. La precocità della data molto potrebbe dirci sull'impegno politico che il testo suggerisce e che mi riservo di studiare in altra occasione. Si tratta della traduzione della *Vita privata di Federico II* di Voltaire con un saggio introduttivo di Alberto Savinio [38]. Anche qui non parrebbe solo coincidenza che un testo così impegnativo come quello di Voltaire venisse introdotto da un ritratto sul potere e sulle eventuali affinità con un tiranno appena sconfitto disegnato da uno scrittore-pittore come Savinio. Sono tracce che vanno percorse con cautela e rigore poiché rivelano un 'reseau de liaisons' assai interessante ma che tuttavia non possono non tener conto della contingenza che le ha prodotte. Certo gli echi di queste giovanili frequentazioni sia con il mondo dell'arte che con il metodo rimandano a risultati che solo la pagina scritta, la pagina dell'autore ha saputo cogliere e rimeditare: non un semplice *d'après*. Con questi elementi appare ipotizzabile un'altra coincidenza: lo sconosciuto autore dell'acquaforte riportata nella copertina di *Le parole preparate* non potrebbe 'rievocare' la descrizione del paesaggio descritto nell'elzeviro del 1947 e ricordare la poesia di Plantin?

La figura e la pittura di Morandi per Bassani, allievo di Longhi, è ampiamente presente non solo nello scritto sul maestro, ma nella celebre lettera alla sorella Jenny, dal carcere di Ferrara nel 1943, dove Bassani fu rinchiuso dal maggio al luglio di quell'anno. Di fronte alla presunta 'cattiveria' degli artisti lo scrittore replica che si deve essere cattivi «nei riguardi di tutto ciò che di cattivo, falso, acquisito, stanco, eccetera, eccetera, c'è in noi, *compresa l'originale perfidia*». A questo imperativo etico, così vicino alla pagina recentemente trovata sul suo 'mestiere' di poeta [39], lo scrittore associa il nome di Morandi:

> Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti più chiari, lucidi, e consapevoli fino alla spietatezza che io

sani 1998, 1405-1408.

[38] Voltaire 1945 (traduzione di Giorgio Bassani con un saggio di Alberto Savinio). Cfr. Prebys 2010, I, *T5*, 136. Da notare come a differenza dell'uso del tempo, quando cioè anche per i grandissimi il nome del traduttore appare non in evidenza o addirittura non c'è, qui addirittura la traduzione bassaniana precede il saggio introduttivo di Savinio e ha la stessa evidenza. Il libro verrà ristampato dalle Edizioni Studio Tesi (Pordenone, 1988).

[39] Vedilo sul *Corriere della sera* del 27 maggio 2003: «Darei metà della mia vita per esprimermi facilmente».

> conosca (naturalmente si vede dai suoi quadri), nella vita è un vecchio scapolo tisico e mite, senza sesso quasi, che vive con le sorelle, dipinge nella stanza dove dorme, con un piccolo Leopardi sul comodino accanto al lettuccio di ferro, e credo che sia molto religioso. [40]

Il paragone avanzato con Baudelaire che, con una vita totalmente diversa, considera la poesia «candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà, come per un Morandi» riflette, in verità, un'immagine del pittore che Arcangeli più che Longhi rovescerà nella forte immagine dell'eticità della pittura morandiana. Ma qui, anche se il brano si conclude con la sottolineata consapevolezza che per l'artista o per il poeta è necessaria una «*condizione di ingenuità*» così esplicitamente di marca romantica e crociana, ciò che importa sottolineare è la consapevolezza di Morandi, è la sua «spietatezza» di fronte alla realtà, termine che molto ci dice sul ruolo che giocherà nell'immaginario bassaniano. Più tardi, nel ritratto di Longhi – dove appare associato nel magistero la figura di Momi Arcangeli, Bassani pone il rapporto arte-vita come «qualche cosa di molto problematico, vago, e incantevole. Come la vita. Come il futuro che mi stava dinanzi. Come il tennis e gli amori …» [41]. È il momento delle grandi speranze in cui arte e vita romanticamente coincidono e dove la vitalità («Ero un ragazzo dotato di un fisico eccellente (giocavo al tennis niente affatto male […] e la vita per me era tutta da scoprire») [42] si associa senza il presupposto del serriano «esame di coscienza» alla fiducia e all'abbandono all'«arte».

La straordinaria litografia di Morandi inserita tra le pagine 88 e 89 del *Giardino dei Finzi-Contini* 1962 non illustra solo un tema tra i più tensivi del romanzo, né è solo un ricordo autobiografico o un memoriale del passato, dell'approdo all'«arte» [43], ma diventa una chiave di lettura del romanzo, quasi un ideale omaggio alla figura e all'opera di Morandi [44]. Alla luce della longhiana «elegia luminosa» Bassani sceglie

---

[40] Le 10 lettere apparse sul *Corriere della sera* del 21 giugno 1981, vengono pubblicate in *Di là dal cuore* col titolo Da una prigione in numero di 14. Ora in Bassani 1998, 949-962. Quella alla sorella Jenny, studentessa di pittura, porta il n. 13, 958-960.

[41] Un vero maestro, Bassani 1998, 1074.

[42] *Ivi*, 1073.

[43] Risulta attendibile ciò che Andrea Emiliani mi testimonia a proposito delle partite di tennis che si tenevano tra Longhi e gli allievi nel campo dei Giardini Margherita alla presenza di Morandi. Si veda Emiliani 1993.

[44] L'attenzione e il rimando all'insegnamento morandiano sono testimoniati non solo dalla scelta delle opere in copertina ma anche da una poesia, *Per un quadro di Morandi*, nell'edizione mondadoriana di *Un'altra libertà*, 1951, nella sezione *Dal profondo* dedicata a Marguerite Caetani. È poi ripresa in *L'alba ai vetri. Poesie 1942-50* con in

e commenta con la lunga fedeltà a Morandi «l'impegno di interiorità spoglia», ciò che Longhi in quel fatidico 1945, a Firenze appena liberata, poteva indicare come «il maestrevole percorso di Morandi», tanto più 'maestrevole' quanto più impregnato di «umana sostanza». Ecco allora che l'indicazione di quella acquaforte perde il valore contingente dell'illustrazione da campo da tennis [45] per farsi spia di un atteggiamento morale, di una scelta, quella scelta che Arcangeli individua tra mille angosce e conflitti nel libro contestato, rifiutato dallo stesso pittore che uscirà nel 1964 [46].

Morandi, la storia di Morandi, in una specie di ineluttabile triangolazione passa soprattutto attraverso il libro a lui dedicato da Arcangeli che proponeva con toccante precisione quella che resterà l'unica direzione percorribile individuata dal critico, la morandiana *Strada Bianca* della sua avventura estetica, il «luogo simbolico dove gli artisti combattono ancora per proporre un modo ideale di vita naturale 'ultima' contro la prevaricazione incombente della civiltà urbana, e dei suoi inquinamenti, prima di tutto, ideologici» [47]. Potrebbe essere solo un caso, allora la scelta della *Strada bianca* per *Le storie ferraresi*? O la grafica di

---

sovraccoperta l'acquaforte di Morandi, *Paesaggio* (circa 1930); infine, dopo la raccolta di Mondadori, 1982, *In rima e senza* la si legge in Bassani 1998, 1396: «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». Il correlativo oggettivo – ancora una volta prestito montaliano – insiste su quel concetto di realtà etica «muto, eroico pianto» e sul problema della forma-luce che Bassani accoglie dall'insegnamento di Longhi. Il critico, riprendendo l'ormai classica corrispondenza Proust-Morandi conclude «che 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 del soggetto che gira al minimo». Morandi al *Fiore* (1945), Longhi 1982, 1097-1098.

[45] Dalla prima conversazione al telefono tra Micòl e l'io narrante, «lunga, anzi lunghissima» – quella che permette all'io narrante di 'vedere' la camera di Micòl – a quella del commiato – Bassani immette notizie apparentemente reali che servono allo straniamento della realtà, come la notizia della partecipazione ai Littoriali della Cultura e dell'arte (cfr. Molinari 2006, 23-33) e la notizia sui campi da tennis bolognesi: «'Beh, per il tennis non mi dirai che non potresti farlo. Io, per esempio, appena posso prendo il treno e filo a Bologna a …' 'Filerai a *filare*, va' là, confessa: dalla morosa'. 'No, no debbo laurearmi anch'io l'anno prossimo, non so ancora se in storia dell'arte o in italiano (ma credo in italiano, ormai …), e quando ne ho voglia mi concedo un'ora di tennis. Fisso un ottimo campo a pagamento in via del Cestello o al Littoriale, e nessuno può dire niente'». Bassani 1998, 377. Sul concetto di 'vero' e 'falso' in letteratura e nell'arte si veda Ginzburg 2006.

[46] Per la ricostruzione della vicenda, fondamentale il saggio di Andrea Emiliani (2006, 57-62).

[47] Si veda Scolaro 2006, 71.

Maccari, amata da Longhi e a cui Arcangeli attribuisce una funzione di 'avvertimento' per il Morandi ancora inconsapevole della tradizione? E dell'Ottocento [48]? C'è uno straordinario commento di Arcangeli alla acquaforte scelta da Bassani per il *Giardino*:

> L'incisore del 1921 è un Morandi casalingo, che riprende le sue camminate in periferia, guarda dal limitare della 'Cipressina' la villa degli amici Bacchelli, le colline, bellissime, di Bologna, passeggia dalle parti dell'Arsenale, ai Giardini Margherita lungo i campi da tennis. [49]

Questo «strumento di indagine di se stesso e del visibile» è condiviso nella scelta di una città, Bologna per Morandi, Ferrara per Bassani, di luoghi, di oggetti e perfino di letture. Si leggano le dichiarazioni di entrambi – e dei compagni d'università, come Antonio Rinaldi che traduce Rimbaud, il poeta venerato da quella generazione assieme ad Ungaretti – sulla «padania», su quella scelta di un luogo da cui l'arte e la poesia prendono la *humus* e il senso. Nella costellazione di Arcangeli degli «ultimi naturalisti» appaiono le letture che Bassani ha privilegiato di un Ottocento che è l'inizio della modernità: Pascoli, Leopardi con il suo peso fondamentale nella poetica morandiana – e Verga e Nievo e Manzoni. In Morandi la catalogazione 'piccolo-borghese' che Arcangeli strenuamente combatte si associa al problema etico che assurge ad esemplarità della ricerca. La esplorazione del fondo morale di Morandi nell'Italia degli anni trenta è condotta da Arcangeli con una religiosità commovente che, sono fermamente convinto, Bassani avrebbe ed ha condiviso:

> Il senso della pittura del Morandi di quegli anni non si può intendere, insomma, senza quel legame col 'fondo morale' della pittura contemporanea,

---

[48] «Quei due giovanotti, allora certo meno moderni di lui (ma il corso del più ingenuamente artista dei due, Maccari, si diversificò poi da quello di Longanesi), lo portarono tuttavia a una riesplorazione cosciente di quel vecchio mondo, si potrebbe dire prenatale, che Morandi non ha mai sostanzialmente abbandonato, ma che ha portato tuttavia a così mirabili chiarimenti e approfondimenti […] Perché non dire, insomma, che alcune incisioni morandiane hanno un patetico ma fermissimo sapore Ottocento?»: Arcangeli 1981, 159.

[49] *Ivi*, 123. Di questa incisione si occupò anche Giuseppe Raimondi nel suo celebre saggio su Le stampe di Giorgio Morandi, 1948, un lavoro approvato e apprezzato da Morandi stesso. Su questa acquaforte nella versione 1921, lastra piccola (cfr. Vitali 1964, n. 11) così scrive: «È un ricordo di qualche nostra passeggiata estiva, quando si sorte da via Fondazza e, per la luminosa via Santo Stefano, si arriva ai Giardini. Nella stampa di Morandi è un'ansia poetica, quasi spenta; una gonfia vena, una modulazione vasta di canto come in un folto d'alberi del Lorenese, o di Annibale; ma temperata ad un rigore tutto moderno, cézanniano, con quelle squadrature, e profilature di luce e di ombre geometriche»: Raimondi, Il campo di tennis ai pubblici giardini (del 1921) in Id. 1970, 170.

> che altro non era, in sostanza, il suo legame, non già con la superficie, ma con la profondità della vita storica. [50]

Altro che 'santino' sul grande pittore! E chi si accorse per primo della scandalosa verità del libro su Morandi che imbarazzò perfino Longhi (un Longhi cireneo in questo caso) fu un poeta; e non a caso l'amico di una vita di Bassani, Attilio Bertolucci. Basti rileggere uno scritto di Bertolucci apparso sull'*Europa letteraria* del 1965. Bertolucci, compagno di strada e dai percorsi simili a quelli del giovane Bassani entrambi a lezione da Longhi e da Arcangeli, difende quel libro e quella posizione critica:

> Non ho letto in questi ultimi tempi un libro italiano più bello del *Giorgio Morandi* di Francesco Arcangeli non un romanzo né una raccolta di poesie. […] Questo libro è anche una confessione, un esame di coscienza, una ricerca del tempo perduto, che riguarda oltre che quella di Morandi la generazione di mezzo, e parlo degli scrittori, oltre che dei pittori e scultori. [51]

Morandi dunque e Cavaglieri e de Staël e Bacon. Questi i pittori-simbolo e i maestri e i compagni di strada di Bassani e della sua poetica.

Quale allora potrebbe essere il punto di raccordo fra Morandi, de Staël, Bassani? Dopo questo percorso mi parrebbe evidente che la scelta di Bassani si opera entro la dimensione mentale della solitudine e della ferita. Leggendo la vita e le lettere di de Staël, specie quelle raccolte da Chastel [52] appare evidente che la tensione ultima alla natura, direbbe Arcangeli, si conclude con uno scacco, quello scacco esistenziale che nemmeno la «folgoranza» poteva lenire. La ferita provocata dall'impossibilità di vedere nella sua interezza la natura porta alla solitudine, alla differenza: come essere ebrei, essere omosessuali, essere incapaci di attingere il fondo e di capire la storia. Non è qui il caso di ripercorrere il lungo e affascinante percorso dell'informale [53]. Arcangeli l'ha fatto da par suo nel momento stesso che la consonanza esistenziale provocava la scelta di quella pittura. Anche Bassani ha scelto, e ha scelto da artista.

---

[50] Arcangeli 1981, 180.

[51] Bertolucci 1965/1, 158-159.

[52] Commovente e acuto il commento alle lettere nello scritto di Roberto Tassi (1994), 19-27, specie per il concetto di *Fulgurance*: «'Fulgurance' è una parola molto destaëliana, poiché contiene l'esplosione, l'irradiazione, la non quiete interiore, e ciò che vibra, ciò che colpisce; contiene anche la luce, la chiarità, la cosa che l'ossessionava come quotidiana gioia, quotidiana protettrice, e come fine, raggiungimento di tutto il suo percorso» (22). Concetti che Bassani avrebbe potuto condividere.

[53] Per de Staël: Crispolti 1971, 134-135.

Se non avesse scritto *L'airone*, forse non sarebbe stato necessario indicare in Bacon l'ultimo approdo: sarebbe bastato de Staël. Arcangeli, conclusa la ricerca su Morandi poteva sottolineare che «Morandi non è soltanto antesignano della pittura di materia o dell'*informel*, chi non lo sa?» ma già con mano sicura ripropone quel legame che, attraversa un cinquantennio della pittura europea, e approda a Morlotti e a Burri. Per arrivare alla più pertinente tra le comparazioni:

> Fra il Morandi 1936 e il de Staël 1953 si potrebbero condurre confronti quasi puntuali. Analogo il senso della zona stratificata, spessa, che combatte aspramente con la zona contigua, ne nascono, al limite, profili solidi e inquieti, traiettorie dibattute: un dramma concentrato ed esplicito della forma e materia tonale in Morandi, della forma e della materia colorata in de Staël. [54]

È dunque lo stesso Arcangeli che opera un accostamento diretto certamente non sconosciuto a Bassani, vista la frequentazione con il critico e per conseguenza anche la visione della mostra torinese del '60 dove s'imbatte nel *Nu couché*. L'insistito rimando di Arcangeli agli strettissimi rapporti tra arte e letteratura, con lo sconfinamento all'ottava arte, il cinema; l'analisi meno *tranchant* di quella dello scrittore sull'*école du regard* (ma non va dimenticato che per Bassani questi sono gli anni delle polemiche con l'avanguardia degli anni sessanta e con il gruppo '66), la necessità di perseguire nell'indagine su Morandi una pista europea e non solo del 'classicismo' italiano approdano conseguentemente al nesso Morandi-de Staël. E non si può certo dedurre da questi indizi e tracce che la scelta di Bassani fosse stata casuale. I legami con *Paragone*, anche se molto allentati in quegli anni, il suo aggiornamento e curiosità di uno strumento narrativo e non lirico come quello che Arcangeli sostiene nella pittura dei due grandi artisti; la stessa vicenda esistenziale di

[54] Volontariamente ricorro per queste citazioni all'estratto del pensiero di Arcangeli che costituisce la scheda introduttiva al Catalogo della mostra *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale*, 166-167 (Spadoni 2006) perché vi si trova la più evidente riprova del nesso voluto e perseguito da Arcangeli. L'indicazione di Arcangeli viene ribadita da una recensione apparsa sul *Resto del Carlino* del 27 gennaio 1960 (la si legga ora, sempre in questo catalogo, a p. 200). Un'altra e definitiva testimonianza critica di questa connessione è rappresentata dal saggio di Andrea Emiliani, Un'impossibile felicità (1994, 28-33). E a conclusione di questo lavoro non posso non segnalare questo giudizio di Emiliani che mi trova pienamente consentaneo, e idealmente riferirlo alla scrittura di Giorgio Bassani, un giudizio che si fonda sulla premessa di un «de Staël restituito al tempo della storia e insieme lo riconduce a noi per la profonda moralità dei modi» auspice e idealmente presente «il nome di Giorgio Morandi a testimone partecipe, non casuale, della stagione conclusiva di Nicolas de Staël».

de Staël riconducono il problema ancora una volta alla necessità di un racconto che si può esprimere – come ancora una volta gli aveva insegnato l'esperienza bolognese – modulato in diverse 'tecniche' artistiche. È dunque il problema del vedere la realtà che sta alla base di ricerche parallele e non certo un caso di paratesto più o meno intelligente. Accertare e approfondire questo particolare aspetto della ricerca bassaniana mi sembra possa e debba ricondurre l'autore, finalmente, entro il canone della classicità del moderno e farne una delle voci più originali e autentiche del Novecento.

Bibliografia

Arcangeli, Bianca (2006). Là è nato tutto, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 19-22.

Arcangeli Francesco (1981). *Giorgio Morandi* [1964], Torino, Einaudi.

Bandera, Cristina (2007). La «Sala di campagna (La sala disabitata; Interno)», in *Mario Cavaglieri*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Vittorio Sgarbi (a cura di), Torino, Allemandi & C., 42-45.

Bassani, Giorgio (1947). Visita agli studi di Guttuso, Mazzacurati e Leoncillo, *Il mondo europeo* I (ottobre), 12-13.
(1950). Annibale Zucchini pittore ferrarese, *Fiera letteraria* V.14 (2 aprile).
(1953). Un inedito di Mario Cavaglieri, *Paragone* 39.
(1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
(1974). *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2003). *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi.

Bassani, Paola (2004). Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura, in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 99-129.

Bazzocchi, Marco A. (2006). Longhi, Bassani e le modalità del vedere, *Paragone-Letteratura* 63,64,65 (febbraio-giugno), 1-16.

Bertolucci, Attilio (1958). *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti.
(1965/1). Morandi e Arcangeli: storia di due generazioni, *La fiera letteraria* VI.33, 158-159.

Biagini, Enza (2006). Scheda su Bassani a *Paragone/Letteratura*, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 181-200.

Bortoluzzi, Chiara - Bossi, Luca (2005). La polvere del ricordo. Intervista a Bianca Arcangeli, in *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Rita Castaldi, Antonietta Molinari (a cura di), Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 51, 31-38.

Castaldi, Rita - Molinari, Antonietta (a cura di) (2005). *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 51.
(a cura di) (2006). *Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 56.

Cerboni Baiardi, Giorgio (a cura di) (2001). *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana (Roma), Vecchiarelli.

Chiappini, Rudy (a cura di) (2008). *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo - 29 giugno 2008), Milano, Skira.

Coliva, Anna (a cura di) (2009). *Caravaggio-Bacon*, Milano, Federico Motta.

Crispolti, Enrico (1971). *L'informale. Storia e poetica*, Assisi - Roma, Beniamino Carucci.

Deleuze, Gilles (2008). *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
(2006). «Ut pictura», Bassani e l'immagine dipinta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi - Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 143-155.
(2011). Due scrittori. La forma breve e l'azzurro, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Valeria Pala, Antonella Zanda (a cura di), Roma, Bulzoni, 93-110.

Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni.

Emiliani, Andrea (a cura di) (1993). *Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziani*, 2 voll., Bologna, Nuova Alfa.
(1994). Un'impossibile felicità, in *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini (a cura di), Monza, Pizzetti, 28-33.
(2006). Il «Morandi» di Arcangeli: lo specchio infranto, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 57-62.

Eva Carocci (1962). Catalogo della mostra, Roma, Galleria dell'Obelisco.

Ficacci, Luigi (2005). *Bacon*, Köln, Taschen.

Ginzburg, Carlo (2006). *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.

Giorgio Bassani. Il giardino dei libri (2004). Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2 dicembre 2004 - 27 gennaio 2005), Roma, De Luca.

Giorgio Bassani. Le jardin des livres (2006). Catalogo della mostra (Paris, Salle du Vieux Colombier, 4-27 maggio 2006), Roma, De Luca.

Giorgio Morandi (1890-1964) (1973). Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 maggio - 22 luglio 1973), Roma, De Luca.

Iori, Ivo (a cura di) (2006). *Roberto Tassi. Come un eroe di Conrad. Il sodalizio con Francesco Arcangeli*, Parma, Monte Università Parma Editore.

Klaniczay, Tibor - Kushner, Eva - Chavy, Paul (sous la direction de) (2000). *L'époque de la Renaissance 1400-1600*, Amsterdam, Benjamins.

L'opera di Giorgio Morandi (1966). Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre - 15 dicembre 1966), Bologna, Alfa.

Lévy, Dominique Astrid - Studer, Simon - Tosini, Simona (a cura di) (1994). *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Monza, Pizzetti.

Longhi, Roberto (1980). *Scritti giovanili* [1956], Firenze, Sansoni [II rist.].
(1982). *Da Cimabue a Morandi*, Saggi di storia delle pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori [4ª ed.].

Mario Cavaglieri 1887-1969 (1978). Catalogo della mostra (Rovigo, Accademia dei Concordi, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di.

Maubert, Franck (2009). *Conversazione con Francis Bacon*, Bari, Laterza.

Molinari, Antonietta (2006). Bassani, Quilici e il «Corriere padano», in *Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, Rita Castaldi, Antonietta Molinari (a cura di), Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 56, 23-33.

Morante, Elsa (1962). Lettera a Eva, in *Eva Carocci Vedres*, catalogo della mostra, testi di Elsa Morante e Giorgio Bassani, Roma, Galleria l'Obelisco.

Pagliara, Maria (a cura di) (2007). *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit.

Pala, Valeria - Zanda, Antonella (a cura di) (2011). *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Roma, Bulzoni.

Peppiatt, Michael (2009). Il sacro e il profano, in *Caravaggio-Bacon*, Anna Coliva (a cura di), Milano, Federico Motta, 25-43.

Pieri, Piero - Mascaretti, Valentina (a cura di) (2008). *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS.

Prebys, Portia (a cura di) (2010). *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I, Ferrara, Edisai.
(a cura di) (2010). *La memoria critica su Giorgio Bassani*, vol. II, Ferrara, Edisai.

Raimondi, Giuseppe (1970). *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori.

(1978). Pitture di Mario Cavaglieri [1953], in *Mario Cavaglieri 1887-1969*, catalogo della mostra (Rovigo, Accademia dei Concordi, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di, 25-26.

Savonuzzi, Claudio (2004). *Ferrara amore nascosto e inappagato*, a cura di Carlo Bassi, Ferrara, 2Glibri.

Scolaro, Michela (2006). L'eternità imperfetta, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 63-73.

Sgarbi, Vittorio (a cura di) (2007). *Mario Cavaglieri*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Torino, Allemandi & C.

Spadoni, Claudio (a cura di) (1983). *Leoncillo*, catalogo della mostra, prefazione di Cesare Brandi, Roma, L'Attico Esse Arte.
(a cura di) (2006). *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Milano, Electa.
(a cura di) (2011). *L'Italia s'è desta 1945-1953. Arte in Italia nel secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 13 febbraio - 26 giugno 2011), Torino, Allemandi.

Sylvester, David (2003). *Interviste a Francis Bacon*, Milano, Skira.

Tassi, Roberto (1994). Penser peinture, in *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini (a cura di), Monza, Pizzetti, 19-27.

Varese, Ranieri (1999). Filippo De Pisis e la rappresentazione di Ferrara, *Critica d'Arte* 1, 27-38.

Venturi, Gianni (2007). Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani in *Interni familiari nella letteratura italiana*, Maria Pagliara (a cura di), Bari, Progedit, 154-179.
(2008). Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in *Una lapide in via Mazzini*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, ETS, 33-54.

Vitali, Lamberto (1964). *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi.

Voltaire (1945). *Vita privata di Federico II*, Giorgio Bassani (trad.), con un saggio di Alberto Savinio, Roma, Atlantica.

25.

VITTORIO DE SICA IN «THE GARDEN OF THE FINZI-CONTINIS»

Notes from an American Classroom

Áine O'Healy

To write about Vittorio De Sica's *The Garden of the Finzi-Continis* (*Il giardino dei Finzi Contini*, 1970) in the context of a volume dedicated to the memory of Giorgio Bassani is a delicate proposition, as the novelist's repudiation of the film inspired by his most famous work is scarcely a secret, having led to a highly publicized lawsuit. In an effort to dissociate himself from the film's screenplay, to which he had partially contributed, Bassani removed his name from the screenwriting credits and insisted on at least a minimal change in the title of the production, so that the hyphen in the family name Finzi-Contini (present in the title of the novel) was removed when the film was released in Italy [1]. Nonetheless, since its initial distribution in 1970 and its subsequent triumph as Best Foreign Film at the Academy Awards in 1972, it has achieved such widespread exposure on the international circuit – at the time of its initial distribution, during its theatrical re-release in 1996-1997, and in various editions on VHS and DVD – that it is safe to assume that the number of viewers familiar with it exceeds the number of those who have read the novel on which it is based. Indeed, it seems very likely that, for a large number of people across the world, the very words «Finzi-Contini» are associated primarily with the faces and settings presented in De Sica's work.

My own interest in writing about the film derives less from issues of adaptational 'fidelity' than from the experience of teaching it in the con-

[1] Although the film was distributed in English as *The Garden of the Finzi-Continis*, its Italian title remains *Il giardino dei Finzi Contini*.

text of an undergraduate course on Italian cinema over a period of about twenty years. Though I find it a surprisingly difficult text to teach, I continue to include it in my syllabus for several reasons. First, it is an important film in terms of political content, as it was historically the first Italian feature to assign principal responsibility for the persecution of Italian Jews during the Shoah to Italians rather than to Germans [2]. Second, it provides a useful point of reference in terms of Italian film history, as students are already aware of De Sica's preeminent status among the neorealist directors but have not yet been introduced to a discussion of the disparate ways in which the work of these filmmakers evolved after the brief, exhilarating season of neorealism. Third, it is highly pertinent to debates about Holocaust representation, an issue vigorously argued in academic circles in recent years, though the topic had scarcely surfaced in the Italian context until after the release of Roberto Benigni's *La vita è bella/Life is Beautiful* (1997). I find this aspect most compelling since, with each passing year, students seem less familiar with the facts of the Shoah, even if many have already seen at least one feature film set against a backdrop of the genocide enacted by Nazifascism [3].

One of the obstacles I encounter when teaching De Sica's film is the lack of suitable critical material available for my students. Despite its striking success with English speaking audiences, surprisingly little – apart from reviews – has been written specifically about the film, as it continues to be analyzed by scholars almost exclusively as an adapta-

[2] *The Garden of the Finzi-Continis* is also one of the first Italian feature films that unfolds almost entirely within the world of Italian Jews during Fascism and the Nazi occupation. For a useful survey of the treatment of the Holocaust by Italian filmmakers, see Millicent Marcus's groundbreaking volume on the filmic representation of the Shoah from the postwar years to the present (Marcus 2007). Marcus divides Italy's cinematic engagement with these events into two distinct time periods. She describes the dominant representational approach of the earlier period, which spans the years between the end of the WWII to the end of the Cold War, as «weak memory», as it reflects an era during which the historical acquiescence of a large number of Italians to Fascist repression and to antisemitic persecution was not yet fully acknowledged by a nation still fiercely attached to the myth of the Resistance. Marcus uses the term «recovered memory» to describe more recent films about the Holocaust, which reveal a greater degree of openness to assessing Italian responsibility for participation in (or indifference to) the persecution of Jewish citizens in their midst.

[3] Prior to the screening, I routinely ask students which films about the Holocaust they have previously viewed. The most frequent response is Benigni's *Life is Beautiful*. In recent years, some students have also viewed *The Counterfeiters* (Stefan Ruzowitzky 2007). Surprisingly few have seen Steven Spielberg's blockbuster *Schindler's List* (1993), and as yet not one has reported having seen such landmark documentaries as Alain Resnais's *Night and Fog* (1955) and Claude Lanzmann's *Shoah* (1985).

tion, that is, with reference to the novel on which it is based. In the absence of articles focusing on the cinematic text, I continue to assign Millicent Marcus's landmark essay, published in 1993, to accompany the screening. Marcus's study constitutes a chapter in her volume on literary adaptation, and her analysis of the film is shaped along these lines [4]. It offers, for example, an eloquent discussion of the garden motif in both novel and film, tracing its origins to the ancient biblical text about the Garden of Eden (Genesis 3) and its echo in Renaissance literature [5]. Her essay also discusses how the configuration of Micòl, female protagonist of both novel and film, resonates symbolically with the mythical siren found in the same literary tradition [6], and, in the specific case of the film, it suggests how the link to this mythical figure is reinforced by visual allusions to the siren's cinematic counterpart, the *femme fatale* embodied by such actresses as Marlene Dietrich in films of the 1920s and 1930s. Most importantly, Marcus links the deployment of the garden motif to the central historical premise of Bassani's narrative, that is, the withdrawal of the Finzi-Contini family behind the illusory protection of the garden walls following the promulgation of the Racial Laws in 1938, and elaborates on the symbolic link established – particularly in the novel – between the garden and the cemetery.

As Marcus weaves her analysis of the novel into that of the film, the fictional narrative to which she refers – the story of the young Jewish protagonist's unrequited love for his co-religionist, the aristocratic Micòl, set against the background of rising antisemitism in Ferrara – expands, becomes fuller, more complete. She fleshes out, for example, the 'framing' event outlined in Bassani's prologue and entirely omitted in the film, which alludes to the catastrophe that will eventually engulf most of the principal characters [7]; she also discusses the circumstances

[4] Marcus 1993.

[5] Here Marcus draws extensively on Bartlett Giamatti's major study of the topos of the garden in Renaissance literature (Giamatti 1966).

[6] On this point, Marcus develops an insight proposed by Marilyn Schneider, who notes the mythical element of Bassani's protagonist: «In order to grasp somewhat the strange composition of Micòl's being, one must look beyond the historical and psychological levels of the narrative to its mythical patterns, its retelling, specifically, of the timeless story of growth towards manhood, and Micòl's role as mystagogue to the questing and ignorant narrator» (Schneider 1974, 44).

[7] The prologue recounts a visit by the narrator to the Etruscan mausoleum at Cerveteri many years after the war, a scene that culminates with his reflection on the lack of burial received by those members of the Finzi-Contini family who had met their deaths in the Nazi camps. This moment of memorial reflection presumably provides the impetus

leading up to the 1943 deportations, which are visually elaborated in the film but elided in the novel. Moving back and forth seamlessly between the novel and the film, and between the historical realities of Ferrara's Jews and the vicissitudes of the fictional Finzi-Contini family, her approach creates a fusion of the narratives provided in these distinct texts.

Marcus' essay is invariably appreciated by my students, who feel that it gives them a better understanding of the film they have already watched. They find that it not only provides ample historical background, but also offers a useful interpretation of the characters' behavior and motivations. In short, having read the essay, they generally have the impression that the film requires no further examination or discussion. But, as I take pains to point out, their sense of mastery is illusory. Since they have not read the novel, I ask them to focus solely on the film and to take its apparent contradictions and ambiguities seriously, that is, as points of entry into the complex process of interpretation. I also tell them that any fictional narrative that unfolds against the background of historical genocide cannot be so easily 'mastered'.

The Garden of the Finzi-Continis must be assessed in the first place within the context of Italian cinema of the era. Although it clearly aspires to align itself with the style of filmmaking that later became known as Italian art cinema of the 1960s and 1970s, it lacks the stylistic daring and elaborate self-reflexivity of many of the most acclaimed films of the era [8] while exhibiting some of the more jarring techniques found in mainstream cinema at the time, including the use of zooms and a particular style of flashbacks, which today seem dated. In addition, the film is a far cry from De Sica's economically executed and emotionally measured *Sciuscià/Shoeshine* (1946), *Ladri di biciclette/Bicycle Thief* (1948) and *Umberto D* (1951), already known to students who have studied the neorealist canon. In other words, it bears little trace of the filmmaker's earlier signature. Between the early 1950s and 1970, De Sica had, of course, continued to make films – turning out a large number of popular comedies and a much smaller number of dramatic features – but, despite the success of *La ciociara/Two Women* (De Sica 1960) on overseas markets following Sophia Loren's receipt of the Academy Award for Best Actress for her role in the film, this varied body of work had failed to garner the kind of critical acclaim achieved by his neorealist films.

---

for the narrative that follows.

[8] I include among these films Fellini's and Antonioni's work of the 1960s, as well as the films of emerging directors such as Bernardo Bertolucci and Marco Bellocchio.

According to his son Manuel De Sica, the filmmaker expressed surprise when approached by producer Fausto Saraceni in 1968 with the proposal to adapt Bassani's novel to the screen [9]. Wondering why he had been singled out for the project, he observed that it might be better suited to the style of a director such as Luchino Visconti or Mauro Bolognini. In the period prior to this moment, both of these filmmakers were involved in creating large-scale period films – expensively produced dramas focused on the *haute bourgeoisie* or the aristocracy, made in a style unlike anything in De Sica's existing filmography. Following his initial perplexity, and despite the relatively limited funding available for production, De Sica eagerly accepted the challenge of directing the adaptation [10]. It must be pointed out, however, that the finished film seems closer in style and tone to Visconti's late work than to the filmmaker's own earlier productions.

One of the difficulties of the film's readability for students who are relatively new to the exercise of cinematic interpretation is linked to the issue of genre. Despite the fact that De Sica's film – unlike Bassani's narrative – explicitly represents some of the circumstances leading up to the deportation of the Jews of Ferrara in 1943 [11] and culminates with the arrest and detention of the Finzi-Contini family, I find that, at first viewing, it is less likely to be read as historical drama than as a romantic melodrama. Accustomed to consuming popular Hollywood romances and high-budget action movies, my students tend to judge the films they

[9] An account of this event is found in an extended interview with Manuel De Sica, which features among the 'extras' included in the DVD version of the film produced by Medusa Home Video. Much of the same information is contained in the short essay Giardini d'autunno written by Manuel De Sica in 2008 and published on the Internet.

[10] As Marcus notes, the director subsequently spoke of his work on *The Garden of the Finzi-Continis* as providing him with an opportunity to return to his earlier «noble intentions» (1993, 109). With this, he was undoubtedly referring to his reputation as a neorealist director who made films with a challenging social dimension. But it is also likely that he perceived the opportunity to direct the Bassani adaptation as a way of reasserting his artistic stature, which had declined considerably since the 1950s.

[11] The film does not ascribe a date to the roundup of its Jewish characters by the police. Historically, however, we know that the first mass arrests took place in Rome in October 1943, one month after the Badoglio Armistice, following which the northern half of Italy (including Rome) was occupied by German troops in collaboration with the Italian Social Republic, the Fascist puppet state. In the final months of 1943 Jews were rounded up in various other cities and transported to former prisoner-of-war camps in Italy, notably to Fossoli in Emilia Romagna. Deportations from the Italian transit centers to the Nazi-administered camps in Germany or occupied Poland began in the early months of 1944 (Fargion 1986; Zuccotti 2000).

watch according to their ability to identify with the leading characters, in other words, according to the films' potential for emotional and narrative suture. The story of Giorgio's unrequited love for Micòl offers the conditions for such identification, since it contains the themes of longing and loss, the trope of 'too-lateness' characteristic of melodrama, and the deployment of an emotionally resonant musical score. In addition, the striking visual appeal of the young protagonists (played by Dominique Sanda, Lino Capolicchio, and Helmut Berger, all of whom are blond and blue-eyed), the lush splendor of the garden settings and richly appointed interiors, the understated elegance of the period costumes, and the wistful effects of soft-focus photography contribute to a sensory overload that brings with it a sense of seductive nostalgia. In effect, the pleasures offered by the film's narrative economy and aesthetic impact tend to diminish any apprehension of the traumatic disruption imposed by the Shoah, especially for a young, twenty-first century audience insufficiently informed of these terrifying events.

For viewers attuned to the codes and conventions of cinema, complete emotional immersion in the unfolding drama is disrupted by various self-reflexive or intertextual elements in the film. The issue of casting is paramount here, particularly with regard to the roles of the young Finzi-Contini siblings, Micòl and Alberto, played respectively by Dominique Sanda and Helmut Berger. Both Sanda, who captivated audiences with her role in Robert Bresson's *Une femme douce* (1969), and Berger, whose performance in Visconti's *La caduta degli dei/The Damned* (1969) earned widespread attention, were poised on the threshold of international stardom when cast in De Sica's film. The French actress's blonde, almost Nordic appearance is certainly resonant with the description of Micòl offered in the pages of Bassani's novel. In addition to her striking beauty, however, the French actress brings to the film some visual associations that complicate the reception of her performance as Micòl. In Bernardo Bertolucci's *Il conformista/The Conformist*, another prominent Italian film released in 1970, Sanda appears as the alluring, bisexual Anna Quadri, who sets about seducing both the protagonist Marcello (Jean-Louis Trintignant) and his wife Giulia (Stefania Sandrelli), presumably in the hope of averting the assassination of her own husband by the Fascists. In an early scene in Bertolucci's film, Anna (Sanda) slowly and deliberately exposes her breasts to Marcello when he shows up unexpectedly at her dance studio. Similarly, in a climactic moment toward the end of De Sica's *Garden*, Micòl (also played by Sanda) defiantly bares her breasts in a silent confrontation with the protagonist

Giorgio (Lino Capolicchio), whom she has caught spying on her in the course of a tryst with her lover Malnate (Fabio Testi). Additionally, Sanda's resemblance to Marlene Dietrich – and particularly to the German star's personae in the films of Josef von Sternberg – is heightened through costuming and lighting effects in both Bertolucci's and De Sica's film. In neither film, however, is Sanda's assertive sexuality linked to any ability to transcend the forces of Fascist aggression, as both Anna and Micòl finally prove incapable of eluding their victimary destiny. Thus, while the intertextual connections between *The Garden of the Finzi- Continis* and *The Conformist* serve to intensify Micòl's erotic allure, they also posit a tenuous link between the baring of flesh and the vulnerability of the historical victims of a violent regime, victims who were often stripped of their clothing, their names, and ultimately of their lives.

The casting of Helmut Berger as the reclusive Alberto Finzi-Contini is fraught with intertextual connotations of a more complex sort. In 1969 the young Austrian actor electrified audiences worldwide with his role in Visconti's *The Damned* as Martin Essenbeck, the polymorphously perverse scion of a wealthy German family eager to ingratiate themselves with the Nazi regime. From an early scene in which Martin, provocatively attired in drag, performs for his family a song made famous by Dietrich in *Blue Angel* to the film's penultimate sequence in which he rapes his mother, thus precipitating her suicide, Berger's character becomes increasingly sinister and threatening. His role in *The Garden of the Finzi-Continis* as the handsome heir of an aristocratic Jewish family who is ultimately destined to die of an unnamed disease [12] elicits a different kind of performance. Clothed in tennis whites or in white silk pajamas and bathrobe, Berger's Alberto is a languid, introspective figure, reluctant to venture beyond the gates of the family estate. Yet, despite the actor's effort to convey the fragility and hypersensitivity of the doomed Finzi-Contini heir, his screen image was by 1970 so overdetermined by his role in *The Damned* that the memory of Martin Essenbeck inevitably hovers over his performance of Alberto for any viewer who has seen both films [13]. Whereas in Bassani's narrative the young man's sexuality is ambiguous – and the possibility of his unrequited attraction to his friend

[12] The disease is clearly named in the epilogue of Bassani's novel, but in the film Alberto seems to grow ill and die simply as the result of his innate fragility, that is, his inability to cope with a cruel, unfriendly world.

[13] The erotic tensions that accrue to the figure of Alberto are intensified for audiences 'in the know' by the fact that Berger was at the time of the film's release the long-term lover of the much older Luchino Visconti.

Malnate remains unconfirmed – the intertextual connotations that accrue to the casting of Berger in this role render the film's construction of Alberto unequivocally queer. Within the economy of the film, however, this quality is linked to decadence rather than to vitality, not only bringing into focus the tensions underlying Alberto's unspoken attachment to Malnate, but also raising questions about the intensity of his bond with his sister, and ultimately, about Micòl's own decision to engage in an erotic relationship with her brother's most cherished friend.

Questions regarding the enigmatic nature of the characters' sexual and sentimental investments, their psychological make-up and their motivations are usually the first issues raised by students in discussions of the film, either diverting attention away from a consideration of the story's historical context or facilitating a tendency to assign blame to these characters for their apparent passivity and decadence in the face of ineluctable disaster. This kind of reaction is linked, in my view, to a line of thinking demonstrated by many of the reviewers of De Sica's film, that is, to a perception of the film's uneven handling of the balance between private love story and public history, and a tendency to simplify any response to the text by focusing on the former [14]. A careful examination of the film, however, makes it impossible to downplay the historical events that ultimately cast a shadow over the lives of all of the fictional characters. Although Giorgio's unrequited love for the enigmatic Micòl dominates for a substantial portion of the narrative, the type of emotional catharsis offered by melodrama is ultimately withheld. Indeed, in the third act, the historical and political dimensions of the narrative come more clearly into focus, interrupting the introspective mood sustained up to that point and, in the final scene, dispensing entirely with the presence of Giorgio, whose survival is suggested but not confirmed.

The narrative and stylistic issues involved in transposing to the screen a novel in which all events, both public and private, unfold through a lyrically inflected, subjective first-person narrative voice seem to have posed exceptional challenges, borne out in the film's long and troubled gestation. Before approaching De Sica, the Documento production company had hired Valerio Zurlini to direct an adaptation of Bassani's

[14] In the early Italian reviews of *Il giardino dei Finzi Contini*, this reading seems to have been dominant. Emiliano Perra notes that almost no reviewers in Italy emphasized the historical setting. Instead, the focus of the film was perceived to be the power of memory and the lingering force of lost youthful love, set in a framework in which the Holocaust was merely a secondary element (2010, 96).

novel. Zurlini subsequently drafted a screenplay in collaboration with Salvatore Laurani, which was rejected by the producers. It was then passed on to at least two additional screenwriters for revisions, with similarly disappointing results. Ultimately, the company's dissatisfaction with the script prompted Zurlini to withdraw from the project, which was shelved for an interval of about two years. Following De Sica's agreement to direct the film, however, the producers hired Vittorio Bonicelli to revise the screenplay. When his revisions were also found to be unacceptable, Bassani was invited to collaborate with Bonicelli in rewriting the script from scratch. The project ran into further trouble when the new version by Bassani-Bonicelli failed to please De Sica, and the producers engaged screenwriter Ugo Pirro to make major modifications in the structure of the existing screenplay without, however, alerting Bassani. The ensuing changes, which were revealed to the novelist when the production was already under way, outraged him for several reasons. Claiming that it betrayed the spirit of his novel and grossly distorted the script he had completed with Bonicelli, he hired a lawyer to ensure that his name was removed from the screenwriting credits.

Some of Bassani's objections to the finished film, laid out in his article Il giardino tradito, reveal an uncanny resonance with Pirro's critique of the screenplay written by Bonicelli in collaboration with Bassani himself [15]. Both Bassani and Pirro claim to have sought the most appropriate cinematic representation of the historical events that intervene in the lives of the fictional characters, and each claims to have come up with a more convincing solution than the other. Indeed, issues of historical perspective vis-à-vis the political events that occurred in Italy in the 1930s and 1940s came into sharp focus for the screenwriters and directors involved in several landmark Italian films made between the late 1960s to the mid 1970s. Along with Bertolucci's *Strategia del ragno/The Spider's Stratagem* (1969) and *Il conformista/The Conformist* (1970), Lina Wertmüller's *Film d'amore e d'anarchia/Love and Anarchy* (1973); Federico Fellini's *Amarcord* (1973); Pier Paolo Pasolini's *Salò* (1975); and Ettore Scola's *Una giornata particolare/A Special Day* (1977), *The Garden of the Finzi-Continis* can be appreciated retrospectively as part of a cluster of films that demonstrated a new willingness to confront the dark side of Italian behavior during the Fascist era, the representation of which had been elided by filmmakers since the neorealist period by

[15] These comments are made in the course of an interview with Pirro included in the 'extras' that feature in the DVD version of the film produced by Medusa Film.

focusing instead on the bravery of the anti-Fascist Resistance.

Although Bassani's novel does not describe the events that occurred after the Armistice of 1943 (since the main body of the narrative ends in 1939), the roundup and detention of Ferrara's Jews in the autumn of that year are clearly laid out in the Bassani/Bonicelli script. Like the novel, the version of the screenplay co-written by Bassani unfolds mainly between 1938 and 1939, but it includes a description of several black-and-white flash-forwards to 1943 showing the presence of Nazi soldiers in Ferrara and their brutal treatment of the Jews. In sharp contrast to this proposed structure, the finished film – based on Pirro's screenplay – dispenses with the flash-forwards, and extends the chronological span of the narrative to the autumn of 1943, culminating with the arrest of the Jews (including the Finzi-Contini family and Giorgio's father) and their detention at a local school, presumably in preparation for their transportation to the transit camps. Additionally, the film includes four flashbacks – much disliked by Bassani – filling in some key events from the protagonists' childhood and intensifying the subjective dimension of the plot's unfolding [16].

According to Pirro, the main problem with the flash-forwards outlined in the Bassani/Bonicelli script was that they privileged the presence of uniformed German soldiers. Since the image of Nazis in uniforms had become a clichéd motif in Italian films set during WWII, he and De Sica decided to eliminate them entirely from the revised screenplay. Indeed, the remarkable novelty of the finished film is that it omits any visualization of the Nazis (except in newsreel footage shown in a scene set at the local picture house) and focuses instead on Italians, implicitly laying the blame for the capture, arrest, and detention of the Jews of Ferrara on the Fascists. In this way, primary responsibility for the brutal events leading up to the deportation is associated, not with German outsiders, but rather with local agents – mostly plain-clothes Italian police – who carry out the roundup as though engaged in a routine task of policing [17].

Bassani objected not only to the film's omission of the flash-forwards, finding Pirro's alternative treatment of historical events both

[16] The final version of the screenplay is published in De Santi and De Sica 2005.

[17] According to Giacomo Lichtner: «In this sense, at least, the film maintains its honesty with regard to history, if not to Bassani's novel» (2008, 138). Like Emiliano Perra, Lichtner points out that the reception of the film, particularly in Italy, ignored its innovative foregrounding of the Italian collaboration in rounding up the Jews.

banal and inaccurate [18], but also to its re-elaboration of the central characters. Effectively, his comments reveal a sense of violated ownership vis-à-vis the characters he had originally created in the pages of the novel. His criticism of Pirro's decision to include Giorgio's father among the Jews rounded up by the Fascists is particularly telling in this regard. Offended by the film's implication that this character is destined to die in the Nazi camps, he reveals that Giorgio's father was in fact based on his own father, who did not undergo this ordeal. Yet, it must be pointed out that, in cinematic terms, the inclusion of the captured father in the sequence set in the schoolroom where Giorgio and Micòl once took their state exams invests the film's concluding moments with undeniable dramatic force. Not only does the moment when Micòl finds herself unexpectedly addressed by Giorgio's father, detained with dozens of other Ferrarese Jews, suggest the erasure of class barriers brought about by the Nazi genocide, but the encounter also serves a narrative purpose by revealing to the film's viewers that Giorgio has escaped the roundup. The father's answer to Micòl's anguished question about the fate of his son is met with an expression of deep relief, reinforced in the intense embrace between the man who had once criticized the haughty attitudes of the Finzi-Contini family and the young woman who had seemed indifferent to Giorgio's wellbeing. Effectively, the scene conjures up the sense of 'too-lateness' endemic to melodrama, since it implies a much deeper attachment to the young man on Micòl's part than she had previously revealed. In this way, it opens up the interpretive possibility that her coldness was a ruse calculated to prompt him to leave Ferrara and hence to save his life.

Despite the sentimental undertones of the concluding encounter of Micòl and Giorgio's father, the scene in the classroom explicitly opens up the film to the scene of history. Gathered in this crowded space are Jews of every age and social class, while a large map of the world hanging on the wall gestures to the distant locations where they will meet their death [19]. While embracing Micòl, Giorgio's father expresses the

[18] The accusation of inaccuracy principally concerns the timing of the arrest of Bruno Lattes, which, according to Bassani's reading of the film, seems to occur before the Armistice of September 1943, that is, at a point when the arrest and detention of Italian Jews had not yet begun.

[19] According to Marcus, «It is in this scene that De Sica announces his definitive departure from the cinematic 'garden' of consolation by literally opening out his film to universal history. He does so by photographing Micòl and her sobbing grandmother against the background of a map of the world in the classroom where they are being held

desire that all of them, the Jews of Ferrara, will be allowed to stay together, acknowledging the inevitability of the deportation while seemingly unaware of the random separations that would certainly be enacted in the process. As he speaks, the camera pans to the window with its view of the rooftops of Ferrara and proceeds to scan the streets of the city, empty of any human presence. In accompaniment the poignant notes of Sholom Katz's version of the Jewish lament for the dead, *El Malé Rachamim*, are heard on the soundtrack. This ancient hymn, whose Hebrew title translates into English as *God*, *Full of Compassion*, was revised by Katz to incorporate a lamentation for those slaughtered in the Shoah. As the voice of the cantor soars, the names of three death camps in occupied Poland – Auschwitz, Majdanek, and Treblinka – are clearly intelligible even to listeners unable to understand the remainder of the Hebrew hymn, giving the scene a precise historical contextualization while conjuring up a mood of irreparable loss.

It is principally this scene that enables De Sica's *Garden* to be considered a Holocaust film, despite the fact that the screenplay contains no explicit mention of Hitler's Final Solution or the ultimate fate of the Finzi-Contini family. Although the existence of concentration camps in Germany is revealed to Giorgio half way through the film by a political dissident previously imprisoned at Dachau, the horror of mass extermination is not alluded to until the introduction of *El Malé Rachamim* on the sound track in final sequence. This profoundly moving musical commentary, however, accompanies radically different visual images in the two available versions of *The Garden of the Finzi-Continis*, further complicating any assessment of the treatment the film accords to Shoah. In one version, which was widely distributed in the 1970s, the visual track progresses from shots of the empty streets of Ferrara to images of the equally empty estate of the Finzi-Continis, now derelict and overgrown with weeds. Viewers note the presence of a wire fence, visually evocative of the distant camps, as well as padlock placed permanently on the gate, suggesting that the estate has been seized and isolated by officials of the Fascist republic [20]. Contrasting sharply

for detention. The grandmother's weeping expresses the family members' collective grief at a paradise forever lost, and their entrance into a global order whose worst iniquities will be visited upon them» (1993, 105).

[20] On November 30, 1943, the so-called Republic of Salò ordered the arrest of all Jews and the seizure of their possessions. According to Martin Dean, in the period from late 1943 to the end of the war, the Italian collaborationist regime confiscated the property of more than 7,500 Jews (2008, 353).

with the lively scenes set in the same locations earlier in the film, these images evoke a sense of loss and dereliction, and speak to the irreparable trauma constituted by the deportation of the Jews, an event that is simultaneously commemorated on the soundtrack in the words of the Hebrew lament.

In the restored version of the film, however, the stark images of the abandoned estate are erased. Instead, after a brief excursus through the empty streets of Ferrara, the scene moves to the Finzi-Contini tennis court, where Micòl, her brother Alberto, Malnate, and their mutual acquaintance, Bruno Lattes, are happily engaged in a game of tennis [21]. The fact that the game is shown in slow motion, however, alerts the viewer to its spectral status. Indeed, the narrative has already suggested that all four players are dead: Alberto has expired of a fatal disease, Malnate has perished on the Russian front, and both Bruno Lattes and Micòl have been rounded up by the Fascist police for deportation to the camps. The striking beauty of the youthful players, enhanced by lighting techniques, mimics the effects of consolatory memory, which enables the image of the beloved deceased to be fixed and cherished in idealized form. In this case, of course, the operation of consolatory memory is constructed through artistic means, simultaneously alluding to the presumed power of art to transcend the injuries of history.

The problematical aspects of this operation in a film set during the Holocaust are more evident today than in 1970. In effect, it is difficult for any viewer to be seduced by the concluding images in this version of *The Garden of the Finzi-Continis* if he or she has engaged with the challenges implicit in Claude Lanzmann's *Shoah* (1988) and many other films at the center of an intense, ongoing debate on the appropriate representation of the massive genocide that Lucy Dawidowicz called «the war against the Jews» [22]. While all representations of events involving the Holocaust are currently held accountable to what Miriam Hansen describes as «the task of an anamnestic solidarity with the dead» [23], the ways in which this solidarity can be achieved are still a matter of controversy. At one extreme, Lanzmann's well-known documentary, *Shoah*,

[21] This is the ending provided in the DVD released by Medusa Film. In the interview included in the paratextual material on the disc, Manuel De Sica laments the fact that his father agreed to shoot this alternative conclusion (apparently at the suggestion of someone else), and regrets that these images have replaced the original ending in the restored version of the film.

[22] Dawidowicz 1975.

[23] Hansen 1996, 292.

implicitly contests the possibility of any visual representation of the suffering of the victims of genocide. At another extreme, Steven Spielberg's *Schindler's List* (1993), which is often compared unfavorably to *Shoah* by historians and film scholars, adopts the blockbuster aesthetics of a Hollywood fiction film to reach the widest possible audience, and does not hesitate to draw on the vast visual archive of the Nazi death camps to achieve its emotionally charged impact [24]. Several critics have pointed out that Spielberg's film tells a tale, not of destruction, but of survival, which, while facilitating identification with the vulnerability of the endangered Jews, ultimately delivers a 'feel-good' conclusion [25]. Nonetheless, it could also be argued that many people across the world, who otherwise know little about the history of the Shoah, have had an opportunity to familiarize themselves with some of its basic contours, however inadequately or obliquely presented by Spielberg, thanks to the ongoing availability of *Schindler's List* on large and small screens in the most varied and far-flung locations.

It is undeniable, however, that the consolatory effects offered by a film like *Schindler's List* – which relies on strategies of emotional and narrative suture to forge a satisfying sense of closure in a narrative set in the context of the Shoah – have been subject to relentless scholarly scrutiny, discussion and reassessment since the early 1990s. Although Benigni's *Life is Beautiful* has been widely analyzed in relation to this debate, it is surprising that no re-assessment of De Sica's film along these lines has yet emerged. Clearly, *The Garden of the Finzi-Continis* was released at a time when the issue of Holocaust representation had not yet been signaled as the topic of a vigorous intellectual debate. When teaching the film, however, I oblige students to question the kind of cultural work performed by the text, probing its consolatory implications in light of contemporary discussions of Holocaust representation. How, indeed, is one to interpret the final, spectral scene in the tennis court if not as a celebration of the presumed power of art to heal the wounds of history, and to make whole the void left by the erasure of the Jews from the landscape? In the wake of decades of scholarship on the Shoah, romantic notions of this sort must be radically contested.

---

[24] Hansen refutes the dominant critical tendency to insist on a stark contrast between *Schindler's List* and *Shoah*, noting that even if these two films are not on equal footing in terms of funding and access to audiences, they are, broadly speaking, part of the same culture, of the same public sphere (1996, 306).

[25] For a range of critical assessments of *Schindler's List*, see Loshitzky 1997.

Marcus' essay partially addresses the issues of consolation and presumed redemption implicit in *The Garden of the Finzi-Continis*, and it is to her interpretation of the film that I must now return. Her first allusion to the concept of redemption occurs in the course of a visual analysis of the Seder scene at the Finzi-Contini home, where she makes a puzzling reference to the Finzi-Continis' «redemptive sacrifice» [26]. This theme is picked up in her subsequent assertion that De Sica, through careful lighting effects, establishes Micòl «as the Paschal lamb, the sacrificial victim of World War II history» [27]. Linking the iconography of sacrifice to what she describes as the filmmaker's «faith in the exemplary power of human suffering to elevate mass consciousness», Marcus states that Micòl's sacrifice serves «a double salvific purpose, redeeming history as the arena for human salvation and enabling De Sica to reclaim his neorealist past» [28]. The problem with this reading lies not in the description of Micòl as a victimary figure, which is irrefutable, but in the attribution of redemptive significance and a salvific teleology to the narrative of her victimhood, thereby facilitating an interpretation of the film that enables its consolatory consumption. But at what price is this interpretation established?

Once we examine the terms «sacrificial victim» and «salvific purpose» in a historico-critical or anthropological way, the problem inherent in invoking these terms when alluding to the atrocities committed in the death camps becomes clear. In the ancient world a sacrifice was a ritual exchange of gifts. Farmers offered wheat; shepherds offered a lamb. These liturgical rituals were different, but had a common purpose and overarching symbolic meaning – cultic expression of public gratitude for the sustenance of family or tribe through an abundant crop or fertile flock [29]. The use of terms such as 'sacrifice' endowed with positive meaning in the ancient world is clearly at odds with the historical reality of the millions of Jews who were slaughtered in the Nazi death camps in the 1940s. Given the power of discourse to shape attitudes and behavior, I would argue that the notions of sacrifice or salvation cannot be appropriately applied even to the deathly narrative trajectory of the fictional character Micòl Finzi-Contini whose life will end at the hands of the

[26] Marcus 1993, 108.
[27] *Ivi*, 109.
[28] *Ibidem.*
[29] For a detailed description of various forms of ritual sacrifices in ancient Israel, see Roland de Vaux 1961.

Nazis, as we infer from the insertion of the lament *El Malé Rachamim* in the final scene of De Sica's film.

In the abundant theological reflection that has emerged in the post-Auschwitz era there can be no «salvific purpose» to the desecration of the human and the misplaced identification of transcendence with the powerful State that committed such atrocities. No religious significance or meaning can be extracted from the senseless mass murder of Jews and other civilians by the Nazis and their collaborators in many countries of Europe. For this reason, the term 'Holocaust' (from the Hebrew term *olah* for a sacrifice in which the offering was burned) has become offensive to many Jewish scholars and intellectuals, who insist that it is more appropriate to use the word *shoah*, signifying «disaster» or «catastrophe» [30].

After an initial silence of several years, Jewish theologians and other intellectuals began discussing the Shoah; while their approaches to the genocide vary considerably, none would attribute a «salvific purpose» to its brutal operations [31]. Elie Wiesel has written: «Nothing justifies Auschwitz. Were the Lord himself to offer me a justification, I think I would reject it. Treblinka erases all justifications and all answers» [32]. Similarly, Yitz Greenberg – an Orthodox rabbi – has asserted: «No statement, theological or otherwise, should be made that would not be credible in the presence of burning children» [33]. These pronouncements provide cautionary insight not only to those engaged in theological and philosophical reflection, but also to those involved in teaching and writing about literary and cinematic representations of the Nazi genocide.

To return to my experience of teaching a film adapted from a novel about the Jews of Ferrara during the Fascist years – an experience that motivated the writing of this article – I must note that my approach, analysis, and assumptions about the film have varied considerably over the past twenty years as the result of my exposure to evolving methodolgies and critical insights, as well as the changing responses of my students – now of an entirely new generation. With the explosion of images in the contemporary mediascape, all events, including disasters, are now more than ever before communicated through the visual reg-

[30] Kessler 2010, 137.

[31] *Ivi*, 137-39 (discussing views as disparate as those of Eliezer Berkovits 1973, Eugene Borowitz 1980, Emil Fackenheim 1988, and Richard Rubenstein 1992).

[32] Wiesel 1996, 103.

[33] Greenberg 1977, 23.

ister. In this way, images of the Holocaust are repeatedly recycled and re-consumed in the most varied contexts, as new media and new technologies render the link between the image and the real increasingly indeterminate. The weariness brought about by this visual overload may deter students from engaging in a challenging, critical way – in terms of history, politics, and theoretical inquiry – with a film that seems, at least to some of them, old-fashioned, 'sentimental', and 'slow'. But, despite the various criticisms that can be leveled against *The Garden of the Finzi-Continis*, its use in the classroom provides multiple angles from which to approach some of the dominant contemporary concerns about memory, trauma, and representation, including the ethical imperative to remember Auschwitz; the issue of how Holocaust memory will be transmitted in the future and by whom (given the imminent demise of all surviving first-hand witnesses); the role of literary and audiovisual texts (both fiction and non-fiction) in the ongoing constitution of its archive; and the various sympathies, biases, emotions, and expectations that must be scrutinized while interpreting films set against the backdrop of traumatic historical events. Although students are sometimes reluctant even to include *The Garden of the Finzi-Continis* in the canon of so-called 'Holocaust films', the discussion set in motion by their reluctance is often the beginning of a fruitful interpretive process.

Bibliography

Bassani, Giorgio (1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
(1984). Il giardino tradito, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori.
(2005). *The Garden of the Finzi-Continis*, William Weaver (trans.), New York, Random House.

Berkovits, Eliezer (1973). *Faith after the Holocaust*, New York, Ktav Publishing House.

Borowitz, Eugene B. (1980). *Contemporary Christologies: a Jewish Perspective*, New York, Paulist Press.

Dawidowicz, Lucy S. (1975). *The War Against the Jews*, *1933-1945*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

Dean, Martin (2008). *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust*, *1933-1945*, Cambridge, Cambridge University Press.

De Santi, Gualtiero – De Sica, Manuel (a cura di) (2008). *Il giardino dei Finzi Contini di Vittorio De Sica: testimonianze*, *interventi*, *sceneggiatura*, Roma, Associazione Amici di Vittorio De Sica.

De Sica, Manuel (2008). Giardini d'autunno, *www.ilcorto.it/iCorti…/Giardini-DAutunno.htm* (accessed 1 May 2011).

Fackenheim, Emil (1988). *The Jewish Bible after the Holocaust*, Manchester, Manchester University Press.

Fargion, Liliana Picciotto (1986). The Anti-Jewish Policy of the Italian Social Republic (1943-1945), *Yad Vashem Studies* 17, 17-49.

Giamatti, A. Bartlett (1966). *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, N.J., Princeton University Press.

Greenberg, Irving (1977). Cloud of Smoke, Pillar of Fire: Judaism, Christianity, and Modernity After the Holocaust, in *Auschwitz: Beginning of a New Era?* Eva Fleischner (ed.), New York, Ktav Publishing House, 7-55.

Hansen, Miriam Batu (1996). *Schindler's List* is not *Shoah*: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory, *Critical Inquiry* 22.2, 292-312.

Kessler, Edward (2010). *An Introduction to Jewish-Christian Relations*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lichtner, Giacomo (2008). *Film and the Shoah in France and Italy*, Edgware, UK, Valentine Mitchell.

Loshitzky, Yosefa (ed.) (1997). *Spielberg's Holocaust*, *Critical Perspectives on «Schindler's List»*, Bloomington, Indiana University Press.

Marcus, Millicent (1993). De Sica's *Garden of the Finzi-Continis*: An Escapist Paradise, in Id., *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 91-110.
(2007). *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*, Toronto, University of Toronto Press.

Pavan, Ilaria (2003). Indifferenz und Vergessen: Juden in Italien in der Kriegs- und Nach-kriegseit (1938-1970), in *Raub und Restitution: «Arisierung» und Rückerstattung des jüdischen Eigentums in Europa*, Constantin Goschler, Philip Ther (Hrsg.), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 154-168.

Perra, Emiliano (2010). *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy*, *1945 to the Present*, Oxford, Peter Lang.

Rubenstein, Richard L. (1992). *After Auschwitz: History*, *Theology*, *and Contemporary Judaism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Schneider, Marilyn (1974). Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini, *Italica* 51.1, 43-67.

Vaux, Roland de (1961). *Ancient Israel: Its Life and Institutions*, New York, McGraw-Hill.

Wiesel, Elie (1996). *All Rivers Run to the Sea*, New York, HarperCollins.

Zuccotti, Susan (2000). *Under His Very Window: The Vatican and the Holocaust in Italy*, New Haven, Yale University Press.

26.

«SE QUESTO MATRIMONIO … S'HA DA FARE»

Gli occhiali d'oro and the Dynamics of the Encounter Between Fiction and Film [1]

Cristina Della Coletta

Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso!
Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno!
Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*

Giorgio Bassani's much-cited piece entitled Il giardino tradito – a firm *prise de position* against Vittorio De Sica's adaptation of *Il giardino dei Finzi Contini* – has often obfuscated Bassani's other reflections on the practice of cinematic adaptation. Bassani was neither dismissive of cinema as an art form nor fundamentally opposed to the transposition of novels into films. In fact, he displayed a keen and sustained interest in film, and collaborated in various ways with directors such as Mario Soldati, Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Luigi Zampa, and Luchino Visconti [2]. Author and co-author of «a dozen» of screenplays (some with Pier Paolo Pasolini), Bassani also wrote essays on film and film reviews [3]. References to movie houses, actors, and films pepper

[1] The 'edited' quotation from Manzoni is Bassani's own (1966c, 65).

[2] Bassani wrote and co-wrote numerous screenplays, including: *Le avventure di Mandrin* (1952, directed by Mario Soldati), *Villa Borghese* (1953, directed by Gianni Francolini), *La provinciale* (1953, directed by Mario Soldati), *Il ventaglio* (1954, an episode directed by Mario Soldati in the film *Questa è la vita*), *Casa d'altri* (1954, an episode directed by Alessandro Blasetti in the film *Tempi nostri*), *La mano dello straniero* (1954, directed by Mario Soldati), *La romana* (1954, directed by Luigi Zampa), *La donna del fiume* (1954, directed by Mario Soldati), *Senso* (1954, directed by Luchino Visconti), *Il prigioniero della montagna* (1955, directed by Luis Treniker), and *Teresa Étienne* (1958, directed by Denys de la Patellière). On Bassani's views on the 'subaltern' role of the screenplay writer, see Bassani 1966a, 238.

[3] Bassani 1966a, 236. Bassani dubbed Orson Welles in Pasolini's *La ricotta*.

Bassani's novels and short stories, and underscore his awareness of the increasingly pervasive presence and socio-cultural relevance of cinema in the world he was depicting. Conversely, filmmakers showed interest in Bassani's work, and three of his fictional pieces were adapted to the screen [4]. My reading of Giuliano Montaldo's adaptation of Bassani's short novel *Gli occhiali d'oro* starts from Bassani's own reflections on the translations of novels into films and weighs these reflections against recent discussions on the adaptive practice [5].

By questioning fidelity-based views of adaptation as the duplication of the original text and its author's intent, these discussions have contributed to freeing film from subjection to a hermeneutics of authority. The fidelity argument, with its assumption that the master text is a source of absolute meaning that is imparted upon a derivative or subaltern form, has been replaced by a notion of adaptation as a process of «transcoding» and reculturalization of diverse intertexts [6]. While it defies the primacy of a single authoritative literary source over its reverential cinematic copies, the latter approach to authorship and adaptation must come to terms with notions of creative identity and ethical commitment. In Bassani's case, especially, the writer's inclusion of a first-person narrator (a persona for the author-survivor as the caring witness and pious guardian of a world that the Nazi-Fascist regime had vowed to obliterate) is important to understand Bassani's engagement with the aesthetic enterprise as a fundamentally *moral* event. Is it possible, then, to think of adaptation in ways that are neither dismissive of Bassani's belief in this vital authorial function nor limited to an interpretation of the director's role as that of a mere producer of (faithful) replicas? Giuliano Montaldo's cinematic adaptation of Bassani's *Gli occhiali d'oro* is an ex-

[4] The first adaptation from one of Bassani's stories was *La lunga notte del '43* directed by Florestano Vancini in 1960, followed by De Sica's *Il giardino dei Finzi Contini* in 1970, and Giuliano Montaldo's *Gli occhiali d'oro* in 1987.

[5] Bassani published *Gli occhiali d'oro* in 1958. Reprinted in 1960 as part of *Le storie ferraresi*, it was revised for the 1974 edition of *Il romanzo di Ferrara*. A further revision occurred for the 1980 edition of *Il romanzo di Ferrara*. All page references in this essay are to the 1974 edition.

[6] For a detailed discussion of how early adaptation studies tended to promote the «intellectual priority and formal superiority of canonical novels» and have regarded cinema as «belated, middlebrow, or culturally inferior», see Naremore 2000, 6; Micciché 1972, 153; Leitch 2007, 2-5; Stam 2000, 54-76. In the ample field of fidelity studies, the defense of a film's need to remain true to the literary original corroborates the normative cultural authority of literature over film. Bassani argued against the «complessi di inferiorità o superiorità che affliggono tanti uomini di cinema nei confronti della letteratura» (1966a, 236-237).

cellent case study to examine how fidelity to the spirit of a precursor text does not imply unimaginative subjection to a principle of authority but rather involves the creation of a plural interpretive community sharing a similar ethos and promoting the same values.

Bassani tackled the practice of adaptation, albeit in an unsystematic manner, in a number of essays that offer a sketch of the ways in which he framed the fiction-film encounter [7]. In an essay devoted to Mario Camerini's *I promessi sposi*, Bassani argued that adaptation is based on a principle of fidelity to the «spirit», more than the «letter», of the precursor text. In Bassani's view, Camerini's film, which emerged from the culturally restricted climate of the Fascist era, had failed to mirror the cosmopolitan, enlightened, and providential «spirit» of Manzoni's novel. Whereas Manzoni was writing a parable that both encompassed and overcame the historical specificity of seventeenth-century Italy, Camerini had merely treated his viewers with a provincial and narrow scenery, limited to the love story of the two protagonists. «Lo spirito che li ha evocati, lo spirito che ne giustificava l'invenzione», Bassani wrote, «quello, purtroppo, è del tutto assente». The «significato più vero e più profondo del libro», he concluded, had been hopelessly lost in translation [8].

Bassani's concern returns in his essay Il giardino tradito, where, besides listing all the contingent problems related to his complicated relationship with the producers of the film *Il giardino dei Finzi Contini*, he revisited the notion of spiritual fidelity to the source text and its ultimate meaning [9]. In this case, De Sica's cinematic betrayal of the

[7] Bassani expressed concern for what he considered the tendencies of «volgarizzazione» and «deformazione» of revered masterpieces (1966c, 63). He chastised what he called «commercial transcriptions», which, in Italy, he saw as emphasizing the theatrical, sexual, spectacular, and folkloric aspects of narrative. Bassani would rather be open to accept the potential consequences of «impopolarità» implicit in real «arte cinematografica» rather than concede to the vulgarizations of the movie business (1966c, 64).

[8] Bassani 1966b, 60.

[9] In Il giardino tradito, Bassani explains that Documento Film purchased the rights to adapt *Il giardino dei Finzi-Contini* in 1963. Directed by Valerio Zurlini, the film was based on a screenplay by Zurlini and Salvatore Laurani. After the failure of this project, the producers hired Franco Brusati and Tullio Pinelli to work on a viable script. In Bassani's views, these screenwriters merely patched up the original rather than concentrate on complete rewrites. In 1970, Documento hired Vittorio De Sica to film *Il giardino*, and Bassani was also employed as consultant. Bassani, however, was disappointed with Vittorio Bonicelli's script, which, in his view, provided, once again, a mere «lavoro di ricucitura» of the earlier mediocre scripts, rather than a new text. Mindful of Bassani's negative review, Documento hired Bassani to write a new script with Bonicelli's collaboration. After the script was completed, the producers reserved the right to revise it following their own

novel consisted, for Bassani, in the film's failure to separate the narrative's temporal levels: the past of the narrated events and the present of the narrator's *discours* – the present, that is, of memory's act of willful aesthetic resuscitation of the dead. While he generally criticized the way in which De Sica had cast his characters in the film, Bassani reserved his most scathing attack for the film's protagonist, Giorgio. Anonymous narrator in the novel, this character represents the self-consciously powerful figure of the survivor, witness, and artist. Persona of the writer, he is the custodian of a world that history would have otherwise consigned to oblivion. Having lost this creative dimension of memory, the cinematic Giorgio is a «personaggio sbiadito e minore», rather than the affirmation of the «scrittore che ricorda e giudica se stesso da giovane» [10]. De Sica's *Il giardino dei Finzi Contini* (just like Camerini's *I promessi sposi*) lacks the broader allegorical dimension of its literary predecessor. The «spirit» of the text, in Bassani's view, is, therefore, its creative *vital* core: the «I» that, through the act of remembering and writing, resuscitates his people and wins over the forces of silence and death.

Bassani's argument rests on the assumption that a literary work contains an «originary essence» that must be respected in the transition from fiction to film. Bassani sees the adapter as the perceptive decoder of the *mens auctoris* – an ideal reader who shares the author's «particular […] artistic temperament and preoccupations» [11]. This view risks seeing the director as a mere «replicant», charged with the task of duplicating the sanctioned meaning of a subject matter as its original author had intended it. In the realm of adaptation studies, this notion corresponds to what Robert Stam aptly defined the «chimera» of fidelity, the aspiration, that is, of faithfully transposing a novel into a film and evaluating the film in terms of its closeness to the original. More recently, adaptation scholars have rather suggested that any aesthetic expression has no exclusive mode of existence, but comes into being only as a partner in a cooperative intertextual venture with several other narratives and multiple other interpreters. In this view, the practice of adaptation becomes a complex operation, where the linear transaction between an original (mostly single) authored text and its (ideal or implicit) reader

consultant's feedback (Ugo Pirro). Failure to consult with Bassani regarding the changes that Pirro made to the script resulted in a text that, according to Bassani, had «betrayed» his novel. Bassani sued the producers and obtained the right to have his name removed from the list of screenwriters for De Sica's *Il giardino dei Finzi Contini*.

[10] Bassani 1984, 319-320.

[11] Sinyard 2000, 147.

leaves space for a multivoiced and kaleidoscopic exchange that includes numerous producers, contesters, and transformers of meaning. Rather than seeking an elusive and more or less «extractable» essence, adaptation views the literary text as a space of *heteroglossia*, which can «generate a plethora of possible readings» and can be «reworked by a boundless context. The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation» [12]. Mindful of Bakhtin's lesson, Robert Stam writes:

> Both novel and film have consistently cannibalized antecedent genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials – court fictions, travel literature, religious allegory, jestbooks, into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating new hybrids like poetic novels, dramatic novels, epistolary novels, and so forth. The cinema subsequently brought this cannibalization to its paroxysm. As a rich, sensorially composite language, the cinema as a medium is open to all kinds of literary and pictorial energies and symbolism, to all collective representations, to all ideological currents, to all aesthetic trends, and to the infinite play of influences within cinema, within the other arts, and within culture generally. [13]

The two positions – that of an authorial 'I' who is the loving guarantor of the ultimate 'spirit' of the text and that of the heteroglot self who comes into existence also through the voices of others – are not mutually exclusive. Bassani himself argued against the uniqueness and self-contained unity of the art form, and posed the view that the artistic creation is always the result of a «contaminazione fra l'esperienza e l'estro individuale, da una parte, e la cultura, dall'altra» [14]. All of Bassani's novels

---

[12] Stam 2000, 57.

[13] *Ivi*, 6-7.

[14] Intervento sul tema: cinema e letteratura (Bassani 1966a, 236). In this uneven essay, Bassani starts off by defending the shared *narrative* foundation of both arts, and thus implying the possibility of a practice of contamination and hybridization between cinema and literature. In the course of the essay, however, Bassani retreats into the fortress of literature. After having advocated the possibility of a «marriage» between the two arts, he argues this marriage would result in an «abbraccio mortale» (237). Bassani concludes that «tra cinema e letteratura si leva la barriera discriminante rappresentata da due 'mezzi' fondamentalmente diversi (l'autore cinematografico si esprime per mezzo dell'immagine in movimento, lo scrittore per mezzo della parola e dei segni d'interpunzione)» (*ibidem*). Undoubtedly, Bassani echoed a widely shared opinion: one can only think of George Bluestone's facetious assertion that the similarities between fiction and film are comparable to those between ballet and architecture (1957, 5). Bassani's retreat, however, has less to do with the practice of adaptation proper than with Bassani's concerns with what he considers the subaltern task of writing screenplays: «Vuole un regista rivolgere un augurio davvero fraterno a uno scrittore? Sì? E allora lo inviti, invece che a

are tributes to intertextuality and cross-narrative dialogue, and he viewed adaptation itself as part of this cultural «contamination». As Linda Hutcheon points out, the adapter's decoding and recoding of novelistic materials occurs in both culturally and formally specific contexts:

> Stories […] do not consist only of the material means of their transmission (media) or the rules that structure them (genre). Those means and those rules permit and then channel narrative expectations and communicate narrative meaning *to someone* in *some context* and they are created *by someone* with that intent. [15]

Adaptation implies a conscious act of recontextualization, a journey from one communicative environment to another. But, unlike current adaptation theorists, Bassani was not willing to entirely give up the notion of authorship in the creative journey from novel to film. Multiple, changeable, contradictory, and heteroglot, his authorial 'I' was bound, in his opinion, to carry over to the cinematic space, in a symbiotic merger with the creative self of the film's director. The 'spirit' of the predecessor text coincided, for Bassani, with an inclusive and relational notion of aesthetic selfhood, a notion that, while dialogical and transformative, was not, however, a disposable one. What was at stake for Bassani was not a mere notion of authority and predominance – it was, more deeply, the very notion of Jewish identity.

As Giusi Oddo De Stefanis pointed out, Bassani's *oeuvre* can be seen as a progressive movement toward introspection and self-display, according to the «esigenza sempre più impellente – ammessa dall'autore stesso – di volgere 'il riflettore', come egli dice, anche su di sé» [16]. Significantly, Bassani's transition to a first person narrative occurs in *Gli occhiali d'oro.* In his essay *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, Bassani wrote:

> Dopo aver finito di scrivere il terzo capitolo di questa storia [*Gli occhiali d'oro*], che non è più un racconto, ma un romanzo a sé stante […] [mi resi conto che] al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva

---

collaborare alla stesura delle proprie sceneggiature, a essere più che mai scrittore, a essere il più possible poeta in proprio, insomma a esprimersi con assoluta e totale pienezza e libertà nella lingua che è solo sua. Le unioni veramente felici e positive non avvengono che nella uguaglianza dei diritti» (1966a, 238).

[15] Hutcheon 2006, 26.

[16] Oddo De Stefanis 1984, 97.

> insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso. [17]

It would be a mistake, however, to conclude that Bassani's use of a first person narrator creates what Bakhtin would call a monological novel. *Gli occhiali d'oro* is a masterful example of a plural narrative self – a self that, while saying 'I', includes multiple voices and records different points of view, often engaging them in the modes of wit, irony, and affectionate participation. Through the act of remembering, the author, who explicitly places himself in a discursive space that is removed chronologically from the time of *histoire*, gives narrative form to his earlier self. Disseminated in the diegetic process of narrative construction, this self is marked by reciprocity, fragmentation, plurality, and becoming. Eminently «intersubjective», the 'I' builds itself in a complex relationship of identification with and separation from its socio-cultural milieu and, especially, from the narrative's other protagonist, Athos Fadigati [18].

The discursive space of the narrative is set in 1958. The narrator, now 41, remembers and recounts the life of Fadigati, a Venetian physician who, after settling down in Ferrara in 1919, had opened a successful medical practice in the central Via Gorgadello. Fadigati had earned the respect of his townspeople by adhering to their rules of style, discretion, and decorum, only to be shunned and victimized when failing to conceal his homosexuality during a vacation in Riccione, a resort town on the Adriatic coast, in the summer of 1937. Covering approximately 18 years, the novel can be divided into four ample narrative blocks, progressing, as in a slow tracking shot, toward the plot's 'core': the increasingly self-reflexive memory of the relationship between Fadigati and the first-person narrator. In the antefact (chapters 1-3, covering, in summary form, the years from 1919-1936), the narrator introduces Fadigati mainly through the point of view of the Ferraresi. In the 'train sequence' (chapters 4-7), the narrator's memories evoke the relationship between his own peer group – the college students who commute from Ferrara to the University of Bologna – and the older physician. The 'Riccione sequence' (chapters 8-12) documents the fracture between the narrator's gradually more explicit viewpoint and that of the Ferraresi. The conclusion (chapters 13-18) is set in the Fall of 1937, back in Ferrara, and marks the convergence and ultimate separation between two

[17] Bassani 1974b, 814.
[18] For a discussion of the notion of the «intersubjective self», see Benjamin 1968.

'solitudes': Fadigati's and the narrator's. The narrator's process of self-formation occurs in a narrative that reflects (and reflects upon) the crisis of the social interactions that should guarantee the positive development of individuals and communities alike. While Fadigati's suicide by drowning (dubbed as an «accident» by the regime's censoring rhetoric) marks the plot's tragic conclusion, the final catharsis consists in the narrator's overcoming the temptation of isolation and self-effacement, as he becomes the witness, guardian, and creative scribe of the fragile stories that his times were determined to erase [19].

Gli occhiali d'oro begins with the narrator recording the collective perspective and mimicking the bourgeois voice of a provincial town as passed on to him by the oral narratives of the town's surviving elders. The narrator displays himself as being both part of that collectivity and separated from it, both fellow citizen and ironic judge of that very citizenry:

> Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che siano pochi, a Ferrara, quelli che ricordano il dottor Fadigati (Athos Fadigati, sicuro – rievocano –, l'otorinolaringoiatra che aveva studio e casa in via Gorgadello, a due passi da piazza delle Erbe, e che è finito così male, poveruomo, così tragicamente, proprio lui che da giovane, quando venne a stabilirsi nella nostra città dalla nativa Venezia, era parso destinato alla più regolare, più tranquilla, e per ciò stesso più invidiabile delle carriere…).
> Fu nel '19, subito dopo l'altra guerra. Per ragioni di età, io che scrivo non ho da offrire che una immagine piuttosto vaga e confusa dell'epoca. [20]

As this *incipit* points out, the narrator's voice and perspective are double: his own as well as that of the Ferraresi (climaxing in the ambiguously hybrid *nostra città*). The dominant discourse of the bourgeois collective self is thus both appropriated and fractured, as the narrative voice's ironic undertone undercuts the apparent homogeneity of his own «società per bene»:

> Ciò che li persuadeva maggiormente all'indulgenza nei riguardi di Fadigati, e, dopo il primo moto di allarmato sbalordimento, quasi all'ammirazione, era appunto il suo stile. Intendendo, per stile, in primo luogo una cosa: la sua riservatezza, il palese impegno che aveva sempre messo, e continuava tuttavia a mettere, nel dissimulare i suoi gusti, nel non dare scandalo. Sì – dicevano –: adesso che il suo segreto non era più un segreto, adesso che tutto era chiaro, si era capito finalmente come comportarsi con lui. Di giorno, alla luce del sole, fargli tanto di cappello; la sera, anche a essere

[19] On Bassani's choice to structure his narrative according to the conventions of a tragedy by Corneille or Racine, see Bassani 1966a, 237.

[20] Bassani 1974a, 191.

> spinti ventre contro ventre dalla calca di via San Romano, mostrare di non conoscerlo. Come Fredric March nel *Dottor Jeckyll*, il dottor Fadigati aveva due vite. Ma chi non ne ha? [21]

Like Fredric March, the actor playing the double role of Jekyll and Hyde in Rouben Mamoulian's adaptation of Robert Louis Stevenson's novel, Fadigati has a double life. Respected professional in the daytime and gay pedestrian prowler at night, Fadigati embodies the duplicity of the bourgeois norm, a norm that he has internalized to the point of appearing to be its active promoter. Based on a binary ethos (good/evil; day/night; heterosexual/homosexual; acting/being; insider/outsider), the bourgeois order tolerates Fadigati (as all 'others' and 'deviants') only as long as he accepts upholding the power of the norm. Dissimulation is the ability that is required of the other to wear the mask of the same, while underscoring that it is only a mask – that no real wholeness is possible. In a certain sense, Fadigati imposes an antiphrastic rule to his self: the successful professional («medico bonario» and «ricco borghese») of the daytime declaring the very opposite of what the nighttime prowler reveals. In a reversed mirror image, then, the narrator's ironic discourse appropriates Fadigati's doubleness, brings it back to the binary code of the bourgeoisie (the rule of the surface appearance as masking or negating the repressed self) and attacks it, thus actively unmasking and condemning the hypocrisy to which Fadigati instead submitted himself.

In the central part of the novel (the train sequence), the present of the narrator's act of remembering and writing becomes more emphasized. The 'I' of the *discours* (with his many «ricordo» and «vedo») stands against the inclusive 'noi' of the *histoire* – the group of college students who commute on the local train from Ferrara to the University of Bologna: «siamo tutti quanti assieme, una decina» [22]. At the same time, the use of the present tense, rather than the imperfect, creates the opposite effect of putting chronological distance into brackets. Both participant in and detached observer of the narrated events, this fluid narrator moves freely between two temporal levels, crossing back and forth from intra- and extra-diegetic narrative levels, to borrow Gérard Genette's terminology [23]. In this double role, the narrator reconstructs

[21] *Ivi*, 199.

[22] *Ivi*, 10.

[23] See, also, Oddo De Stefanis' perceptive analysis: «non si può fare a meno di sentire ancora nel Narratore un distaccato osservatore che, mimetizzato fra gli altri, li guarda e li giudica nel loro scambio con Fadigati, l'omosessuale che lentamente si invischia nella

his earlier perceptions of Fadigati's isolation in the train compartment, filling it with omens of political persecution and incarceration: «Per qualche tempo continuò a stare segregato, durante l'intero tragitto, nel vagone di seconda classe. […] Dietro lo spesso cristallo del suo scompartimento, osservava la gente. […] Pareva poco meno che un recluso: un confinato di riguardo, in viaggio di trasferimento a Ponza o alle Tremiti per restarci chissà quanto» [24].

The mobility of the narrative voice contrasts with the confinement of Fadigati, while the interplay of mutual gazes (the narrator observing Fadigati who observes the group of students to which the narrator belongs) creates a subtle and unspoken connection between the two.

In sharp contrast to the poignant affinities so subtly evoked, Bassani introduces the characters of Eraldo Deliliers and his friend Nino Bottecchiari:

> Dirò poi di Deliliers che non gli rivolgeva mai la parola, affliggendolo, ogni volta che gli capitava, con trasparenti allusioni, con brutali doppisensi. […] E lui? Era strano, a vedersi, e anche penoso: più Nino e Deliliers moltiplicavano le sgarberie nei suoi confronti, e più lui si agitava nel vano tentativo di riuscire simpatico. Per una parola buona, uno sguardo di consenso, un sorriso divertito che gli fossero venuti dai due, avrebbe fatto qualsiasi cosa. [25]

In the games of duplication and mirroring marking the text, Deliliers' voice is also double, but his *trasparenti allusioni* unveil their meaning by the very act of masking it. The *double entendre* makes the underlying contempt more biting through the implied reference to a shared code, a communal ethos of inclusion and exclusion, to which Fadigati self-destructively subjects himself. Here, the narrator breaks that code of duplicity with the unequivocal and firm «dirò», which separates his present self from Deliliers' hypocritical innuendos, Fadigati's passive subjection, and his younger self's non-committal inclusion with his peer group.

In the Riccione sequence, devoted to Deliliers' tryst with Fadigati, the narrator's 'I' builds itself against the words of «una delle più autorevoli ispiratrici dell'opinione pubblica cittadina» [26], Signora Lavezzoli, who chastises Fadigati: «Ma venire a esibirsi proprio a Riccione, dove certo non ignorava come fosse conosciuto; venire a dar spettacolo proprio da quelle parti, mentre in Italia, volendo, se ne trovavano

rete del loro scherno e viene fatto zimbello» (1984, 102).

[24] Bassani 1974a, 209.

[25] *Ivi*, 218.

[26] *Ivi*, 226.

migliaia di spiagge, nelle quali non c'era pericolo di imbattersi in un ferrerese che sia uno!» [27]. Fadigati's perceived infraction is not the fact that he has a younger male lover, but, rather, that he does not conceal the relationship, thus breaking the code of silence that marks the provincial ethos. While 'public opinion' casts Fadigati in the role of the perpetrator («Un uomo della sua condizione, della sua età, non era scusabile») [28], the narrator views him as a mere tool for Deliliers' narcissistic act of *épater le bourgeois* – and ultimately, as the victim of another form of self-denial and self-deception. By replacing his respectable gold-rimmed spectacles with a pair of aviator glasses as he is driven along the Adriatic coast in a sporty Alfa Romeo, Fadigati changes his outward persona, yet maintains a role of voyeuristic passivity against Deliliers' overstressed sexual prowess: «Guidava sempre Deliliers. Biondo, abbronzato, bellissimo nelle sue magliette aderenti […] evidentemente era a lui, al suo esclusivo capriccio che la macchina ubbidiva. […] Lui si limitava a farsi scarrozzare su e giù, costretto nel sedile a fianco del compagno» [29]. The narrator's homoerotic fascination with Deliliers' 'Aryan' looks, and the sense of guilt it provokes, results in his condemnation of Deliliers' «cattiveria» towards a man whom the narrator sees as deprived of freedom and agency, as emphasized by the untypical use of the verb «costretto» to describe Fadigati's placement in the Alfa Romeo's passenger seat. In turn, the narrator's feelings of both rancor and absolution toward Fadigati («Fadigati mi dispiaceva, senza dubbio» and «Fadigati non aveva colpa») [30] mirror his own unresolved and unspoken emotions towards Deliliers and the perceived danger these emotions represent: in this case, as played out by Fadigati, the attachment of the slave to his master [31]. Disseminated among these characters, the narrator's youthful 'self' is neither independent nor whole but reflective of contrasting images of a selfhood caught between *être* and *paraître*, reality and illusion, desire and repression, longing and denial, autonomy and dependence.

The transition to the last section of the novel occurs with the narrator's trip to the Mura degli Angeli:

> Finii, verso sera, sulla Mura degli Angeli […] e in breve […] fui all'altezza del cimitero israelitico.

---

[27] *Ivi*, 227.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ivi*, 225.
[30] *Ivi*, 227.
[31] See Masochism and Sadism in Girard 1965, 176-192.

> Guardavo al campo sottostante, in cui erano sepolti i nostri morti. […] Mi sentii d'un tratto penetrare da una gran dolcezza, da una pace e da una gratitudine tenerissime. Il sole al tramonto, forando una scura coltre di nuvole, bassa sull'orizzonte, illuminava vivamente ogni cosa: il cimitero ebraico ai miei piedi, l'abside e il campanile della chiesa di San Cristoforo poco più in là. E sullo sfondo, alte sopra la bruna distesa dell'abitato, le lontane moli del castello Estense e del duomo. Mi era bastato ritrovare immutato il volto materno della mia città, riaverlo, ancora una volta, tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi, cadesse di colpo. […] L'illusione tuttavia durò poco, almeno per me. [32]

From this elevated position, the narrator's gaze pans over the architectural markers signaling the coexistence of Jews and Gentiles in the bosom of a nurturing Renaissance town. But the monumental time emerging from the narrator's feeling of ancestral wholeness proves to be a pious construct at best. Ferrara is as duplicitous as its inhabitants are, and the historic semiotics of communal belonging hides a parallel script of separation and marginalization: «mi sentivo tagliato fuori, irrimediabilmente un intruso» [33].

Just as social pressure forces Fadigati to live in a state of division, inhabiting two separate selves, *à la* Dr. Jekyll and Mr. Hyde, without promise of synthesis and fullness, the narrator finds that his identity as Italian *and* Jew is being torn apart by the impending promulgation of the race laws: «Che cosa dovrei fare», he asks Fadigati, «Accettare di essere quello che sono? O meglio: adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia?» [34]. What others want him to be is «un ebreo e soltanto un ebreo» [35]. In a tragic refutation of the myth of the autonomous self, the narrator denounces the fact that others control and construct his own individuality. Essentialized by adversarial definitions of identity, the narrator not only realizes that his self is being shaped by the ideology of the regime, but, more devastatingly, that the effortless cohabitation of «Italian» and «Jew», so foundational for his social sense of self, was, at best, tolerated as a duplicitous fiction. Now, it is denounced as an impossibility in terms. In this sense, his experience parallels that of Fadigati who is, simultaneously, and impossibly, a 'borghese' and a 'homosexual'. Once the part of the self that has been concealed through either repression or marginalization (in the space

[32] Bassani 19741a, 251-252.
[33] *Ivi*, 255.
[34] *Ivi*, 256.
[35] *Ibidem*.

of the night or within the walls of the ghetto) is forced into the open, it becomes the victim's sole defining element: «un ebreo e soltanto un ebreo». In Bassani's political allegory, therefore, the Aryan-looking Deliliers and the Nazi-Fascist regime have the same function (in Proppian terms): that of breaking apart the fiction of 'bourgeois belonging', but not in view of a more open and inclusive form of social participation. On the contrary, they sever the self from its complex socio-cultural, sexual, and ethnic identity, blocking it within narrow racist and homophobic parameters.

This allegory of selfhood finds its meaning in intertextual terms, as Fadigati becomes the mirror image of two literary figures invoked in the narrative: Sophocles' Philoctetes and Beatrice, the protagonist of Nathaniel Hawthorne's *Rappaccini's Daughter* (1844) [36]. The Greek hero and the maiden from Padua share peculiar traits: both are isolated from their communities and are infected with poison. Abandoned by his mates on the island of Lemnos, Philoctetes suffers from a wound caused by snakebite, and his pain is so unbearable that he begs to have his rotting foot cut off. Beatrice, as innocently beautiful as she is deadly, is confined to a locked garden lush with poisonous plants. Her father, the scientist Dr. Rappaccini, has raised her in utter isolation to share the venomous essence of his strange botanical creations until Giovanni, a young student from Naples, falls in love with her. Giovanni soon finds out that he has become poisonous too and, after accusing Beatrice of corrupting him, he offers her an antidote, which, rather than destroying the poison inside, kills her outright.

In Hawthorne's psychosexual allegory, Beatrice dies because of Giovanni's inability to accept her complex nature, her mixed human potential. In his perceptive reading of *Rappaccini's Daughter*, Frederick Crews argues that the poison attributed to Beatrice represents a projection of Giovanni's own sexual fears and obsessions [37]. Just like Fadigati's, Beatrice's sexuality is *constructed* as evil. Seen as «morally corrupt» (poisonous), she is believed to spread her venom to those who are exposed to her, while Giovanni takes on the role of absolute moral judge when, deciding on a single «'truth' for her» [38], he exclaims: «Accursed one!»

[36] The epigraph that opens *Gli occhiali d'oro* is a citation from Sophocles' *Philoctetes*. Fadigati cites the plot of *Rappaccini's Daughter* in a conversation with the group of students as they are commuting to Bologna, only to be interrupted by Deliliers' sarcastic sexual innuendos (Bassani 1974a, 215-216).

[37] Crews 1966, 119.

[38] Pahl 1989, 75.

with «*venomous* scorn and anger» [39]. Transposed into Bassani's text, Hawthorne's carefully crafted game of mirror images creates an unspoken analogy between Beatrice, Fadigati, and the narrator himself. The implicit subtext evokes the long history, so carefully traced in René Girard's *The Scapegoat*, where anti-Semitic readers *interpreted* the Jews as harbingers and disseminators of poisons and plagues. As a whole, Bassani's intertextual clues draw attention to the ideological underpinnings of interpretation – the perspectives by which individuals and communities impart meanings to people and situations while arguing that these meanings are merely found in, precisely, these very people and situations. The analogy between Beatrice, Fadigati, and the narrator is that they are placed within the same hermeneutical framework, and subjected to the same scapegoating mechanism: they are presented as «exceeding the norm» in order to be «persuaded to submit to control and confinement» [40].

The way these characters deal with this hermeneutical violence is, however, substantially different. Beatrice reacts against Giovanni's violence and asserts her perspective: «Farewell, Giovanni! Thy words of hatred are like lead within my heart […]. Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?» [41]. Fadigati, instead, fully internalizes the victimization process, making of others' interpretations his inner truth:

> Dopo ciò che è accaduto l'estate scorsa, non mi riesce più di tollerarmi. Non posso più; non debbo. Ci crede, se le dico che certe volte non sopporto di farmi la barba davanti allo specchio? Potessi almeno vestirmi in un altro modo! Ma mi vede, lei senza questo cappello… questo pastrano… questi occhiali da tipo per bene? E d'altra parte, così, mi sento a tal punto ridicolo, grottesco, assurdo! Eh no, *inde redire negant*, è proprio il caso di dirlo! Non c'è più niente da fare, per me, senta! [42]

Unlike Beatrice, Fadigati has convinced himself that his trajectory of self-definition moves from the personal to the social, from the interior being to the outer shell. If he considers his bourgeois looks («cappello», «pastrano», and «occhiali da tipo per bene») as a grotesque and absurd masquerade, his inner self, which he identifies with his sexual orientation, is something that he abhors. As the quintessential victim, Fadigati has internalized the socially imposed sense of blame to the point of self-

[39] Hawthorne 1937, 1068, emphasis added.
[40] Baym 1973, 97. See also Schneider 1986, 91-96.
[41] Hawthorne 1937, 1065.
[42] Bassani 1974a, 264.

loathing and utter alienation. Having shown the 'excess' that should have remained concealed, Fadigati is reduced to a pariah and condemned to social death. In a sense, the citation that opens the novel, Philoctetes' pained entreaty to cut off his poisoned foot, already contains the end of Fadigati's narrative. The self cannot be divided lest dimidiation and death, as Fadigati – the quintessential victim – tragically knows when he chooses to commit suicide by drowning himself in the river Po.

The point of closer contact between Fadigati and the narrator is represented by their mutual solitudes [43]. But, unlike Fadigati with Deliliers, the narrator does not «turn eagerly to those who show, by their contempt for him, real or apparent, that they do not belong, like him, to the race of the accursed» [44]. By refusing this type of barter, the narrator severs himself from the pact that still ties his father with the Gentile community: «Ero disperato, assolutamente disperato. […] La gioia di mio padre – pensavo – era quella del bambino cacciato fuori di classe, il quale dal corridoio deserto dove fu esiliato a espiare una colpa non commessa, d'un tratto, contro ogni aspettativa, si veda riaccolto in aula tra i cari compagni» [45]. Though he sees himself as the victim of an injustice, the narrator's father falls into the bond of submission and reverence. The narrator, instead, replaces his father's compliance with his own «intense… *hatred*» [46] only to succumb to the sense of shame that such hatred causes him: «*Goi*, *goìm:* che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo, a esprimermi così! Eppure ci riuscivo già – mi dicevo –: come un qualsiasi ebreo dell'Europa orientale che non fosse mai vissuto fuori dal ghetto» [47].

Bassani's perceptive analysis of the difficult negotiations of a young man's attempts to build his social sense of self in 1937, recalls Hannah Arendt's readings of the Jewish condition in We Refugees (1943) and The Jew as Pariah: A Hidden Tradition (1944). The shamed temptation to retreat into narrow parochialism and sectarianism that the narrator demonstrates in a moment of crisis reflects Arendt's own meditations on the dangers of seeing Jewish history as separate rather than tied to that of all other nations [48]. Bassani juxtaposes what Arendt called the

[43] «Il senso di solitudine, che mi aveva sempre accompagnato in quei due ultimi mesi, diventava […] ancora più atroce: totale e definitivo» (*Ivi*, 273).
[44] Girard 1965, 178.
[45] Bassani 1974a, 273.
[46] Girard 1986,10.
[47] Bassani 1974a, 256.
[48] Arendt 1978b, 66.

«narrowness of caste spirit» to the attitude of the narrator's father, a prototype of what Arendt defined as the «social parvenu» [49]. Social parvenus are the Jews who, with the «hopeless sadness of the assimilationists», are willing to become «loyal Hottentots, only to hide the fact that [they are] Jews» [50]. In the process, the parvenus become tragically blind to «how ambiguous [is] the freedom which emancipation has ensured, and how treacherous the promise of equality which assimilation has held out» [51]. Against the type of the parvenu, Arendt famously placed that of the «pariah», the outcast who rejects society's insidious promises and «the tender mercies of assimilationist propagandists» [52]. By doing so, the pariah runs the risk of creating a world of «nature and art» in which he thinks he «might dwell unmolested» from «social or political assault» [53]. In *Gli occhiali d'oro*, Bassani sketches this type in a brief aside regarding the Finzi-Continis, with their «'tipico' gusto di starsene segregati in una grande casa nobiliare» [54].

The narrator's identity-building process occurs *ex negativo*, here, as he experiments with and/or evaluates a series of identity-types that prove to be, in one way or another, unsatisfactory. The narrator of *Gli occhiali d'oro* shares Arendt's belief that it was no longer possible for a Jew to be either a parvenu – foolishly attempting to «wear masks», striving to blend in and become «indistinguishable» – or a pariah – «calmly enjoying the freedom and untouchability of outcasts» [55]. Arendt traced a third course, that of Kafka's «man of good will», as exemplified by the protagonist of *The Castle* – the man who forgoes naive claims to absolute freedom and inviolability and «modestly contents himself to lead a simple, decent life» [56]. With Arendt, Bassani was aware that this third course was simply impossible in contemporary society. «Charged continually with being superfluous, 'unwanted and in everyone's way,'» the Jew-stranger in the Castle (like Fadigati in *Gli occhiali d'oro*) is driven to isolation and death [57].

---

[49] *Ibidem*.
[50] *Ivi*, 63.
[51] Arendt 1978a, 68.
[52] *Ivi*, 67.
[53] *Ivi*, 83.
[54] Bassani 1974a, 257. See also the narrator's portrayal of his father in the enclosed space of his living room: «Separato, là, chiuso, protetto. Come dentro a un bozzolo luminoso. Dormiva, avvolto nella sua mantella, col viso ingenuo offerto alla luce […]» (*ivi*, 274).
[55] Arendt 1978a, 90.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.

Like Kafka and Arendt, Bassani is aware that isolation festers on the poison of forgetfulness – the «exhaustion» of a people's shared memories: «We were told to forget; and we forgot quicker than anybody ever could imagine» [58]. For the narrator of *Gli occhiali d'oro*, recapturing the past means acknowledging the complex workings of identity building in a relational framework. The act of remembrance and the practice of writing, then, acquire a vital *self-reflexive* function. The journey into the past reveals the tragic fallacy of the belief in the absolute autonomy and unity of the self, as well as the dangers implicit in strategies of identity building based on various forms of self-deception. The narrator's 'I' acquires a sober wisdom, as he learns to recognize and thus, at least in part, overcome the crushing mechanisms of power, subjection, and «exhaustion» that, in their most radical and extreme embodiments, nurtured the deadly ideologies of Nazi-Fascist Europe.

Giuliano Montaldo's cinematic adaptation of *Gli occhiali d'oro* begins with the novel's ending, at Pontelagoscuro, as we see a small row boat transporting Fadigati's body ashore. The rest of the film functions as an extensive *analepsis* – a flashback that inexorably leads us towards this tragic conclusion. By recuperating Bassani's hermeneutics of memory in a medium-specific context, Montaldo underscores the fact that his film is, in a sense, a recollection in the nth degree – his own creative remembering of Bassani's half-fictional and half-historical memories of the events of 1937, as presented through the filter of a first person narrator. The radical switch of ending into beginning underscores Montaldo's creative engagement with Bassani's narrative materials, while infusing the cinematic plot with a sense of predestination. From the beginning, we know that Fadigati will die – his fate is, therefore, a *fait accompli*. In the film, the emphasis is not on the plot's tragic *dénouement*, but on Montaldo's engagement with the subjective filters through which interpretation occurs. Like Bassani, Montaldo works as a ventriloquist of sorts, focusing on multiple voices and intersecting perspectives that construct the analysis of what caused Fadigati's death, why it occurred, and how its significance exceeds the story of a single individual.

The theme of filtered perspective emerges from the film's opening sequence, which consists of a self-consciously slow camera movement, climaxing in a close-up of what turns out to be a pair of gold-rimmed spectacles, as they are washed ashore by the sluggish current of the river

[58] Arendt 1978b, 56.

Po. At first, in the desolation of the natural scenery, the glasses do not represent Fadigati's well-tailored façade of respectability and wealth. The camera work and the object in close-up rather underscore the presence of the various lenses that make the mechanism of interpretation possible. They also mark the transition from the 'I' of the novel to the eye/I of the director, with the intersection of subject positions that allows for the construction of meaning in Montaldo's cinematic adaptation. In a subtle homage to Bassani's cultured intertextual dialogues, Montaldo plays out an original hermeneutical encounter here: not with Hawthorne or Sophocles, however, but with Luigi Pirandello. Montaldo frames Fadigati's *death by water* in light of the plot of *Il fu Mattia Pascal*, and in connection with the cinematic versions by Marcel l'Herbier, Pierre Chenal and Mario Monicelli [59]. The analogy between Fadigati and Mattia Pascal highlights the self's duality, and the sense of *estraneità* of the exterior being from its inner core: «rassettandomi gli occhiali sul naso, provavo una strana impressione: mi pareva quasi di non essere più io, di non toccare me stesso» [60]. It also refers to the notion that selfhood is a social construct, and, self-consciously, that 'life stories' are, also, 'storied selves', that is, representations of *narrative identities*, built (and rebuilt) according to the conventions of specific media.

Contrary to the cliché that, in the Italian language, often refers to adaptation in terms of *riduzione*, Montaldo enriches Bassani's novel with a number of additions that are not part of the precursor text, but that create a broader continuity with Bassani's *oeuvre*. Montaldo substitutes for the narrative 'I' of the novel the character of Davide Lattes (Rupert Everett) and builds the film's plot on the intersections of two relationships: that of Davide with Eleonora Treves (Valeria Golino) and that of Fadigati (Philippe Noiret) with Eraldo Deliliers (Nicola Farron). Deliliers' betrayal of Fadigati mirrors Nora's betrayal of Davide, as she chooses to move to France and convert to Catholicism. Nora's mixture of love and fear, sincerity of emotion and self-preservation, authenticity and calculation, reflects the contradictions in Deliliers' character. Montaldo enriches the figure of Deliliers by developing references to his socio-economic background that are absent from the precursor text. Reminiscent of Malnate in *Il giardino dei Finzi-Contini*, Deliliers is not

[59] Marcel l'Herbier's *Feu Mathias Pascal* was released in 1929. Pirandello's novel has also been adapted as *L'Homme de nulle part* by Pierre Chenal (1937) and *Le due vite di Mattia Pascal* by Mario Monicelli, starring Marcello Mastroianni (1985).

[60] Pirandello 1988, 101.

A mirror image of Mattia Pascal, Fadigati contemplates death by water.

Mirror games: Deliliers and Fadigati.

a member of the high middle class of Ferrara, but, unlike Malnate, he has no political conviction of his own. His character is fluid, as he inhabits different personas and moves freely across social classes, sexual orientations, and political affiliations. Unlike Fadigati, his youth and good looks grant him the right to play with multiple identities in the superficial society represented by Signora Lavezzoli (Stefania Sandrelli). Though Deliliers' actions may develop from sentiments of exclusion, emotional need, and desire to live well (*vivere bene*), his hypocrisy and

cynicism become all too apparent when from betrayed he turns into a betrayer, and he abandons Fadigati after publicly humiliating him and stealing his belongings. In this sense, Deliliers is a darker mirror image of Nora, as his rejection of Fadigati is not prompted by the all too real fears of persecution and death that had inspired Nora's abandonment of Davide. By underscoring Deliliers' duplicity and betrayal, Montaldo evokes a sinister similarity with the Ferrarese Gentile community, suggesting that it may have displayed attitudes of marginalization of and disloyalty toward the city's Jewish population.

The rich and dynamic representation of the social environment in the cinematic rendition of *Gli occhiali d'oro* replaces the subjective development of the narrating 'I' in Bassani's novel. Davide Lattes' function in Montaldo's film is that of a focalizer for the evolution of the other characters, namely, Nora, Deliliers, and Fadigati. In his commitment to Nora, loyalty to his Jewish roots, friendship with Fadigati, and political acumen and foresight, Davide is the moral center of the film. A student at the *facoltà di lettere* of the University of Bologna, Davide is a persona of Bassani himself («he became a writer famous all over the world» reads the caption at the end of the film). Writing and reading, in fact, constitute a recurring theme in Montaldo's *Gli occhiali d'oro.* Nora scolds Davide for not writing to her while she was in France, and Fadigati interrupts Davide as he is attempting (and failing) to write a love letter to Nora. Fadigati himself tries to write a letter to Deliliers and sadly defines his effort as «un manoscritto in una bottiglia». Remembering this encounter at film's end, Fadigati tells Davide: «quella sera … ho scritto per due ore ma non era proprio una lettera, era quasi un testamento. Il testamento di uno che non ha nessuna intenzione di morire e che gli altri possono a malapena sopportare da vivo».

All these examples emphasize communicative efforts that fail to reach their targets, and types of writing that remain sterile and self-enclosed. However, while Fadigati dies a victim of the isolation to which he has been subjected, Davide does not remain a writer without an audience. Montaldo introduces a scene where Davide delivers some library books to Professor Perugia, the Jewish scholar who has lost his post at the University of Bologna, and now teaches evening classes in the 'ghetto' of Ferrara. When the professor asks him to be a guest teacher, Davide addresses the class by remembering and paraphrasing the words with which Petrarch praised the art of writing and the consolation of literature in times of suffering, violence, and strife in a famous letter to Boccaccio in his *Senilium rerum libri* (XVII.2). Working from memory, Davide recites:

> Perché leggere. Perché scrivere. Una volta un grande poeta scrisse una lettera a un grande scrittore. Il poeta si chiamava Francesco Petrarca e lo scrittore Giovanni Boccaccio. Adesso io non ricordo esattamente le parole di quella lettera ma più o meno diceva: «Non c'è cosa più leggera della penna e non ci sono cose più belle delle parole». Uno scrive parole e dopo mille anni ci saranno persone che continueranno a leggerle e ad amarle. Oggi è tempo di persecuzioni, di violenza, di guerra, ma quando io leggo una lirica di Petrarca io sento che è una celebrazione della vita. […] Le ultime parole della sua lettera le ricordo molto bene: «Poiché devo morire spero che la morte possa trovarmi intento a leggere e a scrivere.»

Montaldo's reference to Davide's translation into Italian of Petrarch's words to Boccaccio (originally in Latin) underscores the ties between writing, memory, and life itself with which an ideal intellectual community (Petrarch, Boccaccio, and Bassani after them), defied all ideologies of violence and death. The spiritual brotherhood so movingly evoked by Davide's extemporaneous lecture has wider implications, too. The classroom context emphasizes the practice of interpretation and education: «spieghi a questi studenti», the professor tells him, «cosa vuol dire scrivere, insegnare». Davide's epistolary reference involves the cluster of letters that include Petrarch's epistle on his Latin translation of the Griselda tale in the *Decameron*. In this letter, Petrarch told his friend and disciple that he had not neglected «that saying of Horace in his *Art of Poetry*, 'You will not try to render word for word,/You trusty dragoman'». Petrarch added: «I have told your story in my own words, or rather adding or changing a few words at some points in the narrative because I believed that you not only would allow it to be done, but would approve it» [61].

Montaldo's evocation of the figure of the writer-scholar (Davide, a persona for Bassani, who freely quotes Petrarch from memory) is also a representation of the translator-as-interpreter. The often-used analogy between translation and adaptation is a useful tool if the goal of translation is intended as not the achievement of an absolute «likeness to the original» but, rather, as «a transformation and renewal» by which the «original undergoes a change» [62]. Both adaptations and translations can alter the so-called original by means of what in the context of Montaldo's adaptation of Bassani, can be called «principled mistranslations». Montaldo alters the original script in significant ways. At the same time,

[61] Petrarca 2005, 656.

[62] Benjamin 1968, 73. «All translation», writes Theo Hermans, «implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (1985, 11). More generally on adaptation as translation, see Stam 2000, 62-64, and, especially, Cattrysse 1992, 53-70.

he adheres to, and supports, the ethos of the precursor text – its crucial commitment to an aesthetics of witnessing, understanding, remembering, and re-counting stories of adversity and resilience (one should recall, here, that the topic of the story of the patient Griselda includes precisely these two themes).

Gli occhiali d'oro reframes the notion of Jewish identity (and the process of identity building in general) in a relational way as something specific and changeable, historically grounded and depending upon the standards and constraints of social interaction. Novel and film tackle the problem of the construction and preservation of selfhood in a society that «has discovered discrimination as the great social weapon by which one can kill men without bloodshed» [63]. As they produced sober reminders that «the comity of European peoples went to pieces when, and because, it allowed its weakest members to be excluded and persecuted» [64], Bassani and Montaldo also created discursive spaces rich with intertextual and intermedial encounters. By countering the ideologies of isolation and exhaustion with their intertextual interconnectedness, these discursive spaces included Jewish and Gentile voices in what Arendt called «the general spiritual life of the Western world» [65]. In this sense, Montaldo also demonstrated his understanding of Bassani's ideas about the adaptive practice. The film *Gli occhiali d'oro* shares the *spirit* of the precursor text, but not in an essentialist, normative, and derivative manner. As the precursor text had already inscribed its narrative with a notion of authorial agency that was eminently dialogical, relational, and polyphonic, Montaldo found a measure of originality by enriching and furthering these dialogues with novel voices and enduring memories.

Bibliography

Andrew, Dudley (2000). Adaptation, in *Film Adaptation*, James Naremore (ed.), New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 28-37.

Arendt, Hannah (1978a). The Jew as Pariah: A Hidden Tradition, in *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, Ron H. Feldman (ed.), New York, Grove, 67-90.

[63] Arendt 1978a, 65.
[64] *Ivi*, 66.
[65] *Ivi*, 68.

(1978b). We Refugees, in *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, Ron H. Feldman (ed.), New York, Grove, 55-66.

Bassani, Giorgio (1966). *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi.
(1966a). Intervento sul tema: cinema e letteratura, in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 235-238.
(1966b) Per una nuova edizione cinematografica dei «Promessi sposi», in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 56-61.
(1966c). Verga e il cinema, in Id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 63-65.
(1974a). *Gli occhiali d'oro* in Id., *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 191-274.
(1974b). *Laggiù*, *in fondo al corridoio*, in Id., *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 809-815.
(1984). Il giardino tradito, in Id., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 311-321.

Baym, Nina (1973). The Romantic *Malgré Lui:* Hawthorne in *The Custom House*, *ESQ* 19, 14-25.

Benjamin, Jessica (1988). *The Bonds of Love*, New York, Pantheon Books.

Benjamin, Walter (1968). The Task of the Translator, in *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), New York, Schocken, 69-82.

Bluestone, George (1957). *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Cattrysse, Patrick (1992). Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals, *Target* 4.1, 53-70.

Crews, Frederick (1966). *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, New York, Oxford University Press.

Girard, René (1965). *Deceit*, *Desire*, *and The Novel: Self and Other in Literary Structure*, Yvonne Freccero (trans.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press [ed. orig. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset 1961].
(1986). *The Scapegoat*, Yvonne Freccero (trans.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press [ed. orig. *Bouc émissaire*, Paris, Grasset 1982].

Hawthorne, Nathaniel (1937). *Rappaccini's Daughter*, in Id., *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, Norman Holmes Pearson (ed.), New York, Random House, 1043-1065.

Hermans, Theo (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London, Croom Helm.

Hutcheon, Linda (200). *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.

Leitch, Thomas (2007). *Film Adaptation and its Discontents: From* «*Gone With the Wind*» *to* «*The Passion of the Christ*», Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Micciché, Lino (1972). *La ragione e lo sguardo: saggi e note sul cinema*, Cosenza, Lerici.

Montaldo, Giuliano (1988). *Gli occhiali d'oro*, Italy, France.

Naremore, James (2000). Introduction: Film and the Reign of Adaptation, in *Film Adaptation*, James Naremore (ed.), New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1-16.

Oddo De Stefanis, Giusi (1984). Gli occhiali d'oro: i diversi piani prospettici della narrazione, *Italian culture* 5, 97-108.

Pahl, Dennis (1989). *Architects of the Abyss: The Indeterminate Fictions of Poe*, *Hawthorne*, *and Melville*, Columbia, University of Missouri Press.

Petrarca, Francesco (2005). *Letters of Old Age: X-XVIII*, Aldo S. Bernardo, Saul Levin and Reta A. Bernardo (trans.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Pirandello, Luigi (1988). *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori.

Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sinyard, Neil (2000). Lids Tend to Come Off: David Lean's Film on E. M. Forster's «A Passage to India», in *The Classic Novel: From Page to Screen*, Robert Giddins and Erica Sheen (eds.), New York, St Martin's Press, 147-162.

Sophocles (2003). *Philoctetes*, Carl Phillips (trans.), Oxford, Oxford University Press.

Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation, in *Film Adaptation*, James Naremore (ed.), New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 54-76.

(2005). Introduction, in *Literature Through Film: Realism*, *Magic and the Art of Adaptation*, Malden, MA, Blackwell, 1-21.

27.

ADAPTATION AS HETEROCENTRALIZATION

Giuliano Montaldo's Film Version of Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro*

William Van Watson

Giuliano Montaldo's 1987 film version of Giorgio Bassani's novella *Gli occhiali d'oro* opens with an overhead panning shot of the river Po. As the peasants descend to investigate what has happened below, the camera does as well, gradually pulling to a tight close-up of Athos Fadigati's gold-rimmed eyeglasses barely distinguishable against the muddy riverbank. The sequence seems to observe that superiority of position does not necessarily imply omniscience. Certain things are perceived only in close proximity. Radcliffe-Umstead, in his study of Bassani's novel notes that «[s]pace in Bassani's world shields people […] and intimate contact bears with it the danger of betrayal» [1]. As mediating consciousness in recounting the story of Athos Fadigati and Eraldo Deliliers, Bassani's fictive narrator provides a balance between the ostensible omniscience of third-person hindsight and the insight made possible only through the dangerous intimacy of interaction, the direct interaction with Fadigati and Deliliers which the narrator's father fears will taint his son's reputation. Radcliffe-Umstead has characterized «the narrator […] as both observer and experiential center for filtering the hero's movement» [2]. In film, it is the camera which provides this filter, this balance between omniscience and subjectivity. For example, following the unfettered camera of the opening sequence, in the second scene the camera performs a classic act of suture by first identifying Fadigati in close-

---

Sections of this essay are republished with the permission of Palgrave Macmillan. See Watson 2004.

[1] Radcliffe-Umstead 1987, 81.

[2] *Ivi*, 77.

up and then immediately cutting to a subjective camera from Fadigati's point of view as the doctor greets his neighbors during one of his strolls. The camera as «observer and experiential center for filtering the hero's movement» thus actually makes Bassani's fictive narrator narratively, if not thematically, redundant and unnecessary. To compensate, Montaldo and fellow screenwriters Nicola Badalucco and Antonella Grassi, have invented a life for Bassani's narrator far beyond the ruminations present in the novel. By dubbing the narrator «Davide» Montaldo individualizes him, abdicating the omniscience inherent in the narrator's anonymity in favor of the ostensible anonymity and potential omniscience of his camera. The film can thus contain a number of scenes between Fadigati and Deliliers where the narrator is not present. By doing this, Montaldo effectively enters the closet of this transgressive relationship.

However, Montaldo stops at the threshold. In fact, this pedestrian and generally unremarkable film participates in the same complacent, conformist *perbenismo* which Bassani attacks in his *Il Romanzo di Ferrara*. Critical reviews of the film praised its «tatto», its «discrezione» [3] and its «delicatezza» [4]. However, such «tact», «discretion», and «delicateness» also mark this film as a cinema of evasion, at least as far as homosexuality is concerned. Accordingly, other critics spoke of the film's «inesattezza» [5], its «pressappochismo», and its tendency towards «approssimazione» [6]. Other critics more accurately diagnosed the film, faulting its «stile cinetelevisivo» [7] and its «cadenza da sontuoso sceneggiato televisivo» [8]. As a commercial medium, television aims at a broad demographic, a sort of tyranny of the masses analogous to that of Fascism in its eager effort to cater to the lowest common denominator. The critic for *La Stampa* assesses this degenerative process in Montaldo's work: «Montaldo sa bene cosa piace agli spettatori e quali ritmi narrativi riescono più familiari, e come si devono semplificare o enfatizzare i sentimenti» [9]. Like Ettore Scola in *Una giornata particolare* (1977), Montaldo perhaps aspired to *cinema d'impegno*, to make a film which championed the humanity of homosexuals confronting an increasingly brutal Fascist politics. However, like Scola before him, who in flagrant

[3] G.L.R., *Gli occhiali d'oro*, *Il Tempo*, 27 settembre 1987.
[4] n. a., *L'Eco di Bergamo*, 21 ottobre 1987.
[5] Mino Argentieri, *Rinascita*, 17 ottobre 1987.
[6] Vittorio Spiga, *Gli occhiali d'oro*, *Il Resto del Carlino*, 25 settembre 1987.
[7] *Ibidem*.
[8] S. R., Noiret si perde per amore, *La Stampa*, 3 ottobre 1987.
[9] *Ibidem*.

disavowal of his protagonist's sexual preference, merely catered to heterocentrist audience expectations by proffering Sophia Loren and Marcello Mastroianni in yet another cinematic encounter, what Montaldo perpetuated was simultaneously, if not mostly, a cinema of evasion. Accordingly, Montaldo largely avoids the sort of obsessive subjectification of experience which characterized Aschenbach's pursuit of Tadzio in Luchino Visconti's *Morte a Venezia* (1971). Instead, Montaldo gravitates toward a more neutral and discreet treatment of Fadigati's relationship with the young Eraldo. Espousing a behavior «pieno di rispetto e attenzioni nei confronti di un rapporto d'amore» [10], Montaldo reduced the entire physical relationship between doctor and boxer to a close-up of Fadigati's finger gently grazing Eraldo's hand as they picnic by the water, an image that invokes God's distinctly asexual creation of Adam as rendered by Michelangelo, rather than anything overtly sexual. However, Montaldo demurs even further from this rather inhibited moment of man-on-man hand touching by immediately cutting to Carlotta as she accosts a sleeping Davide on the beach with a playful embrace. In her book *Epistemology of the Closet*, Eve Kosofksy Sedgwick has effectively argued, «The closet [was] the defining structure for gay oppression in [the twentieth] century» [11]. By purporting to 'respect' the privacy of Fadigati and Delilier's physical relationship, Montaldo effectively respects the closet itself, and maintains its very closure, even as he promises to enter it and throw it open. Having directed film versions of Ennio Flaiano's *Tempo di uccidere* (1989) and of the lives of *Sacco and Vanzetti* (1971), Montaldo has not shied away from controversial material, but his televisual sensibilities definitely accommodate heterocentricity in *Gli occhiali d'oro*. Prior to Montaldo, both Valerio Zurlini and Vittorio De Sica had hoped to make a film version of the novel, but to no avail.

Montaldo has attempted to defend his directorial choices, claiming, «Scene di sesso però non ce ne sono, ma non per pruderie ma perché non ce n'era bisogno» [12]. However, in this film supposedly based upon a story about a homosexual relationship, he includes a three minute long, explicitly nude, heterosexual love scene between film stars Valeria Golino and Rupert Everett. Both were hot film commodities at the time, Golino for having won the Coppa Volpi at only age twenty at the Venice Film Festival the previous year for Francesco Maselli's *Storia d'amore*

[10] Mori 1987, 23.
[11] Sedgwick 1993, 3.
[12] Manin 1987.

(1986) and Everett for the immense success that he had enjoyed in Italy in particular for his performance in Mike Newell's *Dance with a Stranger* (1985), so that their star power, their narrative, and especially their loves scenes far overpower those of the middle-aged Philippe Noiret as Fadigati and the relatively unknown Nicola Farron as Deliliers. Shot in a heated red chiaroscuro before a fireplace that throws their intertwined bodies into high relief, more than just the nudity, Golino and Everett's sex scene arguably contains the most extensive shared close-up and shot-countershot close-up sequences in the entire film. As such, the scene constitutes a blatant heterocentrist attempt to compensate for the original narrative's otherwise homosexual subject matter. The scene includes teasing pans of writhing torsos, pumping buttocks, and a foregrounding Golino's breasts. The placement of this scene within the overall structure of the screenplay is especially symptomatic, tellingly situated as it is between a scene wherein Fadigati sees a naked Eraldo in the shower and one wherein the boxer is shown driving the doctor in his new gift, an Alfa Romeo convertible. In other words, the screenplay at this point thus deflects the nascent homosexual relationship between Fadigati and Eraldo into a heterosexual love scene between Davide and his invented girlfriend, Nora.

While homosexuality had technically been criminalized by the Codice Rocco as early as 1927, Mussolini largely left the policing of such personal and venal matters to the Catholic Church, in accord with Italian tradition. Actual incarceration for homosexuality remained fairly nominal until after the composition of the Manifesto della Razza in 1938, as Mussolini mimicked Hitler's own racial policies. The adoption of the pseudo-science of eugenics in both countries, aimed at the genetic improvement of the overall populations, labeled both homosexuality and Jewish ethnicity as genetically degenerate. The increasing persecution under the Fascist regime of the Ferrarese Jews as in the *Romanzo di Ferrara* thus parallels that of Fadigati in *Gli occhiali d'oro*. Furthermore, the cinematic addition of the character of Nora to the narrative of Bassani's original novel is not without its thematic benefits, however, specifically highlighting as it does the function of the closet and the politics of passing. In one scene, the Jewish Nora contemplates the foresight of her father in not naming her Judith or Sara, or Esther. She examines her distorted facial features in the reflection of a piece of silver plate, commenting: «Non si può proprio dire che il mio profilo sia ariano». Upon the death of her father, Nora forsakes both Davide and her Jewish heritage, marrying a local Fascist dignitary, ingratiating herself into

Ferrarese society, and even converting to Catholicism, all in an effort to 'pass' for Aryan. She confronts Davide with her imminent baptism on a cold, oppressively dark night in an isolated piazza before a church. The ominous *mise-en-scène* foreshadows the failure of her attempt to pass, as Montaldo's closing titles will inform us that Nora died in childbirth, her Jewish womb apparently refusing to nurture the (Fascist) Aryan seed. Biology remains destiny. While such a concept of destiny sidesteps the sociopolitical implications of Bassani's novella, Nora's effort to closet her Jewish heritage reverses the process of Fadigati's own tentative steps outside the closet. Interestingly, insofar as both characters negotiate this dynamic of closeting their identity and or passing for something other, they are the first to interact in the film.

The closet constitutes a patriarchal strategy of containment of limited permissiveness. Radcliffe-Umstead assesses Fadigati's closeted existence in the displacement of doctor's sexual drives into a diluted hedonism. Taste, sound and smell attempt to compensate for the deprivation of the sense of touch so integral in actual participatory sexual experience:

> Dr. Fadigati longs to construct a private enclosure for powerful aesthetic and sensual stimulation in life. His profession as a medical specialist for the ear, nose and throat indicates his concern for those parts of the body most responsible for sense stimulation [...]. An individual attempting to mask homosexual inclinations has to find other outlets for his passionate receptivity to physical stimulation. Thus, the repressed Fadigati responds with a Gidean *disponibilité* to [...] olfactory experiences [...]. Music more than any other art arouses the physician's hyperrefined sensitivity to beauty. [13]

Again, in stark contrast to Visconti's use of Mahler in *Morte a Venezia*, Montaldo fails to exploit his protagonist's affinity for music in either the film's score or in its subject matter. Fadigati listens to an opera recording in only one scene. He describes the pointedly soaring soprano voice to the predatory Signora Lavezzoli as «sublime», a telling word given its function as a form of sublimation for Fadigati's repressed sexuality. Wayne Koestenbaum accounts for the phenomenon of the opera queen, the sublimated attraction of the homosexual, noting that «[opera] portrays masochisms, abjections and fulfillments that sober art won't risk» [14]. Locus of his sexual repression, opera certainly constitutes a sort of masochism for Fadigati. In Bassani's novella, the doctor character-

[13] Radfcliffe-Umstead 1987, 79-80.
[14] Koestenbaum 1993, 220-221.

izes Florentine production of Wagner's *Tristan and Isolde* as «un lungo lamento d'amore» leading to an inevitable «ewige Nacht», the eternal night of death [15]. As an ear, nose and throat specialist, Fadigati attends to a part of the anatomy involved in creating the masochistic sublimations of opera. In this context, Koestenbaum's study provides yet another provocative dimension to the repressed sexuality inherent in Fadigati's profession: «The throat, for gay men, is problematized: zone of fellatio, alterior eroticism, nongenitality» [16]. Accordingly, perhaps both as a physician and as a homosexual, Montaldo's Fadigati confides to Davide that he primarily thinks of cigarettes only in terms of the damage they may cause the throat. In fact, when Fadigati first smokes at Eraldo's insistence, he breaks out into a surprised cough.

For Fadigati, the closet entails not only sublimation of sex through the senses, but also invisibility, the 'nascondersi' which Nora advises Davide to pursue. In the novella, Fadigati hides himself by sitting among the riffraff of the platea at movie theatres rather than with his own class in the gallery. The narrator speaks of the Ferrarese looking for «il tipico luccichio che i suoi occhiali d'oro mandavano ogni tanto attraverso il fumo e l'oscurità» [17]. The gold-rimmed eyeglasses serve as Fadigati's synechdoche, revealing his presence even as he attempts to remain invisible during his nocturnal escapades. As emblem of Ferrarese petty bourgeois bigotry, Signora Lavezzoli claims not to fault Fadigati's behavior during the summer so much because of his homosexuality, but because of his willingness to «esibirsi». Similarly, Goretti and Giartosio note that, with regard to Fascist punishment of homosexuality, «L'omosessualità veniva colpita quando diventava troppo visibile – cioè quando diventava visibile», but also concede that «la soglia di visibilità 'ammessa' era abitraria» [18]. Montaldo deploys Signora Lavezzoli as the policing Fascist gaze in the film, out to enforce gender normativity, and also to punish Fadigati, whom she deems as a «così bell'uomo» for his failure to desire her. When Fadigati and Eraldo are on the Adriatic coast and out upon the water in a row boat, rather than suturing his camera into the empathy-inducing «languidi sguardi» of the gay gaze between physician and boxer as described by Signora Lavezzoli, Montaldo's camera again maintains his (dis)respectful distance. At this juncture, he quite literally

[15] Bassani 1980, 176.
[16] Koestenbaum 1991, 207.
[17] Bassani 1980, 175.
[18] Goretti-Giartosio 2006, 44-45.

prefers the Fascist point of view, taking his shot instead from Lavezzoli's voyeuristic surveillance, the double iris of her binoculars underscoring the simultaneously alienated and alienating third-person subjectivity. Later, while at cards she even expresses her censure of Fadigati, warning him that they are not playing as partners, but as «nemici».

In her eassy Visual Pleasure and Narrative Cinema, Laura Mulvey asserts: «[T]he male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist self» [19]. Despite Mulvey's heterocentrist conclusion, the politics of the gaze among men proves fully operational in a film with a homosexual narrative. When Eraldo is first seen in the gym, it is as an object of desire from Fadigati's point of view. The voyeuristic alienation of the moment and Eraldo's seeming unattainability are both emphasized by Montaldo's use of a physically realistic long shot and by the window panes which separate Fadigati from the world of athletic male bonding down below. The last time Eraldo appears in the film, it is as a lost object of desire, again from Fadigati's distanced point of view, again through a window, specifically the window of a cafe, and again with Fadigati once more left out in the cold alone. Throughout the entire film, the Adonis-like Eraldo functions as object of the gaze, recurrently *en deshabillé*; he is shirtless in bed when his mother awakens him in the morning and in his boxing shorts when at practice in the gym and during boxing in a match. However, he is almost always shown from a 'discreet' and 'respectful' distance by Montaldo's camera, which rarely sutures itself to a closer psychological shot more empathetic to Fadigati's desire, and herein lies much of the cinematic weakness of the film in the portrayal of their relationship. In stark contrast, Montaldo seems to encounter no difficulty using more intimate shooting strategies for the asexual relationship between Fadigati and Davide, who alternate numerous close-ups in their shared scenes. While Bassani's rougher Deliliers taunts Fadigati with the prospect that he might ruin his face in a boxing match, Montaldo's more visually vain Eraldo, on the contrary, narcissistically tells Davide: «Mi piace essere guardato». An overt exhibitionist, Eraldo is very much aware of the scrutiny under which Ferrara holds him during his first summer vacation on the *costa romagnola*. While Fadigati displaces sexuality into the sound, smell and taste of the ear, nose and throat, Eraldo's affinity for exhibitionism displaces his sexuality into the politics of vision and his

[19] Mulvey 1985, 810.

avocation as boxer allows him to revel in the direct physical contact of the sense of touch. Eraldo thus functions as Fadigati's complement, as sight and touch are the two senses which the doctor's occupation does not address. Montaldo's Eraldo describes boxing in terms verging on subliminal homosexuality: «Eppure costringe gli uomini a conoscersi, in pochi momenti, senza bisogno di parlare… Si fanno a pezzi senza nessuna pietà, e poi si abbracciano». The description echoes Brian Pronger's discussion of the easy slippage between homosocial orthodoxy and homosexual gender heresy in such physically charged performances of masculinity. Pronger notes:

> In both well-matched sports and homoerotic fucking, masculine power meets masculine power; men play with each other's masculinity, paradoxically probing the places where masculinity can be undermined, painstakingly bringing each other to the edge of masculine dissolution […] competitive athletes are actually erotic accomplices. [20]

One of Eraldo's school companions even comments on the homoerotic aspects of boxing by using English to call it a «noble art» in an effeminate voice and accompanied by a limp-wristed gesture. Through its punching and bloodletting, boxing recreates the «bloody wounds» of imaginary female castration, metaphorically vaginalizing the males in the ring. As self-constructed object of the gaze, Eraldo very much recognizes that masculinity, like femininity and the effeminate, is performed. The hypermasculine performance of what Pronger calls «stylized aggression», of the sport attempts to erase this textual effeminzation of the male, but its subtext remains. Inviting Fadigati to watch him box, Eraldo metaphorically invites him to watch him have sex with his 'erotic accomplice', his challenger. In any case, Montaldo again fails to exploit the homoerotic potential of the scene, keeping his camera at an uninvolved distance, failing to suture his camera either to Eraldo or Fadigati. In this context, Martin Scorsese's meticulously masochistic camerawork in the boxing sequences in *Raging Bull* (1980) stands in stark contrast. Only when Eraldo is finally declared champion does Montaldo cut to Fadigati's point of view from down below. The doctor again remains separated from his object of desire, this time by the ropes of the boxing ring. Here Montaldo's film strongly recalls Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* (1960), a film which had influenced Scorsese's *Raging Bull*, as Fadigati follows Eraldo downstairs to congratulate him, only to discover him at the turn of a

[20] Pronger 1990, 181.

corner fully nude in the shower. The moment lacks the invasive proximity Visconti had used in his corresponding scene, but Montaldo's camera does present the integral male nude that Visconti's camera could not show a generation before. The naked Eraldo confirms his exhibitionism by receiving Fadigati's gaze with a smile. In the tradition of Lola-Lola in Von Sternberg's *The Blue Angel*, Eraldo may be object of the gaze, but as such, he is neither passive nor controlled, but rather active and controlling. It is Eraldo who drives the car, Eraldo who rows the boat, Eraldo who at will accompanies or neglects Fadigati during their summer vacation in Riccione, and Eraldo who, in a self-affirming display of aggressive masculinity, punches Fadigati outside the Grand Hotel.

In his hyperaggressive behavior, Eraldo pays homage to an ethos of masculinity dating back to ancient Rome: «The passive homosexual was not judged for his homosexuality, but for his passivity» [21]. Such ancient gender paradigms regarding homosexuality carried forward into Mussolini's Fascist Italy and Bassani's Ferrara, wherein the crime of «visible» homosexuality accrued mostly to the effeminate homosexual male. Goretti and Giartosio observe that for gender Fascism «l'omosessuale attivo non rappresenta un pericolo, è semplicemente la vittima (guaribile) del contagio» [22]. Furthermore, they argue, «Il maschio passivo, infatti, è assimilato alla femmina, passiva per definizione» [23]. In such a configuration, then, the passive male functions both as *faux* woman and as the carrier of gender contagion, being passive and masculine. Any dissent from hetero-normative gender ideology was constructed by Fascism as a sort of social disease against which Mussolini as political leader also served as «master hygienist» [24]. In addition, most strikingly archaic, being both outwardly masculine and sexually passive, or outwardly effeminate and sexually active was considered inconceivable, and anyone who performed both active and passive roles was truly a «depravato» beyond imaginable gender categorization [25].

Eraldo's tendency to strike recumbent positions and his willingness to accept the traditionally feminine role as object of the gaze argue for passivity on his part, for which his violence attempts to compensate. Spackman notes that «an obsession with virility is one of the distinctive

[21] Veyne 1987, 30.
[22] Goretti-Giartosio 2006, 121.
[23] *Ivi*, 91.
[24] Spackmann 1997, 147.
[25] Goretti-Giartosio 2006, 82.

traits of fascist discourse» even to the extent that the term *viricultura* was disseminated by the Fascist regime [26]. Eraldo's «corpo da statua greca» [27], both because of and despite its being object of the gaze, comes to embody the Fascist ideal of «perfected (politicized) erotic power» [28] admired by «la maggiore parte degli astanti, dagli uomini come dalle donne» [29]. Furthermore, because Fadigati, though cultured, is not particularly effeminate, Eraldo feels compelled to assign him this role publicly by default, by punching him and leaving him with the «bloody wound», however imaginary, real, or symbolic it may be read by Fascist Ferrara. While Eraldo briefly ascends to the role of power icon, Fadigati descends to the role of Girardian scapegoat of Ferrarese Fascist repression. In essence, Fascist patriarchy is shown to accept, at least outwardly, violence as something of a substitute for sexual preference as proof for its construction of masculinity. As victor in an ideology whose only morality is power, Eraldo's literal crimes of assault and theft, as well as his personal crime of betrayal of trust, go unquestioned and unpunished. At this point Montaldo's dialogue replicates Bassani's text:

> Davide: Perché non denunciarlo alla polizia?
> Fadigati: Denunciarlo? Ma le sembra possibile? [30]

In the film Fadigati naively claims that he and Eraldo «always shared everything», but Bassani's narrator clearly identifies the relationship between Fadigati and Deliliers as one of «uno carnefice, l'altro vittima» [31]. Sexual historian Andre Béjin has described the democratization of sex as a peculiarly recent contemporary phenomenon [32]. Instead, the homosexual relationship described by Bassani's text belongs to what Italian gay critic Giovanni Dall'Orto calls «[un] modello arcaico di omosessualità [che] rifiutava di prendere in considerazione come partner gli altri omosessuali» [33]. Thus, to be seen as a desirable partner even by Fadigati, Eraldo must uphold the myth of his heterosexuality, flirting and driving off with girls, despite what individual sex acts he may or may not perform with or without Fadigati on any specific occasion. Accord-

[26] Spackmann 1998, 3.
[27] Bassani 1980, 192.
[28] Schneider 1986, 95.
[29] Bassani 1980, 198.
[30] Cfr. *ivi*, 220.
[31] *Ivi*, 234-235.
[32] Béjin 1987.
[33] Dall'Orto 1990, 162.

ing to the «modello arcaico di omosessualità» described by Dall'Orto, Eraldo must be conceived of as a masculine *other* to appeal to Fadigati. Such a hierarchical power based on the dynamics of difference, on what Pronger calls «the myth of opposite power», lies at the very core of the patriarchal value system itself, and even more adamantly so under the rabid Fascist patriarchy [34]. On one hand, Eraldo offers beauty, youth, energy, virility, and sexuality, while on the other, Fadigati offers wealth, social connections, and a beach vacation. While their relationship is most decidedly an exchange, this exchange is neither reciprocal nor symmetrical. Pronger notes, «[R]eciprocal fucking represents the ideal of […] liberation; it is an attempt to change the myths of gender», and as such, it must be closeted [35]. If there was any actual reciprocal fucking in Fadigati and Delilier's relationship, it had to remain hidden, the socially incomprehensible acts of the «depravati». Their relationship instead falls into what Sedgwick categorizes as those «whose potential for exploitiveness is built into the optics of the asymmetrical, the specularized, and the inexplicit» [36]. Still elsewhere, Sedgwick has observed that «Western men experience their vulnerability to the social pressure of homosexual blackmail» [37]. Given the imbalance of their desire and the asymmetry of their relationship, Eraldo perpetuates just such a blackmail of specularity on the formerly discreet and closeted Fadigati by insisting on their shared Adriatic summer vacation, not merely because he has been denied this his entire life, but also because all of Ferrara will be there to see them, or at least, as Signora Lavezzoli puts it, all of Ferrara «che conta».

The cinematic correlative to Pronger's «reciprocal fucking» is the shot-countershot formation which binds film characters together in a mutual gaze. Such a method of shooting constitutes a sort of visual egalitarianism freed from the alienating power dynamics of classic voyeurism, and increases audience empathy. Montaldo's film generally fails in encouraging such empathy for the Fadigati-Deliliers relationship, in part because the intrusion of Davide-Nora subplot disrupts their story, and in part because Montaldo limits himself in the number of shot-countershot sequences he is willing to devote to the boxer and physician. In the film, Fadigati and Eraldo's first conversation occurs during a lunch shared with a number of the Ferrarese students. In this sequence, a carnation

[34] Pronger 1990, 135.
[35] *Ibidem*, 135.
[36] Sedgwick 1993, 80.
[37] Sedgwick 1985, 198.

centerpiece functions as linking object between alternating shots of Eraldo and Fadigati in close-up, as they discuss the virtues and vices of boxing. However, this linking object also serves to separate them, a constant visual reminder of the distance the table puts between them. The presence of their dining companions also inhibits any intimacy. In fact, the only shot-countershot sequence of Fadigati and Eraldo where other people are not present occurs during their aforemonetioned picnic, but even here the dynamic lacks any real charge, as Fadigati leans nonchalantly against a tree in seated position and Eraldo lies recumbent, literally at Fadigati's feet. Throughout the sequence any gaze shared between them is averted, as Montaldo oddly defers their interaction to Eraldo's hand as he touches Fadigati's shoe. Their first shot-countershot encounter in the film was equally out of kilter, stressing the unevenness of their relationship, with Eraldo lying down on the luggage rack above Fadigati in the train. Leaning over into the intimacy of a close reciprocal gaze, Eraldo's upside-down face plays upon the Freudian concept of homosexuality as inversion. At this point, Montaldo emphasizes an undercurrent of both eroticism and power by having Eraldo get a light for his cigarette and then blowing the smoke into Fadigati's face in a provocative manner. Montaldo ensures that his audience notices this moment by including the reaction shots of both Fadigati and Eraldo's travelling companions. Nevertheless, such a moment is a far cry from the abrasive scene on the train in Bassani's novel when Deliliers asks the throat doctor in the presence of the other students to accompany him to the toilet and examine his crotch in an explicit allusion to fellatio. Bassani's Deliliers has no investment in the cautious conformism that shapes both Montaldo's characterization of Eraldo and limits the shooting style of his film. Bassani's narrator may advocate Ferrarese discretion: «Bastava anche dire che Fadigati era 'così', che era di 'quelli'» [38], but Deliliers does not hesitate to use slang and call Fadigati «un vecchio finocchio» [39]. Bassani's demonized Deliliers is very much the «angelo nero» [40] described by film critic Mino Argentieri or the «ideal torturer» [41] delineated by Radcliffe-Umstead. Bassani's Deliliers «lasciò cadere su Fadigati un'occhiata piena di disprezzo» [42], «lo guardò come si guarda uno scarafaggio» [43], yelling at

[38] Bassani 1980, 174.
[39] *Ivi*, 181.
[40] In *Rinascita*, 17 ottobre 1987.
[41] Radcliffe-Umstead 1987, 81.
[42] Bassani 1980, 189.
[43] *Ivi*, 193.

him and humiliating him before the other students.

Deliliers' virulent homophobia predictably reveals his own latency. Near the end of the novel, Nino Bottechiari receives a letter from Deliliers not from France, as was expected, but from a nearby town where Deliliers is now «alle costole di qualche nuovo facoltoso finocchio» [44]. Deliliers' internal struggle between self and other, ego and alter ego, homophobe and homosexual, finds its cinematic correlative in Montaldo's use of the mirror shot. This dynamic has already been discussed in reference to the distorted features of Nora's would-be Aryan alter ego reflected in the silver plate. In the relationship between Fadigati and Eraldo, this motif is introduced when the doctor first gazes upon Eraldo in the gym. Self-consciousness of the fixity of his gaze causes him to turn from Eraldo to Eraldo's reflection in the gym mirror, and from Eraldo's ego as performer of aggressive masculinity to Eraldo's alter ego as latent homosexual. In one of the most visually peculiar moments in the film, Eraldo and Fadigati share a mirror shot sequence in which neither notices his own reflection or that of the other, though both the characters and their reflected images are in full view of Montaldo's camera. The scene arguably reveals the function of the alter ego in an environment, namely the public space of an open street, which demands that their ego, or social self, be in charge. The moment involves a power exchange in the form of money, as Eraldo returns to Fadigati the wallet he has dropped in the restaurant. Montaldo justly provides a close-up of this wallet, as it is money that will determine much of their relationship. In contrast to the affluent Fadigati whose Venetian origins, failure to marry, and socially repressed homosexuality all contribute to his relative isolation in Ferrara, Eraldo's lower class status prevents him from negotiating a place among the local society «che conta». As Schneider rightly notes, «Deliliers too is an outsider» [45], part French, part orphan, not long an inhabitant of Ferrara, and all poor. Montaldo's film creates a hierarchy of vehicles, as Eraldo, seemingly without a bicycle, must catch a ride to the train station from a girl willing to pedal his extra weight. Fadigati passes through this group of bicycling youths in a car, foreshadowing his later compensatory purchase of the Alfa Romeo convertible for previously bicycle-less Eraldo. This gift catapults Eraldo on the vehicle hierarchy beyond the level of his bicycle-owning classmates, even as his new wardrobe catapults him from the adolescence of hand-

[44] *Ivi*, 225.
[45] Schneider 1986, 93.

me-down winter woolen knickers to the adult affluence of linen summer trousers and fashionable jackets. After all, Eraldo is a student, an *alumnus* in Latin. The ancient Roman role of the *alumnus*, to whom «paying court meant naming a figure» [46], entailed rendering services for material remuneration. This role places Eraldo in an untenable subordinate position, subject to his benefactor, surrogate patriarch, and potential ravisher. Mario Mieli has claimed that the Italian male prostitute «soddisfaceva i suoi bisogni sessuali facendosi pagare, dando così una giustificazione economica alla sua frocciaggine» [47]. Fadigati paradoxically rescues Eraldo from financial impotence only to implicate him in the symbolic castration of a homosexual relationship. When fiscal compensation fails Eraldo as phallic compensation, he punches Fadigati in an overdetermined display of hypermasculinity. Mieli's assessment of the psychosocial dynamics of the murder of Pier Paolo Pasolini at the hands of a male prostitute (and probably others) proves eerily appropriate to the situation in Bassani. Mieli notes, «Picchiando, punendo Pasolini, il ragazzo era convinto inconsciamente di punire e ricacciare indietro la sua omosessualità» [48]. In punching Fadigati, Eraldo insists upon their gender differentiation into the categories of active and passive, masculine and effeminate, with a vengeance, thus physically contradicting Fadigati's assertion that their relationship was somehow 'shared'.

Eraldo breaks only one lens of the doctor's gold-rimmed eyeglasses, shown in close-up in Montaldo's film. The two lenses argue for a duality of vision, that of the self and the other, the ego and the alter ego, the open homosexual and the closeted homophobe. When the glasses are broken, the vision of the open homosexual is impaired. From this point on in the film Fadigati can see only through the lens of his own internalized homophobia. In accord with the dictates of eugenics, in the late 1930s and early 1940s Italian homosexuals were increasingly sent into internal exile on various remote islands of the south, literally left in isolation. Only «la denuncia anonima» was necessary to prompt the trial of a homosexual that could result in a five-year prison sentence [49]. However ominous such a prospect might have been for Fadigati, it is not his homosexuality, but his acquiescence to the petty bourgeois and Fascist Ferrarese value system, that condemns him to suicide. He is no potential island survivor, as other

[46] Veyne 1987, 33.
[47] Mieli 1977, 153.
[48] *Ibidem*.
[49] Goretti-Giartosio 2006, VII.

internally exiled homosexuals were. He tells the narrator: «Dopo ciò che è accaduto l'estate scorsa, non mi riesce più di tollerarmi […], certe volte non sopporto di farmi la barba davanti allo specchio» [50]. Fadigati can no longer accept the mirror image of the alter ego of his open homosexuality, but neither can he return to the former invisibility of the closet.

Vittorio De Sica's *Umberto D.* (1952) concludes with its isolated protagonist looking for the dog that has been his only point of connection, his only source of affection throughout the film. This poignant metaphor prompts Gilberto Perez to argue, «No other work so chillingly conveys the mood of suicide» [51]. Montaldo's *Gli occhiali d'oro* visually echoes De Sica's masterpiece when Fadigati searches for the dog that once befriended him and has now abandoned him. This intertextual connection with De Sica's work further alludes to Fadigati's own 'mood of suicide'. Montaldo's film and Bassani's novella thus conform to the heterosexually determined paradigm whereby homosexuality has been considered an unlivable condition. Vito Russo even concludes his landmark study *The Celluloid Closet* with a necrology of 39 homosexual characters from major films who die ideological predictable – but often narratively bizarre – deaths [52]. Fully a third of these commit suicide, and only one survives to old age. In traditional cinema, then, heterocentric constructs of gender have dictated that «the only good homosexual is a dead homosexual», or at least an invisible and/or inactive homosexual. In its own virtually invisible treatment of homosexual intimacy, Montaldo's overly 'discreet and delicate' film is ultimately impaired by the same strategy of containment that Fascism pursued and that Bassani's novella, despite its conformity to a heterosexist narrative paradigm, does indict in the death of Fadigati.

Bibliography

Bassani, Giorgio (1980). *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori Editore.

Béjin, André (1987). The Influence of Sexologists and Sexual Democracy, in *Western Sexuality: Practice and Precept in Past and Present Times*, Philippe Ariès and André Béjin (eds.), New York, Basil Blackwell, 201-217.

[50] Bassani 1980, 234.
[51] Perez 2000, 79.
[52] See Russo 1987, 347-349.

Dall'Orto, Giovanni (1990). Contro Pasolini, in *Desiderio di Pasolini*, Stefano Casi (a cura di), Torino, Edizioni Sonda, 149–182.

Goretti, Gianfranco – Giartosio, Tommaso (2006). *La città e l'isola. Omosessuali al confino nell'Italia fascista*, Roma, Donzelli Editore.

Koestenbaum, Wayne (1991). The Queen's Throat: (Homo)Sexuality and the Art of Singing, in *Inside/Out: Lesbian Theories/Queer Theories*, Diana Fuss (ed.), New York, Routledge, 205-234.

(1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York, Poseidon Press.

Manin, Giuseppina (1987). Incontri al Lido: il cast de *Gli occhiali d'oro*, *Corriere della Sera*, 4 ottobre.

Mieli, Mario (1977). *Elementi di critica omosessuale*, Torino, Einaudi.

Montaldo, Giuliano (1987). *Gli occhiali d'oro*. Roma, Reteitalia. Film.

Mori, Anna Maria (1987). Una storia d'amore vissuta con paura, *La Repubblica*, 9 marzo.

Mulvey, Laura (1985). Visual Pleasure and Narrative Cinema, in *Film Theory and Criticism*, Gerald Mast and Marshall Cohen (eds.), New York, Oxford University Press, 746-757.

Perez, Gilberto (2000). *Umberto D.* and Realism, in *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, Howard Curle and Stephen Snyder (eds.), Toronto, University of Toronto Press, 77-80.

Pronger, Brian (1990). *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality and the Meaning of Sex*, New York, St. Martin's Press.

Radcliff-Umstead, Douglas (1987). *The Exile Into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*, Toronto, Associated University.

Russo, Vito (1987). *The Celluloid Closet*, New York, Harper and Row.

Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sedgwick, Eve Kosofksy (1985). *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.

(1993). *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.

Spackmann, Barbara (1997). *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Fantasy*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Veyne, Paul (1987). Homosexuality in Ancient Rome, in *Western Sexuality: Practice and Precept in Past and Present Times*, André Béjin and Philippe Ariès (eds.), New York, Basil Blackwell, 26-35.

Watson, William Van (2004). Adapting to Heterocentrity: The Film Versions of Umberto Saba's *Ernesto* and Giorgio Bassani's *The Gold-Rimmed Spectacles*, in *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Gary P. Cestaro (ed.), New York, Palgrave/MacMillan, 153-172.

28.

BASSANI TESTIMONE CIVILE E SCRITTORE AMBIENTALISTA

L'esperienza di Italia Nostra

Cristiano Spila

Nel libro *Italia da salvare*, uscito nel 2005, che raccoglie gli scritti ambientalisti di Giorgio Bassani [1], gli elementi storici e quelli vissuti, còlti in una prospettiva di attualità o di lotta, sono evidenti nel testo, che è un diario o, se si vuole, un panorama sull'Italia tra il 1965 e i primi anni Ottanta. Un diario che ha come protagonista un paese alla ricerca di una sua moralità e cultura sullo sfondo del post-boom economico e che riguarda una collettività in cerca di un'identità storico-sociale e politica, con un destino da interpretare ma anche oggettivamente certificabile in quanto storia. Che Giorgio Bassani abbia pensato di ricavare un libro dai vari interventi pronunciati negli anni della sua presidenza di Italia Nostra è indubitabile [2]; ma non credo pensasse a una raccolta di saggi: si tratta, invero, di un'opera che può definirsi critica, perché contiene delle sistematiche e significative dichiarazioni di teoria e prese di posizioni ideologiche.

Tale definizione di opera critica, o con tratti critici, corrisponde alle intenzioni di Bassani di scandire in un testo la vicenda vissuta in prima persona come intellettuale alle prese coi problemi della salvaguardia ambientale e della valorizzazione culturale del nostro Paese. Il libro, dunque, non si limita ad esprimere un'esperienza soggettiva, ma indica il percorso storico di un gruppo di intellettuali nell'Italia tra gli anni Cinquanta e gli Ottanta. Riandando alla nascita dell'associazione, Bassani scrive:

---

[1] Bassani 2005.
[2] Vd. Cristiano Spila, in Bassani 2005, XIX-XX.

> Nata come piccolo gruppo di *élite* intellettuale, di provenienza umanistica, è stata costretta, a poco a poco, se ha voluto sopravvivere in un mondo, come il nostro, in precipitosa evoluzione (e involuzione), a scendere, come si dice, sul terreno della realtà concreta, dove è chiamata di continuo a compiere scelte che non possono non essere sostanzialmente politiche. [3]

L'operare bassaniano, nel campo dell'associazione Italia Nostra, svela una doppia natura di elaborazione teorico-ideologica e di prassi operativa. Nello stabilire dei limiti naturali di questa doppia attività, è di massima importanza la questione della fondamentale omogeneità di struttura (e ispirazione) in Bassani dei due elementi [4]. Due diverse attitudini, due qualità diverse di ispirazione, in una speciale intensità della parola e di una essenzialità di rapporti tra elementi eterogenei alla letteratura, tali da determinare una potenza critica, che invece di inaridirlo nel vuoto porta lo scrittore ad esprimersi con efficace concretezza.

> […] una associazione che intende promuovere la cultura, e, subordinatamente, la democrazia, la quale è prima di tutto libero commercio delle idee. Contestiamo per collaborare, per migliorare lo stato delle cose. Non siamo, insomma, né dei ribelli né degli utopisti. [5]

È evidente fino a che punto è sopraggiunta in lui la coscienza critica del polemista. Nei testi di Bassani si assiste spesso a questo abissale gioco di specchi tra la dimensione dell'attualità e della storia, e difficile è delinearne un tracciato sicuro per l'intricato e ambiguo sovrapporsi di memoria e realtà. Gli scritti ambientalisti aprono perciò uno squarcio inusuale sul suo lavoro e indicano come egli si muova su un autentico crinale tra prassi e testimonianza, come su una linea tra essere e dover essere.

Bassani ha ormai alle spalle un'importante carriera di scrittore: dai racconti giovanili di *Una città di pianura* (1940) alle *Storie ferraresi* (1956), fondamento della sua ideologia narrativa, fino al romanzo maggiore, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1960), che ha la qualità di essere già addentro alla questione della memoria e del rispetto per i luoghi culturali. Se ci si attiene, quindi, alla biografia intellettuale, non si può prescindere dal fatto che a partire dalla metà degli anni Cinquanta

---

[3] Bassani 2005, 29.

[4] In tale senso, emblematica ci pare la definizione che di Bassani ha dato Garboli come di «un lirico assistito da una fortissima vocazione critica» (2002, 150). Più in generale, la valenza critica del discorso bassaniano, oltre che in diversi interventi sparsi, è affidata alla sua produzione saggistica, contenuta in *Di là dal cuore*, ora in Bassani 1998, 945-1350.

[5] Bassani 2005, 157.

(quando si realizza la nascita di Italia Nostra) [6], e più ancora nel *focus* ideologico degli anni Sessanta, egli si trovi di fronte a una sorta di biforcazione progettuale ed esistenziale. C'è, insomma, una specie di apparente rottura di continuità fra un primo periodo, incentrato sulla formazione di un'operatività tutta intellettuale e sull'elaborazione dei principali progetti narrativi, e un secondo momento di impegno civile, affidato ad una prospettiva più battagliera e incentrato sulla valorizzazione dell'esperienza autobiografica. Ma, in realtà, non si stabilisce alcun rapporto antinomico o escludente tra la progettualità narrativa e l'attività intellettuale-operativa del gruppo di Italia Nostra: non si tratta di un mutamento, ma dell'organizzazione di certe coordinate ideali e di paradigmi ideologici.

In questo periodo, l'interesse per la valorizzazione e la difesa dell'ambiente rende sì l'immagine di uno scrittore che contrappone con fermezza le proprie convinzioni per sostenere una battaglia intellettuale e culturale per salvaguardare i luoghi della storia, ma anche l'immagine di uno scrittore pronto ad assecondare un monolitico e monumentale progetto di «romanzo» come opera-mondo (il *Romanzo di Ferrara*, appunto), in cui emerge l'amorevole dedizione alla variantistica e al riassetto dei racconti di tutta una vita. In realtà, si assiste alla creazione di un unico epicentro culturale il cui spazio appare dominato dall'azione e dall'operatività critica. Usiamo, ancora una volta, non per caso, il termine 'critica'.

Al di là delle realizzazioni cui porta questa (apparente) dicotomia, non v'è dubbio che essa assume per Bassani il carattere di una diversa configurazione spaziale: il tema ambientale si caratterizza per una visione centro/periferia, sfondo/nucleo, quasi a suggerire che una cosa è camminare sulla superficie della storia, un'altra è entrare nel suo cuore pulsante. In tale senso andrebbe anche spiegato il rapporto tra natura/cultura e il discrimine fra critica (che accosta vita e storia, ossia stabilisce limiti e ragioni del rapporto io/spazio, interno/esterno) e poesia (che unifica mondo e soggetto in una proiezione visionaria, assoluta e simbolica).

Così, mentre Giorgio Bassani, come presidente di Italia Nostra e protagonista in prima persona opera e agisce camminando *dentro* la vita, fra inquietudine esistenziale e impegno civile, l'io narrante del *Giardino* riduce *ad unum* azione e contemplazione scegliendo l'interiorità come sede dei conflitti *fuori* dalla storia, lontano nell'Eden paradisiaco. Le

[6] *Ivi*, 5-9. Sulla storia dell'associazione si rimanda alla bibliografia compresa in Cristiano Spila, Il «viaggio in Italia» di Giorgio Bassani, in Spila-Zagra 2007, 25-35.

«intermittenze del cuore» del *Giardino* trovano un contrappeso nella continuità 'di là dal cuore' del discorso critico e storico di Italia Nostra [7].

È questa dialettica che spiega tra l'altro il radicamento identitario di Bassani in Ferrara – in una terra, città e pianura, il «natio borgo» – piuttosto che in una generica e astratta patria. Dall'altro, c'è l'idea di armonia (crociana), la salvaguardia della bellezza, desiderato obiettivo dell'intellettuale [8]. Bassani – idealisticamente – insiste su questa idea di salvaguardia sottolineando alcune costanti che sarebbero anche la cifra stilistica della sua scrittura: l'assolutizzazione della bellezza del passato (tempo-spazio) e la tendenza a trattare le problematiche ambientali, storiche e culturali come elementi di quella «religione della libertà» propugnata da Croce [9].

Sulla strada della sua costruzione di intellettuale moderno e operativo, l'elemento più importante di Bassani rimane la cellula originaria della sua riflessione sulla storia.

> Per noi l'Italia, diciamolo pure, e lo dico senza nessuna paura di passare per un retore, è sacra. Non faccio altro che ripeterlo continuamente; l'Italia è un Paese sacro non soltanto per noi, ma per il mondo intero. Il mondo è diventato moderno, perché la storia è passata veramente di qua; ne abbiamo le prove sparse in tutto il territorio. [10]

Con purezza asseverativa, viene qui dichiarato lo spirito che muove l'ideologia bassaniana: una fulminea affermazione dove gli elementi della modernità e della bellezza, finemente e segretamente condivisi da tutti gli aderenti all'associazione, rappresenta il punto di vista più distante dalle ragioni della logica utilitaristica dello sfruttamento sconsiderato del territorio. In questo, sono presenti tutta la lotta per la conservazione della memoria e lo sconfinamento nella storia che appartengono alla narrativa maggiore.

Bassani si serve dell'aggettivo «sacro» che è sicuramente il più giu-

---

[7] Una lettura dell'opera bassaniana, in particolare del *Giardino dei Finzi-Contini*, legata ai grandi temi del rapporto uomo-natura è nel volume di Dolfi-Venturi 2006.

[8] La difesa dell'ambiente appartiene al versante critico, si potrebbe dire storicistico, dell'opera bassaniana. L'aggettivo «storicista» è suggerito dallo stesso Bassani e utilizzato varie volte: cfr. Bassani 2005, 78-80; 215-216; 221. Sulla fedeltà al rigore storico e alla sua formazione idealistica, si vedano alcuni passaggi dell'intervista a Ferdinando Camon in Camon 1973, 54-58.

[9] Così Benedetto Croce nel suo scritto *La storia come pensiero e come azione* (1938). Su questo concetto crociano Bassani torna nell'articolo intitolato Lauro De Bosis, ora in Bassani 1998, 1040-1046.

[10] Bassani 2005, 79.

sto perché dice del suo mettersi tutto a disposizione, senza alcuna rete di protezione. La metafora del paese sacro è intesa come un fatto individualmente qualificante; ed è da quell'aspirazione che deriva il radicalismo dell'investimento di Bassani nell'opera di Italia Nostra. La necessità per lui è quella di determinare questo suo io intellettuale attraverso il mestiere di scrittore. La natura della scelta bassaniana è agonica e alla letteratura viene delegata la possibilità di un adempimento esistenziale, di una ricerca di dignità e di valore, di una salvezza della libertà che colmi e rafforzi il baratro di un'esistenza in lotta. La letteratura certifica l'esistenza di questa lotta per la democrazia: essa significa tutto quello che c'è di essenziale, e ancora di inattuato o appena svelato. Dunque, anche di una nuova sensibilità. E infatti la consapevolezza di uno scarto, di uno sprone, di una sterzata necessaria, rappresenta il sentimento prevalente.

> Il merito fondamentale di Italia Nostra, la sua originalità assoluta, sta, secondo me, proprio nella persuasione che abbiamo avuto fin dal principio dell'eccezionalità dei valori che ci proponevamo di tutelare. Eravamo convinti, infatti, e continuiamo ad esserlo più che mai, che il patrimonio artistico e naturale italiano appartenga a tutto il mondo, riguardi tutto il mondo, e che per ciò sia in qualche modo sacro. È in Italia, infatti, che il mondo, da antico quale era in antico (un mondo di uguali, ma non di liberi), è diventato moderno. Il ripensamento critico del passato recente e remoto, effettuato dal rinascimento italiano, ha dato vita all'evo moderno, all'età nella quale gli uomini di tutti i continenti ancora oggi vivono. [11]

La sognata, mitica perfezione della bellezza rinascimentale, moderna, che si oppone alla miserabile, infetta realtà dell'oggi, alla mancanza di serietà della realtà politica italiana, consegnata a burocrati e geometri, palazzinari e passacarte. Realtà italiana, ma non solo; però che qui più che altrove, dato il carattere «sacro» del nostro paese, si avverte fortemente.

> Che lo Stato abbia sentito il bisogno di far fronte al pericolo dello scempio del patrimonio storico e naturale, di dire no, di persona, alla perfidia e alla stupidaggine di quelli che io chiamo volentieri i «socio-geometri», spesso sindaci, spesso deputati, ciò si deve in buona parte, a noi di Italia Nostra, alla nostra azione culturale. [12]

Il lamento e il *j'accuse* sono ampi. Italia Nostra è difatti il luogo dove in modo chiaro e netto, anche solenne, si dichiara la natura pubblica dell'im-

[11] *Ivi*, 91.
[12] *Ivi*, 111.

pegno dello scrittore, donde l'investitura di questo compito – sarebbe meglio dire *missione* – in cui si celebra il congiungimento, se non l'identificazione, dell'istanza esistenziale con quella civile, dell'uomo col cittadino. Un modello cui non è estraneo un elemento estetico: sempre che non si commetta l'errore di sopravvalutarlo o fraintenderlo; giacché esso dipende in larga parte dal fuoco della passione civile e dalla tensione di Bassani perennemente oscillante tra i due poli costituiti da sentimentalismo e snobismo, tra contemplazione e azione, tra morale e politica.

Le lotte assunte per nome di Italia Nostra sono un mezzo per unificare una coscienza scissa tra pubblico e privato, tra morale e politica. Questa assunzione, da parte di Bassani, di una matura e decisa coscienza ambientalista fa la differenza con altri intellettuali cosiddetti d'avanguardia, che non vi giunsero; e la straordinarietà di uno scrittore in quegli anni si rivela anche nella sua particolare assunzione della parola critica [13].

Certo, l'autore pone anche la paura di essere irrigidito in un ruolo del genere: oppone una resistenza accanita a ogni riduzione ideologica di questo stato di operatore culturale ai limiti di un'ideologia nostalgica o 'da nostalgici':

> Dunque, siamo dei conservatori, però appassionati di questo Paese e della gente che ci vive. Siamo dei conservatori perché siamo dei progressisti. Vogliamo conservare, per noi, si capisce, ma anche […] per tutti. [14]

Questo vuoto apocalittico precede il ritrovamento della strada del dibattito civile, dell'indignazione e dell'invettiva da parte di Bassani che lo riporta verso la realtà.

> Noi siamo qui proprio per dire che occorre fare attenzione, che se si dimenticano le proprie radici culturali si finisce per autodistruggersi. Occorre assolutamente che la società tecnologica e industriale si dia una «religione», che rinunci alla legge del puro profitto, che la smetta di considerare l'uomo come un semplice tramite di consumi. Solo così potrà salvarsi. […] La nostra posizione è quella di mediatori culturali, per consentire ed attuare il superamento di un mondo brutalmente tecnologico, quale in gran parte è quello attuale. [15]

---

[13] Sulla figura di Bassani come scrittore ambientalista si vedano i contributi di Fulco Pratesi, Giorgio Bassani e il mondo della natura, in Gaeta 2004, 171-172; e Gianni Venturi, La scrittura e l'etica del paesaggio, in Dolfi-Venturi 2006, 233-239. Cristiano Spila, Identità, storia e cultura negli scritti ambientalisti di Giorgio Bassani, in Grossi 2007, 275-284.

[14] Bassani 2005, 79.

[15] *Ivi*, 77.

Non si tratta di una promessa altisonante di eroismo: niente di più lontano dalla prospettiva di Bassani. In lui, invece, il difensore corrisponde al cittadino democratico, al giusto che ricerca una condotta morale: un'eccezione che pretende di costituirsi in normalità, in operatività, un agire che non vuole rinunciare alla sua condizione di possibilità. Non solo, ma l'eccezionalità della promessa, la possibilità inerente a questo desiderio di miglioramento, causa il terrore della scelta anti-letteraria. Il problema di Bassani, infatti, è proprio quello dell'addio che lo scrittore deve dare a questa assolutezza della letteratura. Si tratta del tramonto di un'idea letteraria di *arte*. Si vedano, al proposito, le prese di posizione contro un'interpretazione esclusivamente letteraria di Venezia, che prescinde dall'urgente problematica ambientale che la riguarda:

> Quello che è accaduto a Venezia non deve accadere mai più. Soltanto degli esperti «tardo-decadentisti» possono pensare a Venezia come ad un luogo dove si va soltanto per amare e per morire … Il pericolo grosso, il più grosso che corre Venezia è quello appunto che questa città di sogno venga estrapolata dal contesto veneto, dal territorio veneto […]. Invece di separarla, Venezia va unita al resto del Paese. Lo ripeto: Venezia soffre soprattutto delle conseguenze di una cultura che tende ad estrapolarla, a farne qualcosa che non appartiene più alla vita, ma soltanto ai sogni dei poeti (dei cattivi poeti, tuttavia, giacché i poeti veri hanno, e come!, il senso del rapporto tra l'arte e la vita). [16]

In questo senso, si può parlare di un progetto educativo-civile della letteratura. Venezia che nella letteratura è il segno della perfezione del passato, anzi della vita nel passato, appare tramontato, guastato, consunto. Nel mondo contagiato, inquinato non sembra che resti più spazio per la vera vita. Così come Venezia, anche il personaggio del suo ultimo romanzo, *L'airone*, è un morto vivente, un sopravvissuto forse, un uomo finito. Dalla fine del romanzo nasce dunque l'associazione tra uccello e uomo, tra preda e cacciatore – un'altra sfida, un'altra lotta, un'altra resistenza. Dopo questo che è il suo ultimo romanzo, Bassani sente che è venuta l'ora di un altro esercizio, perseguito con accanimento, l'esercizio assurdo e caparbio – infinito e impossibile – delle varianti. La riscrittura dell'intero *corpus* di opere in un unico grande 'ciclo', il *Romanzo di Fer-*

[16] *Ivi*, 81. In un altro intervento, Il patrimonio artistico e naturale, lo scrittore insiste su un aspetto di tipo metodologico, che è quello di affrontare i problemi da un punto di vista storico-critico e non letterario. Parlando delle problematiche di Venezia, scrive: «puntiamo i nostri fari su Venezia in modo storicistico, sottraendola alla mitologia letteraria» (*ivi*, 215-216).

rara, alla luce della nuova figura di Bassani intellettuale e critico, che rilegge se stesso e le sue posizioni. A questo nuovo slancio si accompagna un cambiamento di mentalità, una diversa piega sentimentale e morale, che incide nella figura del Bassani scrittore civile e operatore di cultura.

Tutto questo aveva molto poco a che fare con quanto si era visto e si vedeva fino a quel momento nella nostra letteratura. È anche rispetto a un certo clima letterario che Bassani sente la necessità di rompere nel modo più netto. La sua nuova avventura di presidente di Italia Nostra, dal 1965 al 1980, rappresenta infatti un allontanamento che è difficile immaginare in senso più deciso verso un altrove non soltanto stilistico e letterario ma anche in senso profondo antropologico, situato affatto lontano dalla nostra tradizione. Via e lontano dall'opprimente presente della letteratura italiana, dal tono artificiale e sterile della neo-avanguardia degli anni Sessanta.

Gli scritti contenuti in *Italia da salvare* rivelano con grande chiarezza quella che si deve riconoscere come la diffusa testimonianza della rottura nettissima che comincia a operarsi nel Bassani intellettuale: un moto in cui stanno insieme l'invettiva e la disillusione, la polemica e lo scontento nei confronti di una realtà, persino il sospetto della propria insufficienza e il relativo scoramento, ma anche la presenza di un vigore e di un'energia intellettuale fortissima:

> La battaglia nella quale ci siamo ingaggiati da oltre un decennio è ben lontana, purtroppo, dall'essere vinta. In un certo senso, anzi, è appena cominciata. […] Il che significa, se non sbaglio, che i problemi sono sempre gli stessi: tali e quali: immobili, in attesa di un qualche principio di soluzione. E che sempre gli stessi siamo anche noi di Italia Nostra dinanzi a loro, armati di quella medesima proverbiale testardaggine a voler venirne a capo, che ci ha reso in tanti anni così impopolari e popolari insieme. […] No: temo proprio che tutto potrà essere recuperato, dal passato, ma non la nostra ingenuità. E che la musica, ormai, dovremo per forza cambiarla. Che cosa è successo, dunque, in Italia, da tre anni a questa parte, perché il discorso che mi accingo a farvi debba essere così amaro, così scorato? Questo è successo: che non è successo niente. […] Ma a questo punto bisogna dire che anche la pazienza dei santi ha un limite, e che la mancata inclusione nel programma dell'ultimo governo – dopo tanto gridare, dopo tanto discutere, da parte nostra e dalla pubblicistica nazionale e internazionale più qualificata, dopo tante promesse – di qualsiasi accenno a una volontà di tutela del patrimonio artistico e naturale del nostro Paese, ci ha resi, d'un tratto, perfino noi, rabbiosi e disperati. [17]

[17] *Ivi*, 38-45.

Inizialmente, l'insoddisfazione procede all'unisono con una propulsione in avanti che si va determinando come una nuova etica operativa. Gli anni di Italia Nostra tra la fondazione nel 1955 e l'inizio del quindicennio della presidenza Bassani, a partire dal 1965, sono gli stessi anni operativi in cui lo scrittore comincia ad accentrare e ridefinire i propri materiali creativi: istanze psicologiche, la storia di una città e la sua visione dell'esistenza, i ricordi più profondamente incisi, la sua particolare presa o percezione della realtà, le sue aspirazioni. E tutto questo in un continuo gioco di sponda, che mette in risalto la sua originalità e differenza di intellettuale. La natura unica della sua partecipazione civile, il significato più pieno delle sue predilezioni, Bassani inizia davvero a porli al centro del proprio interesse qui, sul finire degli anni Cinquanta.

Proprio in questi anni comincia a prendere forma un insieme di urgenze strutturali e organizzative e di sollecitazioni culturali che presto si concretizzano in una nuova direzione operativa. Si tratta per Bassani di una ri-definizione, ma direi anche la salvezza della propria identità personale; o detto altrimenti, la possibilità di raggiungere una consistenza altrimenti negata, di sentirsi davvero uomo e intellettuale.

> La nostra antica pretesa di vedere adeguata la politica alla speculazione intellettuale e morale, l'azione al pensiero, e di promuovere, contemporaneamente, democrazia e cultura, non è considerata né cervellotica né inattuale. […] La realtà è che i nostri avversari, e sono tanti, quando ci rivolgono le solite accuse di astrattezza neo-romantica, e, al tempo stesso, di indebita invasione nel campo del fare, delle «cose», proprio allora più sbagliano, proprio allora si dimostrano culturalmente in arretrato. Sono loro, e non noi, i veri provinciali. […] se è vero che nel corso degli ultimi anni la nostra associazione ha visto aumentare via via il proprio prestigio e la propria importanza, è anche vero che i problemi attinenti alla salvaguardia del patrimonio artistico e culturale del nostro paese sono diventati nel frattempo di sempre più difficile soluzione. [18]

La rimeditazione del passato è tutta protesa in avanti, verso una nuova strada che poteva aprirsi solo per soluzione di continuità. L'insofferenza e la tensione verso una realizzazione ancora da definire, in via di definizione, indicano come per il futuro fosse in gioco ben altro che un semplice riconoscimento esterno. Ma inoltre è chiaro che la propria fisionomia di etica (già forte nella narrazione) Bassani l'avrebbe cercata in altre direzioni e obbedendo a simili ragioni rispetto a quelle praticate nelle sua prove narrative. Davanti a sé, lo scrittore poteva intravedere

[18] *Ivi*, 48-49.

un cammino tutto da fare, con una sproporzione ancora molto evidente tra la determinazione dei propositi e il totale richiamo di forze coinvolte nell'impulso civile da un lato e un'incertezza ancora perdurante su come concretizzare e come concretizzarsi su nuovi obiettivi di ricerca e di lotta.

Per riuscire in questa nuova sfida intellettuale, proprio nel senso radicale che la parola possiede per lui, Bassani potenzia l'inclinazione del suo sguardo, rivolgendola alla parte più 'concreta' del problema: l'intuizione dell'importanza storica della natura e dell'ambiente avviene appunto ora in *corpore vili*, a ridosso della materia del reale, insieme fondamentale e fondante. La grande svolta ambientalista, e in sostanza l'unicità del pensiero bassaniano, si lega alla capacità dello scrittore di identificare le sue urgenze morali, di comprenderne la priorità, e di esporle e di prestar loro fede e parola. Il che non significa se non cercare di rendere giustizia a questo suo se stesso così morale, etico e civile, così autobiografico. Il *modo* di Bassani, la peculiarità del suo agire, nasce in sostanza da questa esigenza di lealtà e di democrazia.

Riconoscere e dare parola alla storia e alla cultura del paese significava infatti convincersi della possibilità di un problema di costruzione di un 'nuovo' intellettuale. Bassani sta cercando un riferimento adeguato e il richiamo a Gramsci va letto come modello centrale nel processo di elaborazione ideologica della salvaguardia ambientale come problema essenzialmente democratico.

> La maggioranza dei fondatori aveva preso parte attiva alla Resistenza, e ritengo che il significato «nazional-popolare» – nel senso gramsciano – di questa esperienza abbia influito in maniera determinante sulla decisione di dare vita a un'associazione quale Italia Nostra. La nostra finalità era infatti quella di promuovere la democrazia in Italia, anche attraverso la tutela del patrimonio artistico e naturale; di aiutare in qualche modo lo Stato ad esistere, insomma, anche attraverso la conservazione dei beni artistici e paesistici. [19]

Per Bassani la necessità della lotta passa attraverso la 'coscienza' di un gruppo di intellettuali che pensano e vedono diversamente, definendo se stessi proprio in relazione a una posizione morale e civile. La parola operativa di Bassani non può essere, allora, disgiunta dalla parola letteraria e non deve essere distaccata dall'opera, ma interpretata come conseguenza diretta della *praxis*. La prima caratteristica dell'intellettuale

[19] *Ivi*, 5. Su alcune problematiche gramsciane in Bassani vd. Lea Durante, Bassani, Gramsci, il nazional-popolare, in Spila-Zagra 2007, 125-136.

bassaniano va registrata proprio qui, nel puntare tutto su una battaglia morale, prima che estetica, in una lotta intesa non come fine, ma come mezzo per veicolare l'antifascismo e la democrazia. La sua premura è di sondare ed agire e poi di testimoniare e tradurre il suo nucleo sostanziale di indignazione e di polemica in una piena adesione alla democrazia, di restituirne intatto il senso e la carica vitale.

In questo senso, è la scrittura lo strumento di cui servirsi per raccontare la *sua* lotta di intellettuale. Negli scritti di *Italia da salvare* non si trova nulla di eteronomo rispetto a questo: la scrittura serve a ribadire procedure e intenzionalità, progetti e programmi. Nemmeno i personaggi più forti della narrativa bassaniana sembrano aver conosciuto una genesi altrettanto fatale, stringente, esclusiva di questa nuova figura di intellettuale.

Se esiste, dunque, una nuova dimensione, un nuovo ruolo dell'intellettuale, questi vanno cercati nel ripensamento del profilo del «mediatore culturale», capace di stimolare un dibattito sulle esigenze della tutela artistica. Convinto della possibilità di fare accettare questa funzione culturale, Bassani si impegna con determinazione per spostare il suo sguardo da un lavoro di sostanza profonda, dai tempi lunghi dell'arte e dell'invenzione narrativa, alle sollecitazioni esistenziali e civili legati a una ridefinizione degli obiettivi più esterne e con scontri relazionali inevitabili.

Il significato della presa d'atto 'ideologica' di Italia Nostra («la nostra azione […] è insieme, non mi stancherò mai di ripeterlo, di promozione culturale e di iniziativa democratica») [20], affermazione che del resto vale a descrivere direttamente l'assetto morale e politico della lotta, si comprende proprio in relazione a una difficoltà di educazione civile di questo tipo. Il carattere agonistico della presidenza Bassani è direttamente rivolto verso il contesto e il sistema dei riferimenti più prevedibili del suo tempo. In lui non si trova nessun partito preso, nessuna ideologia politica preconcetta, nessun calcolo d'opportunità, procede per conto suo, va dove deve andare.

> Non dimentichiamo mai che Italia Nostra non è un partito politico. Strettici assieme obbedendo a un impulso di esclusivo carattere morale, non desideriamo né il potere né i compromessi del potere. […] L'anima, oggi, non dimentichiamolo, resta il nostro patrimonio più prezioso. Lo sanno molto bene i nostri avversari (e sono tanti), che l'anima, loro, l'hanno perduta da un pezzo. [21]

[20] Bassani 2005, 55.
[21] *Ivi*, 65.

Il tentativo bassaniano di incidere sulla moralità dei cittadini è un gesto di purissimo oltranzismo, una risposta estrema. La condizione d'esistenza dell'intellettuale coincide con la permanenza in uno *status* di forza morale: la lotta culturale per la salvaguardia viene concepita ed esperita per differenza rispetto a un assetto di 'incultura' e una realtà fatta di ignoranza. L'intellettuale è strutturalmente in opposizione, aspira ad altro, a qualcosa – integrità morale, pienezza e libertà – che la realtà sembra non concedere. Allo stesso modo, i suoi personaggi raccontano di una diversità, sono diversi, parlano diversamente, operano diversamente. Qui sta senz'altro il cuore dell'originalità della lotta bassaniana per la difesa dell'ambiente e della cultura.

Di qui, la tensione sempre in atto e costitutiva dello spessore non semplificabile della sua visione, in cui le questioni e le scelte sono ogni volta storicamente determinate, e magari anche circoscritte, ma poi l'aspirazione e il movente che muovono Bassani sono quelle di uscire ad ogni modo possibile dal contingente.

> Italia Nostra non ha alcun potere pratico. Insomma, noi non apparteniamo allo Stato, siamo una istituzione, una libera associazione di innamorati, di difensori del patrimonio artistico e naturale e diciamo la nostra sui vari argomenti, è già un fatto importante. A forza di dire la nostra, senza avere alcun potere perché ciò che diciamo si realizzi, siamo riusciti a creare quella che i giornali chiamano l'opinione pubblica. […] la partecipazione attraverso il parlamento potrebbe in qualche modo condizionarci, o potrebbe in qualche modo limitare la nostra tensione che è una tensione di tipo religioso, e quindi assoluta. [22]

Sfiducia e ottimismo, disperazione e fede; anzi, con le sue parole (che già furono del suo maestro: Croce), una vera e propria «religione». La sostanza dirompente del suo operare nasce da qui, da una percezione non ammorbidita e non redimibile del cosiddetto 'negativo', eppure, a partire da questa e non soltanto da questa, da una determinazione, da una spinta al risarcimento, persino a una qualità affermativa di forza straordinaria.

Ogni componente del discorso di Bassani, non a caso, è estremamente propulsiva e combattiva. Egli è in conflitto sempre per qualcosa: è il suo modo di testimoniare o dimostrare o anche solo di alludere a ciò che si deve essere: un intellettuale in nome di qualcosa che è il segno del proprio presente. La maturità, l'estrema attualità del suo pensiero, il

[22] *Ivi*, 105.

suo grado di consapevolezza nei confronti non tanto della storia quanto dell'esistenza e della realtà complessivamente prese, non può che lasciare sorpresi.

La complessità del suo operare come intellettuale, ma più ampiamente tutta la visione del «sacro» e del «religioso» non possiede nulla di mistico: è, anzi, la realizzazione progressiva di un'istanza laica e democratica, nell'idea di un bene comune da perseguire. Per ciò, il valore di un'esperienza come Italia Nostra non è mai autonomo, ma si lega in tutto alla rivelazione di un percorso letterario e storico. E lo storicismo stesso poi si giustifica proprio come ricerca di una visione commisurata alla tensione intellettuale e al sentimento delle cose.

L'idea del paese sacro rappresenta il simbolo più approssimato a una ideale ricostruzione del pensiero bassaniano in termini di civiltà: una linea – perfetta nell'ordine della autenticità – verso cui tende la definizione di 'salvaguardia' e l'auto-definizione dello stesso autore come mediatore culturale.

> Siamo innamorati dell'Italia, si capisce, essendoci nati e vissuti. Ma il nostro amore deriva anche dalla consapevolezza che questo Paese merita, anzi pretende, un trattamento particolare, diciamo pure un po' speciale. Mi sbaglio, o non è vero che l'Evo moderno è nato in qualche modo qui, in Italia, mercé il ripensamento critico del mondo antico attuato dal Rinascimento? […] Dunque, il territorio italiano è sacro: rappresenta l'immagine fisica, il corrispettivo oggettivo – mi si passi l'espressione – di un'operazione mentale e culturale di importanza assoluta. [23]

La sacralità di un Paese è allora quello che Bassani pensa sia proprio dell'Italia, ma al contempo è anche un modo per lui di sorvegliare e attendere e di rimanere fuori dalle istituzioni politiche propriamente dette, perché sia possibile non soltanto concepire ma vivere nel rispetto dello Stato. Il tema del «sacro», inteso in senso polivalente, cioè laico, rappresenta allora il fuori-codice, nel senso che la sua dislocazione rispetto alla realtà politica è completa e non può essere riportata ad alcuna misura o gradazione istituzionale. Ma la sacralità non rappresenta il termine del suo itinerario intellettuale quanto la stessa condizione di operare.

Riconoscere il sacro, ossia valorizzare ed enfatizzare una entità culturale o un territorio come evidenza fisica della storia, non è il fine ultimo. Il significato profondo della sua avventura ambientalista va trovato

[23] *Ivi*, 218.

nel suo valore di azione contrastiva, ideale e operativa insieme: la sua è una idea agonistica da intellettuale che vuole porsi come interprete unico e fuori dalle regole della politica, un'idea allusiva di una pienezza di senso in se stessa indicibile.

BIBLIOGRAFIA

Bassani, Giorgio (1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
(2005). *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, Cristiano Spila (a cura di), Torino, Einaudi.

Camon, Ferdinando (1973). *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti.

Croce, Benedetto (1938). *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza.

Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni.

Gaeta, Maria Ida (a cura di) (2004). *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ricordare*, Roma, Fahrenheit 451.

Garboli, Cesare (2002). *Pianura proibita*, Milano, Adelphi.

Grossi, Paolo (a cura di) (2007). *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Parigi, Istituto Italiano di Cultura.

Spila, Cristiano - Zagra, Giuliana (a cura di) (2007). Giorgio Bassani ambientalista, *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma* 12.

29.

LA CONOSCENZA E LA DIVERSITÀ NELL'OPERA DI BASSANI [1]

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 Balthazar* di Robert Bresson, vincesse 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 sospendersi 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. Sfiorandolo, 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. Obblighi? 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 antropomorfico, 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 Moisè

[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 Maratea [16]. 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 infinito [17]. 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
salita [18]

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 «lampo dei fari sul pilone di cemento».

Dio c'è asserisce
nel lampo 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
sempre [22]

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 quadretto 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 «misero» 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
mano [27]

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 dantesco, 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 imperscrutabile», 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. Ejzenštejn 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 avvallata, 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 celluloide 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 esplode 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 *dialetticamente* in due parti. Ci sono due protagonisti sul proscenio: da un lato, Cristo che entra nel sepolcro, entra nel tempietto 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 Longhi [32], 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'intermittenza 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.

30.
LAMENTING THE LOST CITY

Gail Holst-Warhaft

TRAUMA AND LITERATURE

Modern theorists, historians, and psychoanalysts, preoccupied with the unimaginable scale of 20th century violence and mass murder, have considered its effect on the survivors largely in the language of psychoanalysis. Frequently, they have resorted to Freud's sense of the word *trauma*, signifying not only the ancient Greek sense of the word as a wound, but a specific kind of psychic damage, an injury so profound that it affects not only the individual's capacity to function normally, but his ability to remember the events that caused it. Memory becomes a central preoccupation of therapy, and nowhere more prominent than in the project of collecting Holocaust testimonies from elderly survivors [1].

There are some questions that may have no answers but suggest ways to approach the endlessly-discussed issues of representing mind-numbing horrors. Is the recovery of a painful past cathartic? Can memory effect cure? Or is it likely to deepen the trauma of past injury? Does the original injury, if it is on a sufficient scale, remain incomprehensible because the individual's understanding of himself and his society has been destroyed [2]? Do the narrations or fictionalizations of terrible events by artists, or by witnesses who also happen to be artists (Bassani,

[1] Shoshana Felman and Dori Laub's 1992 *Testimony* illustrates the preoccupation of modern Holocaust studies with psychoanalytic theory and with trauma as the necessary condition of the survivor.

[2] Ericson 1995, 94, noted that certain kinds of disasters affect the traumatized survivors in ways that not only destroy their belief in basic human decency, but also their sense of self.

Levi), serve a purpose by giving the reader what La Capra calls a «plausible 'feel' for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods» [3]. Is the telling of tale, with its inevitable re-arrangements of factual events [4], also therapeutic for the teller? Does it produce a 'true' version of what happened, or is the stored memory of these events always unreliable because it is not coincident with the events themselves and compelled by the haunted, traumatic past?

Using Freud's observations of the «traumatic neuroses» suffered by those who had fought in World War I as a basis, Cathy Caruth remarks on the «literal» return of disastrous events in the dreams of the traumatized, and singles it out as a hallmark of trauma. She argues that not only are the returns «literal» but that they are «*true* to the event» [5]. The insistence on the *truth* of what is recalled in dream is a reminder of an ancient and widespread belief in the relationship between pain and truth. In 5th century BCE Athens, slaves were frequently tortured in lawsuits until they provided testimony for or against their owners. It was held that the evidence produced by pain was bound to be true [6].

In cultures where laments for the dead are still performed, the words of the laments are frequently described as being «true» because they are induced by pain. I would argue that this is rather different from being «literal». The truth of pain, lament, and perhaps of the recurring dream may have in common a symbolic weight that is felt by the listener to be of greater value than a normal utterance. This truth involves being on the inside of a traumatic experience, a position that is often fraught with ambiguity. As LaCapra put it, «Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered» [7].

The disruptive effects of trauma are evident in Dori Laub's eloquent description of what it means it to be «inside the event» of the Holocaust. Laub reminds us that the experience of disaster does not nec-

---

[3] LaCapra 2001, 13.

[4] *Ivi*, 17, quotes Hayden White's description of narrative accounts being not only factual statements […] and arguments but also consisting of «poetic and rhetorical element by which *what would otherwise be a list of facts is transformed into a story*» (emphasis LaCapra's).

[5] Caruth 1995, 5 (emphasis Caruth's).

[6] Holst-Warhaft 2000, 48-50.

[7] LaCapra 2001, 41.

essarily produce a reliable witness, «someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed» [8]. Given the impossibility of independent commentary on atrocity from within, «One might say that there was, thus, historically no witness to the Holocaust, either from outside or from inside the event» [9]. During their incarceration, the inhabitants of the concentration camps had no-one to address, to appeal to. In Laub's view this meant they had no sense of self, which denied prisoners any ability to bear witness to themselves. In contrast to the belief that pain inevitably produces truth, Laub noted that many survivors he interviewed came to think of themselves as complicit in their persecution. Telling their stories would, in the view of some survivors, reveal «the *real* truth, the one that involved the destruction of their humanity» [10]. This distortion of reality is not unique; it is common to the dungeons of the Inquisition or the gulags of the Soviet Era, to large-scale persecution and murder of innocent people when it occurs away from the eyes of the general population. Persecutor and victim develop a relationship that gradually seems normal and even justifiable. The delusional reality of everyday life in the camps is thought to be responsible for the delay or, to use a term often linked to modernity itself, the belatedness of literature that addresses the holocaust.

It has often been observed that the Holocaust did not immediately produce works of literature, that there was a gap of roughly twenty years between the end of the War and the emergence of literature by insiders and observers. But Theodor Adorno's remarks on the impossibility of writing poetry in the face of the Holocaust were at best a half truth, and at worst an audacity [11]. Poetry and prose of high quality did emerge from inside and outside the camps, including the poems of Dan Pagis, Paul Celan, Nelly Sachs, and Jaroslav Seifert. And prose works like those of Primo Levi, or Iakovos Kambanellis [12] remind us that there was, even in the distorted reality of the camps, some kernel of humanity

[8] Laub in Caruth 1995, 66.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ivi*, 67.

[11] Rose 1996, 143. See also Holst-Warhaft 2000, 179.

[12] Primo Levi's name and works are too well-known to require references, but the Greek author and survivor of Mauthausen concentration camp, Iakovos Kambanellis is not so well known. His *Mauthausen*, originally published in Athens in 1965, and translated into English in 1995, is a literary memoir that deserves more attention.

that surfaced occasionally and shone the brighter for its rarity. Perhaps the most striking example of a writer who produced a diverse body of literature both as a prisoner and immediately after his experiences in Theresienstadt, Auschwitz, and two labor camps near Buchenwald, is that of Hans Günther Adler, who wrote in German and whose works are only now available in English [13]. Adler's exhaustive analysis of camp organization (*Theresienstadt 1941-1945*) is still unavailable in English despite its central place in German Holocaust literature [14]. This is surprising in itself but the reaction of German publishers to his novels is even more difficult to comprehend [15]. Despite the recognition of his literary gifts by other German writers, the book did not find a publisher until 1962, more than a decade after it was written. The reason for the delay seems to have been the unwillingness not of writers to use any kind of literary form to depict their experiences but of the audience of readers, publishers and critics to accept the idea that a work of aesthetic ambition and value could be produced under such conditions. Adler justifies his transformation of a real experience that included the death of his wife and parents, into a work of art, saying:

> it is a question of different categories of reality, and there is nothing to be gained from holding fast to facts in literature, facts that only a chronicle of experience or an academic work of history or sociology can properly encompass, while in a work of art these experiences are recast, transformed, even incinerated – a process through which literature arises. [16]

Adler's defense of literature about the camps makes nonsense of Adorno's claims about what should or could be said «after Auschwitz». For those who survived, those who had the gift of literature to sustain them, not writing literature about the single most important event in their lives was, it appears, not an option. They wrote compulsively in whatever way they felt would best convey their experience to an audience. This did not mean that the writing was either easy or that it could be done to satisfy the reader. Like Adler, many survivors experimented with form and eschewed the usual labels of literature to categorize their work. The

[13] For a review of the new English translation of Adler's novels and a discussion of the reception of his work in post-war Germany, see Ruth Franklin's article in *The New Yorker* (31 January 2011, 74-9).

[14] Franklin 2011, 74.

[15] When Adler presented the manuscript of his novel *The Journey*, written in 1950-51, to the publisher Peter Suhrkamp, Suhrkamp «vowed that the book would not be published while he was alive» (*ivi*, 78).

[16] *Ivi*, 79.

problem, as Levi, Camus, and others understood, was to make the scale and nature of their experience credible.

The poet Mark Doty, writing in a web forum organized by Sandra Gilbert to discuss the use of poetry as part of a monument to the victims of 9/11, said:

> I was a little shocked, just a few weeks after 9/11, when calls for contributions to poetry anthologies concerning the event began to circulate. I understand the human need to say something, to give shape to grief, but surely the first response to such a rupture in the fabric of the world ought to be a resonant, enormous silence. To come to quickly to words is, ultimately a form of arrogance; the easy poem suggests loss is graspable […] I believe that elegy needs to fumble its way toward what sense it can make, and that meaning wrested out of struggle – with the stubborn refusal of death to mean – is the only kind worth making. [17]

I will return to the idea of the postponement of articulating a response to traumatic loss when we consider the traditional laments of mourning, but Doty's remarks remind us that there is an inner struggle between the compulsion to tell the world about these events (something Levi felt strongly), and the refusal to mourn the extraordinary disruption of mass death in conventional literary language. This disgust with literature's conventions is memorably voiced in Dylan Thomas' *A Refusal to Mourn the Death by Fire*, *of a Child in London*:

> The majesty and burning of the child's death.
> I shall not murder
> The mankind of her going with a grave truth
> Nor blaspheme down the stations of the breath
> With any further
> Elegy of innocence and youth. [18]

and in Neruda's *I Explain Some Things*, a poem about the bombing raids of the Spanish Civil War, in which the poet cannot bring himself to choose a metaphor for the horror he witnessed:

> Bandits with airplanes and with Moors,
> bandits with finger-rings and duchesses,
> bandits with black friars making blessings,
> kept coming from the sky to kill children,
> and through the streets the blood of the children
> ran simply, like children's blood. [19]

---

[17] Doty 2006.
[18] Thomas 2003, 106.
[19] Neruda 2003, 925.

Modernity may have offered the writers of the 20th century a broader range of language with which to address the unspeakable. Dislocation, interruption, uprootedness, obliqueness – even incomprehensibility, absurdity, experimentation – all contribute to and help express a sense of loss that pervades so much modern literature. Modern Greek poet George Seferis spent most of his creative life mourning a loss that remains, for Christian Greeks, the greatest since the Fall of Constantinople and is simply referred to in Greece as 'The Catastrophe'. I am referring to the loss of Smyrna following the Greco-Turkish war of 1920-22. Seferis' family left Asia Minor before the city was destroyed, and he was not a direct witness to the devastation. Nor did his family suffer the loss of their entire livelihood as was the case for most of the more than one million refugees who were forcibly resettled in Greece after the war. And yet that event, and the impossibility of visiting, let alone recovering his ancestral home, caused Seferis to fill his poetry with images of loss and exile, exile that was repeated when he left with the Greek court for Egypt in World War II. Doubly displaced and cognizant of the devastation caused by the German occupation of his country, Seferis felt that he could not communicate the horror of these events to his readers. He chose, instead, to speak in fables:

> And if I talk to you in fables and parables
> it's because it's more gentle for you that way; and horror
> really can't be talked about because it's alive,
> because it's mute and goes on growing:
> memory-wounding pain
> drips by day drips in sleep. [20]

The «memory-wounding pain» that «drips» is a reference to Aeschylus' *Agamemnon* (179-80) a work in which the perils of keeping memory alive are murderous. And yet Seferis suggests in an earlier poem (and reiterates in a later one) that there is also a cost to forgetting:

> Among these decimated villages
> on this promontory, open to the south wind
> with the mountain range in front of us hiding you,
> who will calculate for us the cost of our decision to forget? [21]

[20] *Τελευταίος Σταθμός* (*Last Stop*), written in October, 1944. Translation by Edmund Keeley and Philip Sherrard 1973, 303.

[21] *The Decision to Forget* becomes the title of a later poem by Seferis, written during the war years (*ivi*, 303).

The Dangers of Remembering and Forgetting

The dangers of remembering and the decision to forget tragic events were discussed many centuries before the development of psychoanalysis. In a fascinating essay on memory and amnesty – in its ancient Greek sense of the deliberate erasing of memory – Nicole Loraux discusses the ban that was placed not once but twice on recalling an event that was damaging to the civic self, that is to the Athenian people [22]. The first ban, coupled with a large fine, was imposed on the playwright Phrynichus, when his play *The Capture of Miletus* was staged at the beginning of the 5th century BCE, and caused the audience to burst into tears by reminding them of their misfortunes when the Persians captured Miletus. From then on, Athenian playwrights were, as Loraux notes, careful to set their tragedies in remote periods and locations so as to avoid being accused of affecting the audience too painfully. The second ban, placed almost a century later, was on «recalling the misfortunes» of the defeat of Athens by the Spartans, and the violent «oligarchy of the Thirty» that followed [23]. This decree imposed an oath on Athenians not to recall the events that had recently torn the city apart. It ascribes an active role to remembering, which is regarded as potentially dangerous to the city and capable of stirring further civil strife. Was the ban effective? History suggests not.

> To judge by all the things that set the «restored», though toned-down, democracy after 403 against the democracy ending in 405, one could wager that no operation of memory was successful in closing the wound, so deep was the gash made in the city by the conflict. [24]

The consequences of disobedience were serious. One democrat lost his life for it [25]. Having executed him, and placed blame for the past conflicts only on the «Thirty Tyrants», the new rulers of Athens believed that political life in Athens could resume its course. Not only did amnesty benefit the political life of the *polis*, but the erasure of memory was

---

[22] Of Amnesty and its Opposite was originally published as an independent essay in 1988 and included as as an appendix to Loraux 1998.

[23] The ban was a cornerstone of the democratic reconciliation of 403 BCE. It is regarded as paradigmatic of amnesty, and was linked, even in antiquity, with the first ban imposed on Phrynichus (Loraux 1998, 86-87).

[24] *Ivi*, 88-89.

[25] Aristotle speaks of a single instance of an unnamed man who «spoke of the misfortunes» (*Athenian Constitution* 40.2). He was dragged in front of the Council by a moderate democrat, Archinos, and put to death.

reinforced and linked to the spiritual life of the city through the setting up of an altar to Lethe (Oblivion) on the Acropolis. But the official banning of memory did not mean that individuals forgot. Rather, it was a warning that memory was dangerous, even the memory of the dead.

Mourning and its excesses haunt the tragic theater, nowhere more than in the plays that deal with the history of the House of Atreus. Clytemnestra and Electra were terrible reminders to the Athenians of the dangers of the connection between mourning that refuses amnesty (oblivion) and violent retribution. A ban on women's lamentation in Athenian funerals pre-dates the two edicts banning remembering, reminding us that this connection had been made before by the Athenian state, again in a political context, and with an explicit emphasis on women [26].

It is interesting that it was George Seferis who refused to describe the horrors he witnessed during the second World War, and yet understood that there was a cost to his (the use of the first person plural also implicates his contemporaries) decision «to forget». What Seferis seems to be saying is that however much I, as an individual, am haunted by the loss of my ancestral home in Asia Minor or the occupation and devastation of my country by the Nazis, poetry is not the place for me to refer directly to these events. I have a personal, perhaps civic obligation, to use the oblique language of myth and fable in order to spare my readers – and myself – pain.

Metaphor and History: Confronting Disbelief

Camus, who was awarded the Nobel Prize for Literature in 1957, only six years before Seferis, also made a decision to address the horrors of the occupation of his country by the Germans in a literary fable, but one prompted by very different motives. As a journalist and active member of the resistance he had witnessed and chronicled the real events taking place in his country. He was not, however, a Jew, and did not experience the horror of the camps at first hand. His decision to use the metaphor of the plague as a way to write about the camps was motivated by reasons entirely opposite to Seferis' gesture of suppressing memory.

[26] In the 6th century BCE in Athens, but also in other Greek city states, bans were imposed on excessive lamentation by women at funerals. For a detailed discussion of these bans, see Margaret Alexiou 1972 and 2002, and Gail Holst-Warhaft 1992.

Its evasion of literality was necessitated partly by the conditions under which it was begun: the France of the occupation and resistance. A large part of the text first appeared in a collection of resistance texts published clandestinely during the war [27]. The metaphor of the plague was also perhaps the only adequate analogue for the scale of the Nazi destruction, and it allowed for the possibility that the Holocaust could be seen in relation to a small number of other apocalyptic historical events that have both stupefied and taken people by surprise. As the narrator of Camus' novel marvels: «There have been as many plagues as wars in history; yet always plagues and wars take people by surprise» [28].

Camus wrote of the horrors of the Holocaust *in medias res*, conscious of his «chronicle» as a dangerous act of resistance. He was, nevertheless, a novelist, and his claim to report «what happened» is only true in the sense that laments for the dead are 'true'. If he resorts to the metaphor of a plague set in a non-European landscape, he still claims to be telling the truth. His narrator works, as he says, «with three kinds of data: first, what he saw himself; secondly, the accounts of other eyewitnesses [...]; and lastly, documents that came into his hands» [29]. Camus' fictive narrator insists that his chronicle is a reliable account of the events that took place in Oman, supporting his claim not to simply be telling a story but writing an objective history by indicating the multiplicity of his sources. At some level this was a self-protective device, not only because of the time at which his narrative was first conceived but because the very nature of the events he was writing about defied the imagination. The scale of the destruction demanded a frame of reference for which plague was perhaps the singular European analogue. Both catastrophes demanded a rare clarity of perception that Camus knew himself to possess. For the majority of victims and witnesses, belief was difficult. Camus attributed the disbelief to the fact that the plague/Holocaust victims were «humanists: they disbelieved in pestilences» [30]. As Shoshana Felman writes: «Because our perception of reality is molded by frames of reference, what is outside them, however imminent and otherwise conspicuous, remains historically invisible, unreal, and can only be encountered by a systematic disbelief» [31].

Camus' solution to the issue of disbelief was to creatively represent

---

[27] Shoshana Felman's chapter on Camus' *The Plague* in *Testimony* is the source for much of this information. Felman and Laub 1992, 93-119.

[28] Camus 1948, 35.

[29] *Ivi*, 6.

[30] *Ivi*, 36.

[31] Felman and Laub 1992, 103.

a situation whose allegoric distancing allowed the reader to at least begin to comprehend what in reality he or she could not or did not wish to understand. Literature of this kind, like the laments of the skilled keener, enables imagination by its own willingness to engage imaginatively in the suffering of others. To the extent to which it can communicate this suffering to an audience, it can be said to speak the truth.

Writers who were interned in the camps understood, as Camus did, the problem of disbelief, and adopted various strategies to overcome it. Asked in an interview why he had written about the experience of the camps, Primo Levi answered that he wrote because he felt the need to write. Inside Auschwitz, he and some of his fellow inmates had a recurring nightmare of returning home to their families and telling then about their experiences only to be confronted by disbelief [32]. This dream Levi compares to that of Tantalus «which was the dream of 'eating-almost', of being able to bring the food to one's mouth but not succeeding in biting into it. It's the dream of a primary need, the need to eat and drink. Such was the need to talk about it» [33].

The problem of disbelief continued to haunt many of the survivors. Not only did the listeners turn away, as Levi feared, but they did not wish to hear about the atrocities of the camps. Levi wrote persistently of what he had seen, publishing his first account of his experience in Auschwitz in 1947, and although fewer than 2000 copies of the first edition of *Se questo è un uomo* were sold, he went on telling his tale for the rest of his life. His use of the *Rime of the Ancient Mariner* as an epigraph for *I sommersi e i salvati* reminds us the telling of his «ghastly tale» is a compulsion, a necessity he can not avoid.

And this compulsion may be why works of literature have done what testimony could not achieve. If all writing by survivors of the camps is by its very nature extraordinary, Levi's writing is exceptional in that he was a writer of rare skill. Or perhaps some of that rarity was a product of the experience itself, as he claimed. He even claimed to have been «enriched» by his time in Auschwitz: «so much so that it took me only a few months to write *Survival in Auschwitz*, and I remember writing it without ever faltering» [34].

---

[32] Levi was interviewed by Ferdinando Camon on various aspects of his writing and thought (Camon 1989). In the short chapter Why Write? (41-43), Levi talks about his writing as an act of «therapy» and «liberation».

[33] *Ivi*, 42.

[34] *Ivi*, 61.

«Una Lapide»: The Outsider as Witness

That Levi himself was the model for Giorgio Bassani's survivor in *Una lapide in via Mazzini* [35] is suggested by the failure of the Ferraresi to listen to Geo's tale of his experiences in the camp. The grotesque, bloated figure of Geo, who returns to Ferrara from Buchenwald looking like a drowned man, finds his name inscribed on a memorial plaque to the dead on the wall of the synagogue in the Via Mazzini. His presence in the town is embarrassing since he has already been memorialized, and so lost his place among the living. When he slaps Count Scocca, a well-known fascist informer, in the face, Geo seems to administer a similar shock to his own psyche. In place of the grotesque jocularity with which he has responded to questions about the camp since his arrival, he resumes his prisoner's clothing and begins to talk compulsively of his time in Buchenwald. But the townspeople have no desire to listen. As life in Ferrara returns to normal, Geo appears to be a madman, and everyone is relieved when, one day, he disappears. It is as if his tale had fallen on deaf ears, and yet, as the narrator admits, Geo's tale has become interwoven with the memory of the town, in which the name Buchenwald is as indelibly engraved as his own on the memorial plaque:

> […] anche la città si ricomponeva a poco a poco nel profilo assonnato, decrepito, che secoli della decadenza clericale, succedutisi di colpo, per maligno decreto della storia, ai lontani, e feroci, e gloriosi tempi della Signoria ghibellina, avevano ormai fissato per ogni possibile futuro in maschera immutabile. Tutto, in Geo parlava del suo desiderio, anzi della sua pretesa di ritornare ragazzo, quel ragazzo che era stato, sì, ma insieme, precipitato come era nell'inferno senza tempo di Buchenwald, non aveva potuto mai essere. [36]

The unwillingness of the townspeople to deal with a man who had survived the concentration camp and returned expecting justice, is something that Levi would certainly have understood. Memory is kept alive, Bassani suggests, by the exceptional, by the misfits, the outsiders, the compulsive witnesses, and by the writers like himself. The ordinary citizens do not wish to hear about, and perhaps cannot even comprehend, the horrors of the camps unless they are filtered through the structure of a narrative or poem.

---

[35] Bassani 1960.
[36] *Ivi*, 115-116.

Dori Laub writes that «massive trauma precludes its registration […], the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out» [37]. Indeed, our understanding of psychological trauma, from Freudian theory to the contemporary discussion of post-traumatic stress disorder is premised on the belief that the 'wound' inflicted by the traumatic event must be 'worked through' in a process that recreates the original experience. Such a process blurs the distinction between the traumatic event and the language in which it is expressed. As Rebecca Saunders notes of lamentation: «The traumatic moment is […] simultaneously phenomenal and rhetorical, recorded and produced by the language of lamentation, both a record, and the creation, of the traumatic moment» [38].

In another of the *Storie ferraresi*, *Una notte del '43*, a paralyzed man, Pino Barilari, witnesses the massacre of eleven local inhabitants by the Fascists from his window and shouts the news to town. Despite his role as vocal witness to the atrocity, when it comes to the trial of the murderers, Barilari refuses to testify in court. The point, Bassani reiterates, is not to use memory as a means to exact retrospective justice; there is no retribution that would restore the lives of the eleven innocents, or the millions who died in the camps. Society may be indifferent to history, but the compulsive witness still has an effect on collective memory. Like the ancient mariner's, his insistence on being heard compels the listener to hear what he doesn't wish to hear, and his tale becomes inscribed in public memory. The very intensity of the traumatic tale makes its teller appear unbalanced, even crazy. It is commonly believed that the women who perform laments suffer a temporary insanity, that they «act out the disorder brought about by death» [39]. It is this performative, cathartic aspect of lament that makes it compelling.

Writing about loss, not only of friends, but of an entire community, is, in itself, traumatic. The psychoanalytic discourse of trauma has merged with the literary and historical, producing a body of theory in which trauma has often been de-coupled from pathology, and taken in its original Greek sense to mean a wound, a wound that can and often does heal itself. Writers who have addressed the experience of genocide, war, and torture have been recognized as chroniclers, perhaps compulsive, but not pathologically so. Camus' narrator in *La Peste*

[37] Felman and Laub 1992, 57.
[38] Saunders 2007, 47.
[39] Holst-Warhaft 2000, 38-42; also Bourke 2003, 166.

felt compelled to «play the part of a historian» in order to chronicle the traumas he has witnessed. Bassani's decision to collect his fiction under the title *Il romanzo di Ferrara* in 1974, and his constant reworking of the volume until he arrived at the version published in 1980 suggest a similar obsession with chronicling the events of 1937-1943. And yet Bassani's historical project was criticized, as Marianne Shapiro writes, for its lack of commitment to historical reality and political ideology [40]. Bassani's narrow focus on the Jewish community of Ferrara and their fate was neither an idealistic or a realistic project of recovery, but a compulsive reaction to the trauma he experienced, a necessity imposed by the enormity of the event. Only by focusing on the community he understood from within could he make its members 'real' to his readers in all their variety and sameness, in their tragic acceptance of a fate that was historically conditioned by ethnicity and yet vividly embodied in the life and death of individuals. Like the citizens of Cavafy's anonymous metropolis in *Waiting for the Barbarians*, the Jews of Ferrara are «part of a world preparing for its own death, sometimes in a spirit of stoic awareness, sometimes with a languor not uncommon among high civilizations awaiting destruction» [41].

The comparison with Cavafy is not gratuitous. Cavafy lived in an Alexandria that had lost any apparent relationship to its past grandeur. As a poet displaced by history, language, and his own clandestine homosexuality from a city that was once a model of tolerant cosmopolitanism, Cavafy spent his creative life as a poet-historian, recalling a forgotten world of Alexandrian brilliance. His Alexandria, like Bassani's Ferrara, is a quasi-mythical city, a paradise lost but compulsively re-peopled and recorded for his readers. For Bassani, though, the desire to recover a lost chapter in the life of his city was complicated by the guilt of having survived its destruction.

[40] Shapiro 1972, 31. In a 1991 interview, Bassani referred to Croce in explaining his identification with Italian Jews on the basis of ethnicity rather than religion: «La mia religione era quella della libertà. Credevo nella libertà come religione: seguace anche in questo di Benedetto Croce […]» (Bassani 1998, 1341-1342).

[41] Shapiro 1972, 34.

Turning Loss into The Literature of Lament

In Roland Barthes' notes on his mother's death he wrote: «Everyone guesses the degree of bereavement's intensity. But it's impossible (meaningless, contradictory signs) to measure how much someone is afflicted» [42]. As a writer, Barthes struggled with the same concerns as some of those who experienced the mass deaths of the camps, especially the morality of turning his loss into «literature». «I don't want to talk about it, for fear of making literature out of it – or without being sure of not doing so – although as a matter of fact literature originates within these truths» [43]. These are the words of a literary man, a man who may not have wanted to make his mother into literature but whose every experience, especially his most painful loss, found its way into his writing. «Don't say 'mourning'», he enjoined himself but also the ghostly reader who would one day analyze his every sentence: «It's too psychoanalytic. I'm not *mourning*. I'm suffering» [44]. And six months later he noted, «Each of us has his own rhythm of suffering» [45]. Initially, there seems no possibility of a rhythm; for the newly bereaved, the fabric of reality is torn apart.

Responding to the death of her husband, most recent in a series of family losses, poet and critic Sandra Gilbert felt as if death's door had suddenly opened [46]. She noted how often the bereaved describe their response to such loss as a desire to follow the dead through that opening [47]. Among others, the Italian philosopher Benedetto Croce wrote, «In its first stages, grief is a kind of madness […] we feel guilty for living, it seems we are stealing something that doesn't belong to us, we would like to die with our dead» [48]. Bassani, who admired Croce's work greatly, must have experienced this guilt to a degree that cannot be imagined. If Primo Levi and H.G. Adler felt they had no choice but to bear witness to the horror of what they personally experienced, Giorgio Bassani must also have felt there was no choice but to transform the guilt of survival into a literary lament for the loss of his entire community. That his Proustian recovery of the pre-war Jewish life of Ferrara (*Il romanzo di Ferrara*) takes a lyric

[42] Barthes 2010, 26.
[43] *Ivi*, 27.
[44] *Ibidem.*
[45] I*vi*, 28.
[46] Her long and fascinating meditation on death and mourning is titled *Death's Door: Modern Dying and the Ways We Grieve* (Gilbert 2006).
[47] *Ivi*, 3.
[48] Quoted in Gilbert 2006, 3.

form is both surprising and predictable. The Biblical lament for Jerusalem eulogizes the beauty of the fallen city, which is praised as «the Great Lady among nations/the Princess among states» (Lamentations 1.1) [49]. The city is also described as fine gold that has been tarnished and its people as golden vessels that have turned to earthernware (4.1-2).

Bassani's project of transforming his city into a surrogate for Jerusalem occupied most of his creative life. The works of fiction that were collected and revised first in 1974 under the title *Il romanzo di Ferrara* and republished with further revisions in 1980, are a testimony not so much to the fate of individuals, but to the walled city that was both refuge and prison for its Jewish inhabitants, its dual symbolism echoed in the titles of three of its parts: *Dentro le mura*, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*. As other critics have remarked [50], the references to enclosed, walled spaces is ambiguous; just as the walls of the city protected its inhabitants, including the Jewish community, for centuries, they offered only an illusion of communal enclosure. With the decline of Ferrara's most famous leaders, the Este family, the Catholic Church was quick to revoke the privileges Jews had enjoyed and they were forced into the poor, medieval streets of the city where they were distinguished by compulsory yellow badges. Fascism and the racial laws that began their second exclusion from Ferrara society were merely a return to that fall from grace Jews had experienced before. The Napoleonic wars granted them a brief respite and made it possible for families like the Finzi-Continis and for Edgardo Limentani (in *L'Airone*) to acquire large estates.

Whether or not Bassani was conscious of the parallel of his *Romanzo* to the laments for Jerusalem, he wove a multi-layered mixture of Greek, Roman, Medieval Italian and Jewish myth and symbol into his portrait of Ferrara and nowhere more obviously than in his *Giardino*. He knew that the word 'Paradise' once meant a walled estate. The Finzi-Continis live behind the walls of their garden in a state of grace and refinement that excludes the ordinary citizens of the city, a space within and beyond the walls. Their Garden of Eden is dominated by a Nordic-featured beauty whose name, Micòl, is the same as the wife of King David and who, like her Biblical predecessor, is destined not to bear children [51]. Classical associations add to the layers of Biblical reference

[49] Quoted in Greenstein 2010, 67-84.
[50] See, *inter alia*, Douglas Radcliff-Unstead 1987, 13.
[51] Schneider 1974, 48. Schneider's article offers a detailed analysis of Micòl as the

in the Charon-like figure of the guardian Perotti, and the Cerberus-like Great Dane that follows Micòl wherever she goes: «Mi tiene sempre dietro. Io spesso cerco di confondere le mie tracce, ma lui dopo un poco, sta' pur sicuro che mi ritrova. È *terribile*» [52]. Helpless to avoid her implacable familiars as she is her tragic destiny, this quasi-mythical young woman occupies the center of the garden of Eden. Lovely and never quite attainable, she is both lamenter and lamented. Like the female narrator of the Book of Lamentations and the city of Jerusalem, she is conscious of her death not as an individual loss, but as the end of an era which can never be recovered.

Classical parallels are also obvious in the structure of the novel that unfolds like a Greek tragedy, its outcome revealed in the opening chapter. Echoing the presentiments of death that haunt the heroine, adumbrations that in no way diminish her enjoyment of the present, the novel begins in the Etruscan cemetery outside the city walls. Here death seems a natural, even enviable continuation of life. In its distance from the present, death appears to lose its tragic aspect until a child's question disturbs the adults' equanimity. «Perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?» asks Giannina [53].

Her father explains that the length of time the dead have been dead affects our capacity to mourn for them. But it is the nine-year-old who teaches her parents and the narrator that death is always tragic and must always be mourned:

> «Però, adesso che dici così […] mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri». [54]

The novel moves from the ancient cemetery of the Etruscans to the Jewish cemetery of Ferrara where the theatrical, grandiose tomb of the Finzi-Continis stands, a temple in a walled space, a monument to the bodiless dead. Like their walled garden, the family mausoleum must have offered an illusion of immortality and substance to the Finzi-Continis. In fact, the only thing that can rescue them from oblivion is an intruder at their gate, and at their tomb: the narrator-lamenter, whose task it is to repopulate the garden and put flesh on the bones of the disappeared. The mourning of the Finzi-Continis, above all the beautiful Micòl, is the

embodiment of Bassani's ideal of the free spirit who affirms life in the face of death.

[52] Bassani 1998, 356.

[53] *Ivi*, 320.

[54] *Ibidem.*

fullest expression of Bassani's lament for the lost Jewish community of Ferrara. Micòl is the city and the city is her.

Edward Greenstein notes that the Biblical laments draw on a tradition of city laments in the ancient world, particularly in Mesopotamia [55]. These city-laments, which are revived in Greek literature with the loss of Constantinople to the Turks in 1453, appear to draw on a lost tradition of elegy, or mourning poem for an individual, but the interaction between these genres and the imagery of the Book of Lamentations suggests a reciprocity of influence that links the lost beloved to the city itself in an unbreakable bond. The beloved cannot be separated from the city, nor the city from its lost or exiled inhabitants. Judith Butler suggests that there is a social component to the losses of modern life – the losses of AIDS, for example – and that «[l]oss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to other, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure» [56].

The sense of being part of a community means that when we lose that community or place, we understand better who we are. Even our individual grief, a condition that is thought of as isolating, may, in Butler's opinion, furnish us with «a sense of political community of a complex order […] by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility» [57]. It is interesting to consider the persistence of this tradition in relation to the attempts to understand trauma as a quintessentially modern phenomenon [58]. Caruth's discussion of the crisis of truth is typical, when she asks «how we in this era can have access to our own historical experience, to a history that is in its immediacy a crisis to whose truth there is not simple access» [59]. What appears to be a rupture with the past and a wholly modern phenomenon of unimaginable loss may perhaps be better understood by looking at past responses to losses of an entire city or community. In terms of the community's knowledge of the world, these losses were similarly unfathomable. There was, however, a tradition through which to voice loss. Did this tradition help recovery?

---

[55] Greenstein 2010, 67-84.

[56] Butler 2004, 20.

[57] *Ivi*, 22.

[58] In *Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture*, Rebecca Saunders makes a detailed and often persuasive case for the connection between lamentation and modernity (2007).

[59] Caruth 1995, 6.

Was it recuperative?

It is perhaps impossible to answer this question, but, as Rebecca Saunders argues, in her study of lamentation and modernity, there is a way in which the traditional rhetoric of lament seems oddly appropriate to the sensibility of tradition-averse modernism. Laments are not a form of consolation. They veer between anger, praise, and bleak acknowledgement of reality. They are performative, and use the devices of the theater to stage grief. Acknowledging the difficulty of articulating pain in the immediate aftermath of loss, they substitute one person's mature articulation of pain for another's. The delayed composition of laments is common. At Greek funerals, for example, a mother who has lost a child is not expected to compose a lament at the graveside. Instead, a woman gifted in the art of lament will compose a lament on her behalf, but she draws on her own experience of personal pain to do so. This 'aesthetic of pain' that is the pre-requisite for what the community judges to be a 'good' lament allows for the delayed response of the traumatized, and the need for an understanding of loss that can only come with time.

The survivors lament their dead and resent them for abandoning them to life. Making laments is a painful business, but not lamenting may be worse. An altar to Lethe on the Athenian Acropolis does not guarantee the mercy of forgetfulness. The mothers of the 'disappeared' in Argentina could not be bought off, even by the bones of their dead children. They made their own lives into an endless quest for the truth about their children's death, not to satisfy their private need to know; most of them knew all too well how they died, but so that the truth could become public. In their despair and loss the individual Mothers became a community of mourners and activists. They found a voice.

Perhaps one reason for the delayed response of some writers to the Holocaust was the fact that their entire community, all those who would have been fellow-mourners, had disappeared. It took time to assemble a community of survivors, and for those who had the gift of lament to find a voice that might express the magnitude of the suffering. Mourning for the murdered, the disappeared, the dead in war or plague, is always a desire to keep memory alive. For the lamenter, the task will always be to speak in whatever form he or she knows will persuade us she or he is telling the truth about those who cannot tell their own tale, and for the places where they lived their lives.

Bibliography

Alexiou, Margaret (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press [Second edition 2002, Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos (eds.), Lanham, MD, Rowman and Littlefield].

Bassani, Giorgio (1960). *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.

Barthes, Roland (2010). A Cruel Country, Excerpts from his Notes on his Mother's Death, Richard Howard (trans.), *The New Yorker*, 12 September 2010.

Bourke, Angela (1993). More in Anger than in Sorrow, in *Feminist Messages: Coding in Women's Folk Culture*, J.N. Radner (ed.), Urbana, University of Illinois Press, 160-181.

Butler, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London & NY, Verso.
(1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, NY, Routledge.

Cavafy, Constantine (1896-1918). *Ποιήματα*, Athens, Ikarus.

Camon, Ferdinando (1989). *Conversations with Primo Levi*, John Shepley (trans.), Marlboro, VT, Marlboro Press [ed. orig. *Autoritratto di Primo Levi*, Padova, Edizioni Nord-Est 1987].

Camus, Albert (1948). *The plague*, Stuart Gilbert (trans.), New York, Knopf [ed. orig. *La peste*, Paris, Gallimard, 1947].

Caruth, Cathy (1995). *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Croce, Benedetto (1922). *Frammenti d'etica*, Bari, Laterza.

Doty, Mark (2006). Can Poetry Console a Grieving Public, *http://www.poetryfoundation.org/features/feature.onpoetry.html?id+178617*

Erikson, Kai (1995). *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*, New York, Norton.

Felman, Shoshana – Laub, Dori (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.

Gilbert, Sandra M. (2006). *Death's Door: Modern Dying and the Ways We Grieve*, New York, Norton.

Greenstein, Edward (2010). Lamentation and Lament in the Hebrew Bible, in *The Oxford Handbook of the Elegy*, Karen Weisman (ed.), Oxford, Oxford University Press, 67-84.

Holst-Warhaft, Gail (1992). *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, London, Routledge.
(2000). *The Cue for Passion: Grief and its Political Uses*, Cambridge, Harvard University Press.

Kambanellis, Iakovos (1995) [1965]. *Mauthausen*, Gail Holst-Warhaft (trans.), Athens, Kedros.

LaCapra, Dominick (2001). *Writing History*, *Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins University Press.

Laub, Dori (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle, in Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins University Press, 61-75.

Levi, Primo (1958). *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
(1984). *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, (trans. Ruth Feldman and Brian Swan as *Collected Poems*, London and Boston, Faber and Faber 1988).
(1986). *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.

Loraux, Nicole (1998). *Mothers in Mourning*, Corinne Pache (trans.), Ithaca, Cornell University Press [ed. orig. *Les mères en deuil*, Paris, Seuil 1990], with the essay Of Amnesty and its Opposite [ed. orig. in *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil 1988].

Mazower, Mark (1993). *Inside Hitler's Greece: The Experience of Occupation*, *1941-44*, New Haven, Yale University Press.

Neruda, Pablo (2003). *I Explain Some Things*, in *The Poetry of Pablo Neruda*, Ilan Stavans (ed.), New York, Farrar, Straus and Giroux.

Radcliffe-Unstead, Douglas (1987). *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writing of Giorgio Bassani*, Cranbury, NJ, Associated University Presses.

Rose, Gilian (1996). *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Saunders, Rebecca (2007). *Lamentation and Modernity in Literature*, *Philosophy*, *and Culture*, New York, Palgrave Macmillan.

Shapiro, Marianne (1972). The *Storie ferraresi* of Giorgio Bassani, *Italica* 49.1, 30-48.

Schneider, Marilyn (1974). Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini, *Italica* 51.1, 43-67.

Seferis, George (1973). *Collected Poems 1924-1955*, Edmund Keeley and Philip Sherrard (trans.), London, Jonathan Cape.

Suter, Ann (2008). *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford, Oxford University Press.

Tarrow, Susan (ed.) (1990). *Reason and Light: Essays on Primo Levi*, Ithaca, NY, Cornell Western Societies Program.

Thomas, Dylan (2003). *Selected Poems 1934-52*. New York, New Directions.

APPENDICE

Intervista inedita a Giorgio Bassani (Istituto Italiano di Cultura di New York in cooperazione con la Radio Italiana, 1966).

Due lettere 'americane' inedite: a Edoardo Lèbano (Professor emeritus of Italian, Dept. of French and Italian, Indiana University) del 20 maggio 1976; a Bruna Lanaro (segretaria di Bassani a Italia Nostra) del 21 marzo 1976.

Sette fotografie inedite di Giorgio Bassani.

A Concert
Traduzione dall'italiano di Kate Zambon

Intervista inedita a Giorgio Bassani [1]

Istituto Italiano di Cultura di New York
in cooperazione con la Radio Italiana, 1966

[…] Io sono dichiaratamente uno scrittore colto. Essendo uno scrittore colto ho letto molto e ho subito molte influenze. Quindi a differenza di alcuni miei contemporanei, i quali pensano di essere nati unici, che prima di loro non ci fosse niente, che dopo di loro non ci sarà più niente, io penso invece esattamente il contrario. Io sono imbottito fino alla cima dei capelli di letteratura. L'importante è vedere se questa letteratura sono riuscito a digerirla. Ma in ogni modo – perché questo bisogna fare: prima mangiare e poi digerire – direi che gli scrittori che hanno avuto la prima influenza su di me sono stati ovviamente degli scrittori italiani: io credo che sia fondamentale che uno scrittore abbia le radici ben piantate nell'*humus* letterario del proprio paese e della propria lingua. Quindi la partenza mia è stata nella letteratura del Ventennio, diciamo dopo il '30, quando ho cominciato a guardarmi intorno. La partenza mia è dunque solariana. Voi sapete che in Italia esisteva una rivista che si chiamava *Solaria* che è stata poi sostituita e amplificata da un'altra rivista,

[1] Si desidera prima di tutto ringraziare Paola ed Enrico Bassani che hanno permesso la pubblicazione di questa intervista. Essa fa parte di un gruppo di interviste radiofoniche rilasciate da Giorgio Bassani negli anni settanta all'Istituto Italiano di Cultura di New York. Purtroppo non siamo state in grado di rintracciare i vecchi numeri della *Newsletter* dell'Istituto per avere maggiori informazioni. Di far trascrivere le interviste si è occupata Renata Sperandio, quando era addetta culturale dell'Istituto. Ringraziamo la dottoressa Sperandio per il lavoro fatto e l'Istituto per averci messo a disposizione i testi. Delle quattro interviste, abbiamo scelto quella che ci è sembrata più interessante. In calce alla trascrizione, si legge: «That concludes tonight broadcast featuring Giorgio Bassani speaking about politics and himself in his work. The program was presented transcribe [*sic*] in cooperation with Radio Italiana. Join us again tomorrow night at 9 when the International Theater of the air brings you a production Molière [*sic*] *Tartuffe*. Tomorrow night at 9». La seguente dicitura precede il testo dell'intervista: «Intervista con Giorgio Bassani cassetta INT. 51 / Da Radio Italiana / Durata: 45 minuti lato A, 30 minuti lato B». Una nota avverte che «le parti in corsivo si riferiscono alle domande che vengono fatte a Giorgio Bassani. Non si tratta di un unico intervistatore, ma di più persone. Non potendo identificarle si è deciso di mantenere un colore unico per tutte». In questa sede, al colore blu si è preferito il corsivo. Trattandosi di una pura e semplice trascrizione, con il permesso di Paola Bassani, laddove era necessario, siamo intervenute sul testo, per renderlo fluido e chiaro così come Bassani avrebbe fatto se avesse avuto la possibilità di rivederlo per la pubblicazione. Per la datazione, vd. *infra*, nota 2.

Letteratura, a cui facevano capo gli scrittori fiorentini, ovvero quelli che abitavano o gravitavano attorno a Firenze tra il '30 e il '40.

Io sono nato dunque fiorentino, anche se sono ferrarese, e quelli sono stati i primi scrittori che mi hanno influenzato, degli scrittori a me contemporanei anche se un po' più anziani di me: Loria, Bonsanti, Landolfi, Antonio Delfini, in una parola, gli scrittori che collaboravano a questa rivista e che allora erano i maggiori. Poi ho subito anche l'influenza dell'ermetismo, cominciato in Italia intorno al '38. Era un'influenza letteraria. Non che io condividessi intimamente le posizioni ideologiche dell'ermetismo: non avevo possibilità di scelta, ero troppo giovane per avere delle posizioni ideologiche mie e andavo a scuola, andavo a bottega. Ero come i pittori giovani che vanno a bottega da altri pittori. Insieme a queste prime letture nel mondo della contemporaneità letteraria, subivo anche l'influenza di alcuni grandi scrittori europei. 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, dopo il liceo, quindi in età critica (non in età critica in senso fisiologico ma nell'età in cui potevo avere un giudizio critico), ho scoperto Manzoni. Le grandi scoperte esaltanti della prosa manzoniana risalgono al mio secondo anno universitario. Nella stessa epoca scoprii anche quello che considero uno dei fondamenti, dei pilastri letterari della mia formazione, cioè Benedetto Croce: la prosa di Benedetto Croce, oltre che l'ideologia e il pensiero di Benedetto Croce. Tuttavia, nonostante queste siano state le influenze più importanti, andando avanti ne ho avute diverse altre, come gli scrittori francesi, come in genere tutta la *pléiade* dei grandi scrittori decadenti tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento e che sulla mia formazione hanno esercitato una uguale influenza. 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 maturi 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. Tuttavia, bisogna anche dire che la mia esperienza letteraria, che il mio periodo di *apprentissage* letterario,

ha subito in un certo qual modo una brusca interruzione intorno al 1938. Tra il 1938 e il 1943, infatti, ho abbandonato, in un certo senso, ogni idea di letteratura. Erano anni che contavano molto, ero molto giovane ed erano anni pesanti. In quei cinque anni non mi sono occupato di letteratura.

In quel periodo lei ritornò per caso alla Bibbia.

No, no. *Jamais! [risata del pubblico]* La Bibbia no, non ho mai avuto una crisi religiosa. Assolutamente no. La crisi che ho avuto, l'interruzione della mia vocazione letteraria, è avvenuta a causa di una crisi di carattere politico. Io mi sono completamente dedicato al fare. Ho creduto di essere un uomo politico, di realizzarmi nel fare. E quindi è stata anche una crisi di carattere religioso, ma di tutt'altro tipo, non mistico, ma esattamente il contrario. Avevo letto Benedetto Croce ed ero pieno della cosiddetta «crociana religione della libertà». In nome di questa io sentivo che potevo anche smettere di pensare di diventare uno scrittore. Anzi, bisogna dire la verità: io non ho mai pensato veramente di diventare uno scrittore. Forse la cosa che mi ha salvato è che anche nei momenti ormai lontani in cui imitavo gli scrittori fiorentini del '900, intimamente non ho mai pensato di poter diventare uno scrittore. È questo il punto fondamentale. Mi piaceva moltissimo pensare alla letteratura e tentare di scrivere, ma senza pensare che avrei potuto veramente scrivere. È una situazione abbastanza difficile da spiegare, ma era così. Mentre ad un certo punto la crisi politico-religiosa, se si può chiamare così, mi aveva coinvolto al punto che pensavo potesse diventare la mia strada. Poi più tardi, dopo il '42-'43, le influenze letterarie sono state, diciamo così, minori. Dopo il '43, non penso di aver subito l'influenza di nessuno scrittore, direttamente. Anzi, istintivamente ho cercato di vomitare tutto quello che avevo accettato precedentemente. Ho sempre tentato di raggiungere un'espressione che fosse mia e soltanto mia.

Perché la «Nuda blu» per la copertina dei «Finzi-Contini»?

Le racconto come sono andati i fatti. Io non sapevo che copertina l'editore avrebbe scelto per questo romanzo. C'era stata una mostra di De Staël nel 1960 a Torino. L'editore, Giulio Einaudi, era particolarmente innamorato di questo pittore. Era deciso a mettere in copertina de *Le*

storie ferraresi – l'edizione completa de *Le storie ferraresi*, che uscì nel 1960 – questo nudo di De Staël. Io dovevo ancora finire di scrivere *Il Giardino dei Finzi-Contini*, anzi, per la verità, avevo appena cominciato a scriverlo. Ci pensavo da almeno vent'anni, ma da poco avevo cominciato a stenderlo e intanto l'editore aveva stampato l'edizione completa de *Le storie ferraresi.* Andai allora a Torino alla mostra di De Staël con un collaboratore di Einaudi – il Bollati – e vedemmo il quadro. Il Bollati disse: «Ma mettiamo questo nudo qui a *Le storie ferraresi!*»; e io gli risposi: «Veramente non vedo alcun rapporto tra questo nudo e *Le storie ferraresi*, ma se volete metterlo, mettetelo pure». Senonché, la signora De Staël, interpellata (era già morto il pittore), non volle assolutamente che fosse usato il nudo per la copertina. Non dette il permesso, e allora ripiegammo, con grande mia soddisfazione, su un bel paesaggio di Morandi che era molto appropriato a *Le storie ferraresi*. Quando finii di scrivere i *Finzi-Continti* l'anno dopo, e ci fu di nuovo il problema della copertina, saltò fuori di nuovo il nudo blu con lo sfondo rosso, di cui era già stato fatto il fotocolor in previsione che la signora De Staël desse il suo parere favorevole. L'editore che era una persona molto tenace e amava i libri che stampava, mandò apposta un emissario – un giovane, un bel ragazzo – a Parigi, per tentare di convincere la signora De Staël. Miracolosamente, la signora De Staël disse di sì. Il nudo è un grande quadro – venuto qui alla mostra del Guggenheim – e secondo me si adatta molto bene, perché se è vero che non è Micol, c'è pur sempre il senso della sua solitudine… il senso di una donna che aspetta, chissà…

In seguito, ci fu un episodio abbastanza curioso: nei giorni in cui io stavo a Torino e avevo licenziato le bozze, eravamo a casa Einaudi e si parlava del *cover*. Ad un certo punto, sfogliando la bellissima edizione che Einaudi aveva fatto delle acqueforti di Morandi, dissi: «Però questo sarebbe andato abbastanza bene». Rappresentava un campo di tennis, inciso da Morandi nel 1923-24, se ricordo bene. Einaudi in un momento di generosità inaudita disse «lo mettiamo lo stesso». E, caso unico – non si è più visto, perché suscitò gelosie inaudite, quasi un prodromo delle gelosie che il libro avrebbe scatenato dopo – usò l'illustrazione di Morandi come illustrazione del libro. Per cui i *Finzi-Contini* hanno due immagini, due copertine: una fuori e una dentro. Einaudi mi fece molto piacere, dico la verità.

Sappiamo che lei è un illustre saggista…

Non tanto illustre! Io ho scritto poco di critica, ho scritto soltanto di tempo in tempo dei saggi che usciranno tra breve in un volume di trecento pagine dell'editore Einaudi, tra un mese, un mese e mezzo [2]. Ma non sono propriamente un saggista, perché la mia cultura non è propriamente classico-filologica: ho letto i classici, ho fatto il liceo, sono laureato in lettere, qualche cosa, certo, ho letto, ma una profonda cultura classico-filologica veramente non l'ho. Non sono dunque un vero critico.

È 'classica', allora, la sua ripugnanza per gli sfoghi polemici?

Questa osservazione mi sorprende perché vorrebbe dire che la cultura classica – ammettendo che io sia uno scrittore imbevuto di cultura classica – dovrebbe indurre in chi la possiede una ripugnanza per gli sfoghi polemici. Ma mi sembra proprio il contrario: noi leggiamo i classici per imparare ad avere sfoghi polemici. Per esempio, i miei classici preferiti… comincio con Dante: Dante, dunque, è un poeta, uno scrittore così polemico, che più polemico di così non si potrebbe immaginare, e così pure Machiavelli. Direi che tutti i classici che io amo sono quelli in cui c'è più vena polemica. Quindi io non sono affatto contrario agli sfoghi polemici. La modesta opera saggistica che ho scritto, e che vedrà la luce tra breve, dimostrerà appunto come la mia saggistica sia proprio eminentemente polemica. C'è, secondo me, un vizio di origine in questa domanda, cioè identificare i classici come la zona della tranquillità.

Forse i classici latini e greci?

Nemmeno loro. Infatti se c'è uno scrittore polemico, questo è Tacito, se c'è uno scrittore polemico, questo è Catullo. Non vorrei che si confondesse il classico con il classicistico, con il neoclassico, con il letterario

[2] L'allusione alla prossima pubblicazione de *Le parole preparate* permette di datare internamente l'intervista al 1966. In quell'anno esce infatti la raccolta di saggi presso Einaudi. Nel corso dell'intervista, inoltre, si parla molto dei Finzi-Contini (1962), ma non c'è nessuna menzione de *L'airone*, uscito due anni dopo. L'ultima domanda si riferisce a *Dietro la porta* (1964). Siamo dunque, sicuramente, non oltre il 1966.

in senso deteriore, col pulito, col composto. Ma questi non sono veramente i classici: Leopardi che aveva una forma di una nitidezza e di una politura estrema, era tuttavia uno scrittore e un poeta di violenta carica polemica. Pensate agli stessi *Idilli*: a leggerli nell'ambito dell'ideologia leopardiana, sono delle poesie esplosive, pur nel rigore della loro forma. Quindi non esiste vero classico che non sia vero polemico. Io amo i classici, *ergo* sono un vero polemico.

Eppure i suoi scritti colpiscono per il loro pessimismo, per il senso di tristezza e di solitudine senza speranza che sono caratteri essenzialmente romantici.

Essendo la mia ispirazione così fondamentalmente tragica – non mistica, non millenaristica, ma tutta legata alla realtà e quindi fondamentalmente tragica – è giusto che sia pessimistica. Il mio pessimismo l'ho imparato dal mio più vero maestro, cioè da Benedetto Croce. Dunque non è un'ambivalenza artistica. Rifiuto l'ambivalenza artistica. Quali altre domande ci sono?

Le domande si riferiscono sempre un po' al suo mondo artistico. Sono veri i personaggi del «Giardino dei Finzi-Contini»?

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 altre operazioni mistificatorie. Ho dedicato il mio romanzo al personaggio di Micòl, a Micòl. Come se Micòl fosse realmente vissuta. E poi, appunto, non mi sono mai nominato durante il romanzo proprio per avvallare meglio questa mistificazione. Perché l'ho fatto? L'ho fatto perché ritenevo e continuo a ritenere che il problema della narrativa e dell'arte in generale (della pittura, della musica, della scultura, eccetera) è in sostanza quello della credibilità. Diceva Pascal – è una frase terribile che aveva un significato religioso, eminentemente religioso, ma io l'assumo volentieri, anzi l'ho assunta come epigrafe al mio libro di saggi – «*Je crois volontiers les*

histoires dont les témoins se font égorger». Allora, che cosa distingue un quadro di Cézanne da un quadro di Pissarro, opere che in certi momenti possono sembrare tanto simili? Che Cézanne è veramente «un temoin qui se fait égorger». Si sente benissimo l'ansia che c'è dietro la sua rappresentazione dell'Estaque. Ma che cosa vuole davvero esprimere, in questo quadro, Cézanne? Sì, va bene, il cubismo, ma ciò a cui Cézanne aspira davvero qui è di dare un'immagine dell'Estaque che sia vera, anzi più vera del vero, la quintessenza dell'Estaque, e a costo della sua vita.

Insomma, sono tanti i romanzi contemporanei, magari anche ben scritti, di cui però non resta memoria, appunto perché nessuno pensa che siano storie vere, perché c'è in loro qualche cosa che non persuade. Tutto funziona, in questi romanzi, eccettuata l'unica cosa che si desidererebbe che funzionasse: la buona fede. Moltissima arte e, nella fattispecie la narrativa, è disposta a perpetrare nei confronti dei propri personaggi delle operazioni di violenza inaudite, incredibili. Quasi nessuno scrittore ha rispetto per i propri personaggi, li considera come delle persone realmente vissute o realmente viventi, quasi nessuno scrittore pretende di mettersi in una posizione morale nei confronti della propria opera. Ho fatto quindi questa opera di mistificazione non per ingannare ma per spiegare, per introdurre in un certo senso il lettore in una dimensione letteraria, in una moralità letteraria diversa da quella corrente. Questo è il punto fondamentale. Introdurre il lettore in una dimensione letteraria, in un rapporto letterario di carattere morale e religioso.

Dunque era vero il pensiero del narratore che Micòl ha avuto una relazione con Malnate?

Il punto è questo: ha avuto una relazione il personaggio di cui ho tanto rispetto con il mio rivale, Malnate? Io non lo so. *[risata del pubblico]* Il punto è questo: non lo so e nemmeno credo di avere il diritto di saperlo! Non ho il diritto né morale, né artistico di saperlo. Certi critici mi hanno rimproverato di non avere *exploité* tutta la carica sessuale che era implicita nel romanzo. Ma sono dei critici, secondo il mio modesto parere, che non tengono conto della credibilità. Io ho scritto quella storia, io sono voluto entrare in un rapporto diretto con quei personaggi, ma a un certo punto ho dovuto fermarmi: la fine era quella che era e non potevo scrivere una parola di più.

La dedica è molto importante per la struttura del romanzo. La dedica che fa a Micòl nel romanzo può avere anche implicazioni psicologiche o soltanto letterarie… è vera o ha altre ragioni?

La dedica è come la firma del quadro che Morandi fa intonandola al quadro. Faccio un piccolo esempio. Io possedevo un quadro di Morandi che durante la guerra fu sepolto sottoterra per sottrarlo ai furti e mi fu restituito dalle viscere della terra completamente ossidato. Nell'opera di ripulitura e di restauro la firma andò via e io chiesi a Morandi se poteva rimetterla e lui mi disse «non posso farla più», «e perché non può farla più?», «perché dovrei ritornare nella stessa condizione sentimentale di allora». La firma era un tono in più, ma fondamentale e necessario. Non c'era più e Morandi non poteva mettersi nelle condizioni spirituali di allora. Nello stesso modo, la dedica a Micòl è un elemento costitutivo importante, è un piccolo tocco necessario. Per ragioni romanzesche e mistificatorie, ma anche per qualche cosa di più, per una intenzione letteraria: la cosa che io scrivo adesso voglio scriverla come se questo personaggio fosse realmente esistito. Io non posso prescindere da questa realtà, voglio che sia così. Non voglio essere un poeta, non voglio costruire delle fantasie intorno alla vita, voglio insomma rappresentare soltanto la vita, e nient'altro.

Proprio in questi giorni, ho letto un romanzo americano che mi è piaciuto moltissimo – nonostante molti scrittori miei colleghi italiani si siano affrettati a sottovalutarlo –, il romanzo di Truman Capote, *In Cold Blood.* Si tratta di una cosa molto lontana da me, da quello che io sono, ma al tempo stesso abbastanza vicina. Infatti la posizione fondamentale di Truman Capote nei confronti della realtà è una specie di assoluzione dei buoni e dei cattivi. È una posizione fondamentalmente shakespeariana in cui tutti sono uguali, tutti sono assolti, tutti sono in un certo senso amati. È una posizione di sostanziale imparzialità, è la posizione dello Shakespeare di Enrico IV. Falstaff, Enrico il giovane e Hotspur sono belli, bravi e buoni e finiscono tutti con i vermi. Sento una profonda affinità, non tanto artistica, o di linguaggio – per quanto il romanzo sia scritto in una lingua piana che cerca una comunicazione diretta e immediata –, ma di sensibilità. In Capote c'è la preoccupazione di scrivere un romanzo fingendo che sia un resoconto giornalistico e far credere che questa storia è realmente accaduta. Ecco cosa mi sembra fondamentale, in Capote: la volontà di non essere un romanziere, di fingere di non esserlo. Nelle ultime cinquanta pagine, per esempio, il romanziere Truman Capote si perde, sembra che si perda, nell'esporre

la situazione giuridica dei condannati a morte. Al contrario, il racconto è fatto ad arte, per accrescere la tensione verso il finale, composto con una sapienza artistica e letteraria formidabile. Anche in Capote tuttavia – siccome vive nella stessa epoca in cui viviamo noi, assediata da tutte le parti dalla concorrenza di infiniti *storyteller*, il cinematografo, i giornali, la televisione – c'è la preoccupazione che quello che ci racconta sia proprio vero, che sia la vita *tout court*. Da qui viene il suo bisogno di ricorrere al genere del 'non-fiction novel', cioè della presa a caldo, dal vivo. Tale operazione è però secondo me irrilevante, perché ciò che conta alla fine è che la storia sia – e lo è davvero, la sua! – poetica e dunque, necessariamente, immaginata.

Non è sostanzialmente un problema di identificazione, tra lei e i suoi personaggi. Non è una questione di finzione, non è una questione di artificio, ma è che lei vuole vivere nella pelle dei suoi personaggi. Un'altra questione: la mia impressione è che i suoi personaggi siano dei personaggi proustiani, cioè non si possono probabilmente identificare con delle persone specifiche, ma sono degli impasti di persone che lei ha conosciuto con una delicatezza di ambiente che evidentemente non ci sarebbe se lei quelle persone, quell'ambiente e quei caratteri non li avessi vissuti.

Lei ha fatto molto bene a pormi questa domanda perché mi riporta nel solco della domanda precedente. Cosa c'è di vero? Questi personaggi sono effettivamente esistiti? Non c'è, ripeto, soltanto il desiderio di identificarmi con loro, ma dirò fino a che limite c'è il desiderio che questi personaggi siano considerati delle persone vive, delle persone vissute, di cui si possa dire che abitavano in quella casa lì, sono morti e sono sepolti in quel cimitero là. Era questa la mia preoccupazione in un mondo che tende sempre più a non credere, che non crede più neppure ai testimoni pronti a farsi sgozzare. Però, circa il rapporto tra me e i miei personaggi, devo dire che essi sono veri, cioè assomigliano in qualche modo a delle persone realmente vissute. Potrei trattenermi qui fino a domani mattina a dire che gli *shorts* di Micòl appartengono a quella tale signorina che io ho visto un giorno e mi ha colpito quando ero ragazzo, oppure che la faccia sudata di Malnate appartiene veramente ad un mio amico che non si chiama Malnate, ma che si chiama, per esempio, Vincenzo Cicognani, il quale sta a Lugo, ha la faccia sudata quando discute ed è anche molto alto. Mentre Malnate si chiama, sì, come Franco Malnate, il quale però non ha niente a che fare con Giampiero Malnate, perché è ben vivo

e sta a Novara ed è tutto contento che io abbia prestato il suo cognome al mio personaggio. C'è poi un altro Malnate di Novara che studiava a Ferrara intorno al '38 ed era innamoratissimo di una ragazza che non ha niente a che fare con Micòl, e che mi faceva un po' ridere perché piangeva sulla spalla degli amici… Quindi da un lato, ognuno di questi personaggi ha un rapporto col vero oggettivo – e molti si sono offesi per questo – però da un altro lato, sono tutte forme del sentimento di chi ha scritto questo romanzo, cioè effettivamente Micòl *c'est moi*, il professor Ermanno *c'est moi*, il ciabattino Rovigatti *c'est moi*, mio padre sono io. Anzi vi dirò di più: quando il professor Ermanno invita il narratore ad andare a Venezia al cimitero israelitico – quello antico, non quello moderno –, gli raccomanda di farsi dare l'apposita chiave per entrare, eccetera, e gli spiega che se lui ha un tale dolcissimo ricordo di quel posto è perché ci andava da giovane con la fidanzata, ebbene, queste sono tutte cose che ho vissuto io e non lui. Nel mio romanzo, insomma, ogni personaggio degno di questo nome è una forma del mio sentimento. Questo è inequivocabile. Per metà i personaggi appartengono al mondo della verità perché non potrebbe essere altrimenti, e per l'altra metà sono sempre degli io *deguisé* nei vari personaggi. *Si parva licet*, se si possono paragonare le cose piccole alle cose grandi, ovvero per tornare all'Enrico IV, è indubitabile che Shakespeare è sicuramente Enrico che va nei bordelli insieme a Falstaff, ma è anche Hotspur. Vale a dire che la mediazione dei due è Enrico IV. L'uno e l'altro insieme.

Vittorini, Pavese, Pratolini, e tanti altri scrittori hanno sostenuto che l'impegno politico è indispensabile non solo all'artista di oggi, ma anche all'uomo comune. La mia domanda è questa: non crede lei che la poeticità, il senso di misura, la serenità di linguaggio che colpiscono i suoi lettori come fregi supremi, dipendono proprio dal fatto che lei non appare nei suoi scritti come militantemente impegnato?

La sua domanda mi sorprende un po' perché in questo momento, in Italia, io passo per essere uno degli ultimi dinosauri di un'epoca ormai al tramonto, in cui l'impegno politico era generalmente comune, non soltanto nelle dichiarazioni, ma anche nelle realizzazioni degli scrittori. Io non ho mai pensato di non essere impegnato, mi sembra che tutti i miei libri siano il risultato di un impegno profondo nei confronti delle cose… anche ciò che ho appena detto sulla veridicità e sulla verità implica un profondo impegno. Anche la restaurazione del concetto di pudore, a

cui tengo molto, è un corollario dell'impegno politico e dell'impegno morale. Io credo profondamente all'impegno e alla volontà dello scrittore e dell'artista in genere. Un vero poeta non può accettare di essere soltanto un poeta, né evidentemente di essere presentato in società in quanto tale («Permette, le presento il poeta…», che assurdità!). Se accettasse di essere soltanto un poeta, se si accontentasse di essere soltanto un poeta, accetterebbe necessariamente di escludersi dalla vita. È vero, la poesia non serve a niente, è puro ritmo, è fatto puramente estetico, e dunque del tutto disinteressato. Questo lo ha scritto Croce una volta per tutte e non c'è da spostare una virgola nelle sue pagine: nemmeno la famosa Estaque di Cézanne, a dispetto di quel che pretendeva il pittore, non serve a niente: o meglio, questo quadro serve soltanto a entrare in rapporto con noi, con quel senso del tutto disinteressato che è il senso estetico, un senso non legato al piacere sensuale, né all'utile, né ad alcun' altra categoria dello spirito. Il poeta vero rifiuta di essere un poeta, vuole impegnarsi nella realtà, vuole, come Cézanne, che le sue opere servano a qualcosa, ma guai se queste poi servono! Ecco il punto: se una poesia, un quadro, un'opera d'arte in genere serve a qualcosa non è più poesia, non è più un'opera d'arte. Ad esempio, Guttuso è partito come pittore da una situazione di profondo squallore morale: era un finissimo artista che si inseriva perfettamente nel clima decadente che aspirava solo al bello e al disimpegnato, nel clima che era di moda a Roma intorno al '38-'39. C'era il fascismo e Guttuso se ne stava fuori. Non era troppo diverso da Mafai, da Capogrossi, da Cavalli, cioè da tutti i pittori della scuola romana, totalmente disimpegnata nei confronti della realtà politica e morale di allora. A un certo punto, Guttuso ha rifiutato la propria posizione di partenza, si è animato di una nuova coscienza morale. Io lo lodo molto per questo, però non sempre Guttuso è riuscito a fallire nel suo impegno, perché bisogna pur che il poeta fallisca nel suo impegno per risultare veramente un poeta. Guttuso è diventato troppo spesso un illustratore, un pittore al servizio di una idea politica, cioè non è rimasto puro. L'arte deve essere pura o deve raggiungere la purezza per una specie di fallimento dell'impegno. Io non credo si possa rimproverare alla mia letteratura di essere pura, perché la poesia è sempre pura, se è realizzata. Io adesso, pensando a tutto quello che ho fatto, posso compiacermi – nonostante il mio impegno, che vi garantisco è vero e serio – di avere fallito e di essere rimasto solo un artista, un artista puro. Tuttavia non pensiate che io, nel mio prossimo futuro, sarò già in partenza così. Io voglio continuare a raccontare delle storie credibili, che servano a spiegare a tutti quelli che sono nati e cresciuti con me, che

cosa è ed è stata la loro vita, che significato essa ha avuto per me e per loro. Poi, nonostante questa pretesa niente affatto poetica, non potrò far a meno di sperare al tempo stesso di raggiungere la purezza. Insomma, alla base dell'operazione artistica c'è sempre una disperazione, una contraddizione, una sostanziale tragicità. Questo è il punto. Di questa contraddizione, l'artista è cosciente nell'atto medesimo in cui opera, ed è perciò sempre diviso in due parti. Vorrebbe vivere e non può, ed è compiaciuto di non potere. La sua è una contraddizione insanabile, ma d'altra parte è la vita ad essere così: non è forse la vita, di per sé, una contraddizione insanabile, non è forse la vita intimamente legata alla morte che è il contrario della vita? Chi non accetta la morte non accetta neanche la vita. Questa contraddizione insanabile sta alla base anche dell'arte. Chi rifiuta l'idea della morte, chi non vuol morire, chi ha paura di morire non vuole neanche vivere. E così è l'artista. Il quale vorrebbe restituire tutta la vita e poi non può non compiacersi per averla restituita soltanto come puro ritmo e pura visione.

Mi è piaciuta la definizione dell'arte che fallisce… Posso chiederle una cosa? In riferimento a quello che ha detto sull'impegno, potrebbe spiegare in che senso lei adesso sente di più di un tempo – parlo de «Le storie ferraresi» e de «Gli occhiali d'oro» – in che senso lei sente quel passato privato e anche quel passato pubblico come finito?

Io penso che lei intenda chiedermi quali sono a mio avviso oggi i legami tra la letteratura e la nuova coscienza civile dell'Italia. Io parlo, scrivo in italiano e cerco di introdurre nelle strutture della lingua italiana dei contenuti, i nuovi contenuti di questo tempo. Io credo che noi stiamo vivendo una grande crisi, che non è soltanto dei valori della Resistenza, ma che implica tutta la società, tutto il modo di pensare dell'Italia. E quindi penso ancora di poter essere in qualche modo testimone, attraverso le cose che spero di scrivere, di questo travaglio. Che non è più nei termini di fascismo e antifascismo o di Resistenza, ma è in termini analoghi, se vuole, in termini di rapporto religioso tra lo scrittore, la società, l'ambiente e l'Italia. Per esempio, il fenomeno dell'industrializzazione, il passaggio da una civiltà di tipo agricolo ad una civiltà di tipo industriale, è un grande tema che può ispirare un poeta. Sono nato in un'Italia agraria e agricola e adesso vivo in una civiltà industriale: anch'io, come del resto altri scrittori della mia generazione, sento lo strazio e la difficoltà di tutto questo e intendo cantarlo. Penso che si tratti di un tema vera-

mente importante, di un tema non evadibile, nella problematica italiana di questi anni.

Questo impegno lei lo testimonia anche in opere che sono state accusate di essere disimpegnate come «Dietro la porta». Io credo invece che «Dietro la porta» sia un'opera estremamente impegnata.

Mi sembra che anche in *Dietro la porta* ci sia la tensione, il desiderio di raccontare la storia che mi appartiene, che mi esce dalle viscere, che è realmente accaduta a me, e soltanto a me. È un tentativo in sostanza di istituire un rapporto con me stesso fino nel profondo delle viscere, anche freudiane, se vuole. Io sono stato accusato di non indagare nelle mie viscere, ma ad un certo punto il tentativo di istituire un rapporto anche su una base freudiana, viscerale, con il cosiddetto io narrante, l'ho fatto: chi è costui? perché racconta ciò che gli è accaduto nella lontana adolescenza, perché questa storia del tutto privata, personale, eccetera? Però anche in questo libro, il più viscerale che ho scritto, c'è l'impegno morale e politico di definire un ambiente, di restituire una situazione valida per tutti: il libro non è soltanto una esibizione di viscere, è anche la rappresentazione di un certo mondo, di un preciso ambiente sociale.

Scusate ma adesso mi sento veramente un po' stanco e temo di aver stancato anche voi.

[Applauso]

Lettera di Giorgio Bassani a Edoardo Lèbano

Roma, 20 maggio 1976

Corso Vittorio Emanuele, 287
00186 Roma
telefono 565751

Italia Nostra
ASSOCIAZIONE NAZIONALE
PER LA TUTELA
DEL PATRIMONIO STORICO
ARTISTICO E NATURALE
DELLA NAZIONE

Roma, 20 maggio 1976

Caro Lebano,

prima di tutto, scusa se mi faccio vivo soltanto ora. Ma appena arrivato qui, non hai idea di quante cose da fare sono stato assalito, di carattere privato e pubblico! Da uscirne pazzo.

Mi mancati molto. Mi mancate tutti molto. E adesso, di qui, il periodo che ho trascorso a Bloomington mi appare come uno dei più felici della mia vita. Lo dicevo giusto ieri sera anche con Arndt, l'addetto culturale americano, col quale sono uscito a cena. Nick's Bear's Place, perfino la Tudor room (senza parlare di casa tua, di casa Musa, di casa Walliver, ovviamente), ecc.: tutto si colora ormai dei colori e delle luci del Mito. E tu, in particolare, sempre così affettuosamente

P.S. - Ho molto lavorato ancora alla poesia Dal Campos. Tu qualche giorno, te ne manderò la stesura definitiva.

La trascrizione di questa lettera è a p. 50 di questo volume, nel saggio di Valerio Cappozzo, Incontri indiani. Lettere inedite di Giorgio Bassani.

disponibile! Ma ci tornerò, a Bloomington, non fosse che per riabbracciarvi tutti quanti tu...

Mi ha scritto Costa, e ti accludo in fotocopia la sua lettera. Debbo accettare? Propendo per il sì, anche se un po' mi turba l'idea di trapiantarmi in America senza un contatto vero e proprio. Capisci? Se di qui a tre o quattro anni cambiassero idea, come resterei? Ma vedremo.

Il ritorno a Roma ha avuto un momento drammatico. A Indianapolis, dove i Musa ed Ed. Magnuleas mi avevano così gentilmente accompagnato, mi son trovato imbarcato su un aereo erroneo. Insomma, invece che a N. Y., son finito a Chicago. E a N. Y., cambiando aereo, ci sono arrivato molto più tardi del previsto: appena in tempo per prendere l'aereo di Roma. Che avventura!

Ricordami a tutti gli amici (ai quali scriverò nei prossimi giorni). Intanto, a te, un abbraccio affettuoso dal tuo

Giorgio Bassani

Lettera di Giorgio Bassani a Bruna Lanaro

Indiana University, Bloomington, 21.3.1976

Cara Bruna,

non so come ringraziarla di tutte le sue gentilezze, e degli auguri, in modo particolare. Qui le ore trascorrono lentissime. Vivo in una cittadina composta quasi esclusivamente di villette con giardino, abbastanza graziose, prendendole una per una, ma nell'insieme piuttosto mortuarie. Al centro della cittadina-accampamento, un complesso di grandi edifici di stile tra il Neo-gotico e l'Eur, dove ha sede, fra gli alberi, la città universitaria vera e propria. Lì, io sto. E, in pratica, non esco mai oltre il limite del cosiddetto *campus*. La noia è grande, immensa. Il tempo cambia continuamente, oggi freddo (magari con neve), domani sole e caldo sciroccale. Risultato: non ho molta voglia di lavorare, ed è peccato, perché con tutte le ore che ho a disposizione… Ma passerà, passeranno anche questi due mesi. Martedì, per fortuna, vado a Detroit, a fare una conferenza; in aprile a Berkeley, in California, a vedere.

Ho ricevuto la busta con dentro le lettere, ecc., il 15: dopo dodici giorni che lei l'aveva spedita. Calcoli, in ogni caso, che ci vuole una decina di giorni perché la posta mi arrivi. Mi dispiace non essere stato in grado di rispondere al telefono. Ad ogni modo, se qualcuno volesse mettersi in comunicazione con me, tenga conto che io sono qui alle 10 di ogni mattina, e che perciò deve chiamare non prima delle 18.

[…]

Le notizie dall'Italia le ho, pochissime, attraverso il N.Y.Times. Mi mandi perciò, insieme con la posta, eventualmente qualche articolo che lei o Vanna Ballio o S. Madonna giudicassero interessante. Ho fatto un'intervista all'Ansa, riguardante I.N. [Italia Nostra]. È poi uscita ?

Molti saluti affettuosi dal suo

Giorgio Bassani

Dalla trascrizione abbiamo escluso la parte centrale perché di interesse esclusivamente pratico. Bruna Lanaro fu la segretaria di Giorgio Bassani a Italia Nostra per circa venticinque anni: durante la sua presidenza, ma anche in seguito, quando lui divenne presidente onorario e continuò ad avere un suo ufficio a Italia Nostra (in via Niccolò Porpora, a due passi dal suo studio di via Carissimi). Bassani ci andava tutti i giorni, intorno alle 12, e ci restava in genere per un'ora e mezzo o due. Bruna Lanaro diventò a poco a poco la sua *factotum*, ma era anche una delle colonne dell'Associazione, una delle persone più preparate, sensibili ed efficaci. Assisteva Bassani in tutte le sue attività, non soltanto in quelle legate a Italia Nostra: pubblicazioni, insegnamento, conferenze, rapporti con il cinema, rapporti epistolari con il mondo intero, viaggi, appuntamenti, avvocati, ecc. Era Bruna che si occupava di pagargli gli affitti, le bollette del telefono, gli metteva a posto le carte, anche nel suo studio di via Carissimi, era lei che quando Bassani era in viaggio faceva persino qualche assegno a suo nome imitandone la calligrafia… Bruna gli batteva a macchina poesie, pagine di racconti, testi a cui lavorava. Era più giovane di Bassani di almeno trent'anni. Era una donna molto bella, simpatica, di un'intelligenza viva e di una grande generosità. Le sue espressioni popolaresche, in dialetto romano, facevano ridere Bassani che con lei scherzava molto. A volte si scambiavano, da stanza a stanza, dei messaggi scritti, dal tono buffo e giocoso. Erano diventati amici. Bassani aveva molta fiducia in lei, ascoltava i suoi consigli ed era attento ai suoi giudizi (come si vede dalla lettera). Bruna è morta ancora giovane, a soli cinquant'anni, nel 2001, un anno dopo la morte di Bassani. Le è dedicato il volume *Italia da salvare* (a cura di Cristiano Spila, Torino, Einaudi 2006). Ringraziamo Paola Bassani per aver condiviso con noi questo affettuoso e vivace ritratto.

(1)

INDIANA UNIVERSITY
Center for Italian Studies
BALLANTINE HALL
BLOOMINGTON, INDIANA 47401

TEL. NO. 812—337-230

21. 3. 1976

Cara Bruna,

non so come ringraziarla di tutte le sue gentilezze, e degli auguri, in modo particolare. Qui le ore trascorrono lentissime. Vivo in una cittadina composta quasi esclusivamente di villette con giardino ~~[illegible]~~, abbastanza graziose, a prenderle una per una, ma nell'insieme piuttosto mortuarie. Al centro della cittadina-accampamento, un ~~[illegible]~~ complesso di grossi edifici in stile tra il Neo-gotico e l'Eur, dove ha sede, fra gli alberi, la città-universitaria vera e propria. Lì io sto. E, in pratica, non esco mai oltre il limite del cosiddetto campus. La noia è grande, immensa. Il tempo cambia continuamente, oggi freddo (magari con neve), domani sole e caldo piroccale. Risultato: non ho molta voglia di lavorare, ed è passato, perché con tutte le ore che ho ~~[illegible]~~ a disposizione... Ma passerà, passeranno anche questi due mesi. Martedì, per fortuna, vado a Detroit, a fare una conferenza; in aprile a Berkeley, in California, a vedere.

Ho ricevuto la busta con dentro le lettere, ecc., il 15 o.s.: dopo dodici giorni che lei l'aveva

(2)

spedita. Calcoli, in ogni caso, che ci vogliono una decina di giorni perchè la posta mi arrivi. Mi dispiace non essere stato in grado di rispondere al telefono. Ad ogni modo, se qualcuno vuol mettersi in comunicazione con me, tenga conto che io sono qui alle 10 di ogni mattina, e che perciò deve chiamare non prima delle 18.

L'assegno della Stampa potete versarlo sul mio conto alla Banca d'America e d'Italia, Agenzia C., piazza Cutra 2. È opportuno. La banca deve fare dei pagamenti, e mi scuterebbe che nel frattempo il mio conto restasse in secco.

La pregherei inoltre di telefonare all'avvocato Reggiani. Gli dica che mi scriva subito, dandomi notizie. Nel caso che avesse già riscosso un assegno per me, se lo faccia dare: e poi versi anche quello sul mio conto.

Ha già pagato il prof. Sicca quanto mi doveva? Se sì, Castellani provvede a sistemare con il ricavato il mio conto presso S. N.: e il resto, se ce n'è, vada anche quello a piazza Cutra 2.

Le notizie dell'Italia le ho, pochissime, attraverso il N.Y. Times. Mi mandi perciò, insieme con la posta, eventualmente qualche articolo che lei o Vanna

Ballio, o S. Malfonsa, giudicassero interessante. Ho fatto, ed intervista all'Ansa, ragionevole S. N. È poi uscita? L'hanno pubblicata, i giornali italiani?

Molti saluti affettuosi dal suo

Luigi Donati

Giorgio Bassani a casa Lèbano con alcuni suoi libri donati agli amici Lèbano (primavera 1976).

Giorgio Bassani in visita al centro di Bologna dell'Indiana University e della Wisconsin University. Dopo la sua conferenza per gli studenti, tenuta nell'ufficio di Edoardo Lèbano, direttore del centro, Giorgio Bassani autografa alcuni suoi libri e si intrattiene con gli studenti (autunno 1978).

Giorgio Bassani e Edoardo Lèbano sotto la magnolia nel cortile di casa Bassani in Via Cisterna del Follo, a Ferrara (4 marzo 1979, in occasione del compleanno di Bassani).

Giorgio Bassani con la gattina dei Lèbano, Fiammetta (primavera 1976).

Casa Bassani, a Ferrara. Giorgio Bassani e la madre, Dora Minerbi Bassani (marzo 1979).

Casa Bassani, a Ferrara. Giorgio Bassani scarta un regalo. Di spalle la signora Dora, sullo sfondo Enrico Bassani, figlio dello scrittore, e a sinistra la Iole, portiera e cameriera della signora Dora (4 marzo 1979).

Giorgio Bassani davanti a Ballantine House (Indiana University) con gli studenti di dottorato iscritti al suo corso. Alla destra di Bassani, Edoardo Lèbano (primavera 1976).

Ringraziamo Paola Bassani per averci permesso di pubblicare queste fotografie e Edoardo Lèbano che a Paola le ha trasmesse.

A Concert

Traduzione dall'italiano di Kate Zambon

Dopo la pubblicazione nel 1940, con lo pseudonimo di Giacomo Marchi, Giorgio Bassani non si occuperà più degli scritti contenuti in *Una città di pianura*, ad eccezione di *Storia di Debora* – il futuro *Lida Mantovani*, di tutti i racconti di Bassani, forse quello con la storia editoriale più tormentata – e della poesia *Ancora dei poveri amanti* che confluì prima in *Storie di poveri amanti* e poi in *In rima e senza*. Poco frequentato anche dalla critica bassaniana, *Una città di pianura* è stato però giustamente incluso in Appendice nel volume mondadoriano delle *Opere* [1].

La traduzione di *Un concerto* è il risultato del lavoro fatto nel 2007 per la mia tesina di laurea in Studi italiani al Vassar College. Quando ho cominciato a lavorare sui racconti di *Una città di pianura* per scegliere quale tradurre – nessuno è stato mai tradotto in inglese [2] – ho potuto subito rendermi conto della ragione per cui Bassani non li aveva inclusi nella sua *opera omnia*: la sintassi è convoluta, sicuramente un po' rozza, difficile da capire. Si nota che Bassani stava cercando il suo stile in questi racconti, i quali si rivelano perciò un banco di prova per le sue opere maggiori. Come per tutti i traduttori letterari, la grande sfida del mio lavoro è stata quella di scrivere 'bene', pur rimanendo il più fedele possibile all'originale e quindi resistendo all'impulso di migliorarlo. Infatti, la 'ruvidezza' di questi testi è proprio ciò che li rende più interessanti e più utili, perché *Una città di pianura* ci offre l'opportunità

Si ringraziano Paola ed Enrico Bassani per aver concesso i diritti per la prima traduzione in inglese di *Un concerto*.

[1] Giorgio Bassani, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori 1998 1527-1539; per la storia editoriale di *Storia di Debora* e di *Una città di pianura*, vedi *ivi* le Notizie sui testi a cura di Paola Italia, 1795 e 1766. *Una città di pianura* è stato ripubblicato abbastanza di recente in un volume separato da un editore ferrarese (Sabbioncello San Pietro [Ferrara], 2 G Editrice 2003).

[2] *Storia di Debora* viene tradotto in inglese come parte delle *Cinque storie ferraresi*, in cui è già diventato *Lida Mantovani*. Con il titolo di *Five Stories of Ferrara* e traduzione di William Weaver, la raccolta viene pubblicata negli Stati Uniti nel 1971; la prima traduzione in inglese risale però al 1962 ed esce in Inghilterra, ad opera di Isabel Quigly (Robin Healey, *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation. An Annotated Bibliography 1929-1997*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 216).

di seguire la crescita artistica di un autore.

La mia scelta è caduta su *Un concerto* perché fra tutti si distingue per l'eleganza della lingua e per lo sviluppo profondo dei personaggi e della trama. Ha lo stesso stile 'cinematografico' di *Storia di Debora*, con descrizioni molto visuali. Come un film, la storia passa da un'immagine ad un'altra, e da uno spazio temporale ad un altro. L'esempio più brillante di questa tecnica è la scena del partente. Il narratore sta passando una serata noiosa a casa dell'amico Claudio e di sua moglie Elena. Ad un certo punto, spinge Elena a suonare il pianoforte. La donna comincia a suonare il *Capriccio* di Bach, «composto per la lontananza del fratello dilettissimo» [3]. La transizione dalla narrazione in prima persona all'immagine del partente, evocata dalla musica suonata da Elena – il modo con il quale Bassani contrasta e combina l'esperienza del narratore con quella del partente – avviene in modo del tutto inaspettato. Questo accade nella seconda parte del racconto, e lo rende un po' difficile da seguire. Il lettore deve leggere più di una volta per capire ciò che succede. Ciononostante, perdona all'autore la sua imperizia e ammira l'abile tentativo di superare la difficoltà tecnica di rendere in parole l'immediatezza della musica: la scena è splendida e da sola rende *Un concerto* degno di essere tradotto.

Tutti i racconti di *Una città di pianura* hanno una qualità non rifinita, determinata dall'eccessiva complessità della grammatica che spesso rende il testo poco comprensibile: ma c'è sempre una sfida in più quando si traduce un'opera giovanile o incompiuta. Per esempio, in tutti i racconti di *Una città di pianura* l'uso della punteggiatura è piuttosto libero, quasi sperimentale – a volte perfino a scapito della comprensione – e ci sono virgole che dividono frasi complete, quando ci vorrebbe invece un punto. Spesso all'interno della stessa frase, ci sono doppi due punti, una pratica che Bassani non userà più. Ma la laboriosità della costruzione dei periodi e l'uso studiato della punteggiatura dimostrano l'aspirazione di Bassani a diventare un grande scrittore, parte della tradizione letteraria europea. Spingendo i limiti della lingua, Bassani gioca con la sintassi cercando una sua voce. *Una città di pianura* ci dà la possibilità di seguire la sua formazione.

Tradurre *Un concerto* è stato un lavoro faticoso fatto per passione, un *labor of love*. Ho dovuto lottare per capire quello che Bassani voleva dire. Se una frase era incomprensibile o goffa, dovevo scoprire se era

[3] *Opere*, 1535.

così anche in italiano, o se era soltanto in inglese che non funzionava. E se era davvero goffa come pareva, ho cercato di renderla così anche in inglese. Tradurre è prima di tutto un atto creativo; tradurre la scrittura di qualcun altro è come parlare con la voce di un altro, sono le tue parole, ma stranamente estranee.

A Concert

Giorgio Bassani

Having finished dinner, we moved into an adjacent parlor with a high, dark ceiling, furnished with light wood in a style that was, within its boundaries, modestly pretentious. Several paintings hung symmetrically on the walls, decorative, as one is likely to see here and there in every house these days, whose lively, banal colors paled in the semi-darkness conjured by the bare globe of light, opaque and low in the center of the room. But everything in the room was prudently comfortable: sofas of matching fabric, light leather chairs around bare coffee tables, and on the floor thick carpets that muffled any sound of footsteps. Certainly it must have been pleasant after a hard day at the office – one of those days from which Claudio, the husband, emerged paler every evening, with a peremptory desire for family and silence – to rest between those four innocuous walls, slightly embarrassing, next to a taciturn wife. And smiling with this thought, while I regarded Elena, half collapsed and immobile in an armchair, I turned, perhaps more from the desire for comparison than for anything else, to the husband who, awkward in his shabby work suit and from a long-held unnatural position, smiled disoriented at me in turn, rather grudgingly, squinting through thick tortoise shell rimmed glasses.

We shared then, us men, a cigarette along with some pointless words. Elena was silent, raising her head every so often; she had an inexpressive gaze punctuated by the blinking of her grey eyelids. «She truly is a stupid woman», I was surprised to find myself thinking, «a woman with no personality whatsoever». Her low forehead nearly disappeared, overwhelmed as it was by a volume of black hair that fell in sleek, wavy locks over her temples, covering her ears before coming to a halt in a bun at the nape of her neck. «A woman», I continued, «deserving of old age». I enjoyed, due to a romantic and wicked taste, imagining a senile and shrewd deformation of that perfect body. Elena, transformed into the center of a petit-bourgeois world, she as bourgeois herself as her modern parlor and her affable husband, a woman with her temples covered by grey locks of opaque hair, her eyelids half lowered, dressed in black, nondescriptly. Only then, reduced to these terms – I concluded – could she have lived peacefully in the house she had chosen for herself, pacified by the things that surrounded her and by the awkwardness of her statuesque form.

Un concerto

Giorgio Bassani

Finita la cena, passammo in un salottino attiguo di soffitto alto e buio, arredato in legno chiaro con un gusto, nei suoi limiti, modestamente pretenzioso. Alle pareti pendevano alcuni quadri in simmetria, decorativi, come è dato vederne un po' dappertutto in ogni casa di oggi, i cui vivaci colori banali scadevano nella penombra evocata da un globo scoperto di luce, opaco e basso nel centro della camera. Ma ogni cosa lì dentro era cautamente confortevole: divani di stoffa a tinta unita, seggiole di cuoio chiaro attorno a tavolinetti scheletrici e, sul pavimento, tappeti folti che attutivano ogni rumore di passi. In fondo doveva esser piacevole dopo una densa giornata d'ufficio – una di quelle da cui emergeva più pallido ogni sera Claudio, il marito, con una imperiosa volontà di famiglia e di silenzio – restare tra quelle quattro mura anodine, un poco imbarazzanti, con una tacita moglie accanto. E sorridendo di questo pensiero, mentre fissavo Elena semirovesciata immobile in una poltrona, mi volsi, forse più per desiderio di raffronto che per altro, al marito che goffo nel suo vestito frusto dal lavoro e da una posizione lungamente innaturale, mi sorrise a sua volta disorientato, a fior di labbra, ammiccando tra le grosse lenti cerchiate di tartaruga.

Poi ci scambiammo, noi due uomini, una sigaretta tra qualche inutile parola. Elena taceva, levava la testa di tanto in tanto, aveva uno sguardo inespressivo nel taglio delle palpebre grigie. «È proprio una donna stupida – mi sorpresi a pensare – una donna senza alcuna personalità». La fronte bassa quasi spariva, oppressa come era da un volume di capelli neri che cadevano in bande lisce e curve sulle tempie coprendo le orecchie prima di fermarsi in un nodo alla nuca: «una donna – continuavo – degna di esser vecchia». Godevo, per un gusto romantico e cattivo, a figurarmi una senile e cauta deformazione di quel corpo perfetto. Elena diventava il centro di un piccolo mondo borghese, borghese essa stessa come il suo salottino moderno e il marito bonario, una donna con le tempie coperte da bande grigie di capelli opachi, le palpebre semichiuse, vestita di nero, anonimamente. E allora solo, ridotta in questi termini – concludevo – essa avrebbe potuto vivere tranquilla nella casa che si era scelta, pacificata con le cose che la circondavano e con la inopportunità di quelle sue forme statuarie.

The evening passed monotonously. The parlor was, all things considered, unpleasant, and the inhabitants insufferable. The beauty of the woman, opaque and hazy behind the smoke of too many cigarettes, gave me a feeling of unease and languor; and I was already torpidly searching for an excuse to get out of there, when I saw emerge from the semi-darkness, in the remote corner of the room where I had not yet cast my gaze, a black grand piano.

Its unsuspected presence struck me. Among the light, nude furniture, the piano established a rhythm, filled a pause; and as I was absorbed by my discovery, I barely heard Claudio at my back speaking with faint excitement in his voice, perhaps deceived by an unconscious gratified air I had assumed in the meantime. He defended «his» parlor as if I had expressed an opinion on the subject that conflicted with his own suddenly passionate one; whereas it was in fact favorable, if one could thus interpret my mild enthusiasm.

But I didn't care about him anymore. I observed instead the woman who had silently risen from the armchair, and roamed between the coffee tables and the sofas: with careful and studied movements, as if she had wanted to conceal from herself the tedium that our conversations generated, she had approached the instrument little by little, having rested her hand on the black wood. And close and silent as she was next to the piano (she seemed without memory, as if she didn't hear or see anymore. Who could have possibly read those weary, disillusioned eyes?), I saw her suddenly compose herself in an intense beauty, only now and never before revealed. At the same time my dislike of her, due perhaps, no, certainly, to the influence of a by-now-common tradition, disappeared without a trace. Instead, a serene admiration arose in me, without awe, but all the more absurd considering my recent mood and the opinion I had formed of Elena.

She was a woman of a rather aloof nature. She appeared infrequently in society and was rarely mentioned within social circles. She spoke generally of useless, banal matters, separating her syllables, as if her voice were unfamiliar to her; an opaque voice, somehow without resonance, estranged from that light tone of easy laughter that vibrates at the bottom of the conversation of every woman of our time. Even her undeniable beauty ended up seeming removed from her, ill-suited to her; and people mocked her beauty, as well as – stupidly – her proven ability as a pianist, which seemed a secondary and unimportant gift: perhaps because, among other things, it coincided with Claudio's notorious tone deafness. All in all, a dull woman of little intelligence, who

La sera trascorreva monotona. Il salottino era, tutto considerato, odioso, e i padroni di casa insopportabili. La bellezza della donna, opaca e imprecisa tra il fumo di troppe sigarette mi dava un senso di disagio e di noia; e già stavo torpidamente cercando una scusa per levarmi di là, quando vidi emergere dalla penombra, verso l'angolo remoto della stanza dove non avevo ancora posto l'occhio, un nero pianoforte a coda.

Quella presenza insospettata mi colpì. Tra mobili chiari e nudi, il pianoforte risolveva un ritmo, riempiva una pausa; e come ero assorbito nella scoperta udii appena Claudio alle mie spalle parlare con una lieve emozione nella voce, forse lusingato da un atteggiamento inconsciamente compiaciuto che nel frattempo avevo assunto. Difendeva con animazione quel «suo» salottino come se io avessi espresso, in proposito, un giudizio che contrastasse col suo così improvvisamente appassionato; mentre era favorevole, se pur in questo senso si poteva intendere un mio semplice stupore.

Ma non gli badavo più. Osservavo invece la donna che silenziosamente s'era levata su dalla poltrona, errava come incerta tra i tavolini e i divani: con mosse lente e studiate, come se avesse voluto dissimulare a se stessa la noia che le procuravano le nostre chiacchiere, si era avvicinata a poco a poco allo strumento, aveva posato la mana sul nero mobile. E vicina come era e silenziosa accanto al pianoforte (pareva senza memoria, come se non udisse né vedesse più, chi mai avrebbe potuto leggere in quegli occhi spossati e delusi?) la vidi improvvisamente comporsi in una sua intensa bellezza, ora solo e non prima rilevata. Insieme, la mia antipatia per lei, dovuta forse, anzi certo, all'influenza di una tradizione fattasi ormai comune, scompariva senza lasciar traccia. Nasceva per contro una ammirazione serena, senza stupore, ma tanto più assurda al paragone del mio stato d'animo di poco prima e dell'opinione che m'ero fatto d'Elena.

Era una donna di natura piuttosto schiva. In società si vedeva di rado e nei circoli veniva considerata da poco. Parlava staccando le sillabe, come se la sua voce le riuscisse a stento famigliare, di argomenti inutili e banali, in genere; voce opaca, in qualche modo senza risonanze, a cui anche quel lieve tono di facile riso che vibra al fondo della conversazione di ogni donna del nostro tempo, rimaneva estraneo. Perfino la sua innegabile bellezza finiva col sembrare staccata da lei, inadatta a lei; e la gente sorrideva, come di quella, così anche – e stupidamente – della sua provata abilità di pianista, pareva una dote secondaria e trascurabile: forse perché, tra l'altro, corrispondeva alla proverbiale sordità musicale di Claudio. Una donna poco intelligente e noiosa insomma, a

lent credence to the opinions of others.

But I must add that particular circumstances certainly contributed to the establishment of this opinion. First of all no gossip could have had a hold over that marriage. Claudio had married Elena deeply in love, that being the case still, and in reality there was no reason to suppose that his love was not returned in kind. The humble origin of the Jewish woman, whom no one knows how or when Claudio met, daughter – they said – of an antique dealer from the ghetto, not a negligible detail, was the last straw, and was unbearable to high society, so closed and constrained. «At least he could have chosen one who was rich and intelligent,» ventured vainly the many mothers of our city who could never forgive the young lawyer for such a marriage. Even I – although perhaps for different reasons – had freely smirked at Claudio's fate. I recalled him from when we were students at the university together, as a steadfast young man, without restlessness, determined to do away with the problems of life by relying upon elementary principles of easy and summary rigidity; I marveled at the energy with which he seemed to know how to master in himself the violent dominion of youth, which none of the rest of us knew how to resist. In the time when the scent of every skirt made us crazy, Claudio was able to regard us with disdain. He loved women and not just a little; but in his words, he was only pursuing the satisfaction of a proud virility which he loved to ostentatiously separate from any possible complication of a cerebral or sentimental nature. Among us in those days, D.H. Lawrence was making a sensation. The sexual problem cruelly tortured the love affairs of our twenties. And only when I truly fell in love did I realize that Claudio was profoundly ridiculous, as is in essence every inhuman thing: he was removed from me and from all our peers, from all of us who still easily thrived in dreams.

It was a time when we would go in large groups with guitars and singers to the outskirts of the city to serenade the factory girls beneath their windows; and Dora's eyes looked upon me for the first time with demure shyness. With an ingenuous haughtiness, I fell in love with my love.

But if Claudio's level-headedness – so apparently resolved and severe – then filled me with awe and envy, now his bizarre and passionate marriage was enough to make me scoff. He was hardly able to realize any part of his juvenile life plan. It was a plan that included, I remember, in addition to a rich wife, a fixed lover. As per tradition, husband and wife would have been very good friends and no more; they would have

dare ascolto al giudizio dei più.

Ma bisogna aggiungere che allo stabilirsi di questo giudizio avevano contribuito certamente particolari circostanze. Prima di tutto nessun pettegolezzo poteva aver presa su quel matrimonio. Claudio aveva sposato Elena innamoratissimo, tale essendone tuttora, e in realtà niente dava diritto a supporre che egli non fosse corrisposto di altrettanto amore. L'umile origine poi di quell'ebrea, conosciuta da Claudio non si sapeva quando e in che modo, figlia – si diceva – di un antiquario del ghetto, s'aggiungeva, particolare non trascurabile, a colmare una misura che pareva intollerabile alla bella società del luogo, parecchio chiusa e limitata. «Almeno l'avesse scelta ricca e intelligente» speculavano vanamente le tante madri della nostra città che non avevano potuto mai perdonare al giovane avvocato un simile matrimonio. E anch'io – sebbene forse per differenti ragioni – avevo volentieri sorriso di Claudio e della sua fine. Mi rammentavo di lui, da quando eravamo compagni di studi all'università, come di un giovane solido, senza inquietudini, deciso a liquidare il problema vita affidandosi a principi elementari, di una rigidezza facile e sommaria; mi meravigliava l'energia con cui sembrava sapesse dominare in sé il violento imperio della giovinezza alla quale noi tutti non sapevamo resistere. Nel tempo in cui l'odore di ogni gonnella ci faceva impazzire, Claudio poteva considerarci con disprezzo. Le donne del resto gli piacevano e non poco; ma in esse, secondo le sue parole, egli non cercava che soddisfazione a una orgogliosa virilità che amava distaccare con ostentazione da qualsiasi possibile complicazione di carattere cerebrale o sentimentale. Tra noi, allora, faceva furore Lawrence, il problema sessuale torturava crudelmente i nostri amori di ventenni. E fu solo quando mi innamorai per davvero che compresi che Claudio era profondamente ridicolo come, in sostanza, ogni cosa inumana: era lontano da me, da tutti i nostri coetanei anche, da noi che in quel tempo riuscivamo ancora facilmente nel sogno.

Era il tempo in cui in gran squadra andavamo con chitarre e cantori fuori porta, a far serenate sotto le finestre delle ragazze impiegate negli opifici; e gli occhi di Dora mi guardarono per la prima volta con timorosa timidezza, m'andavo innamorando del mio amore con una ingenua superbia.

Ma se allora la quadratura mentale di Claudio, in apparenza così risolta e severa mi riempiva di soggezione e d'invidia, adesso il suo matrimonio così bizzarro e passionale bastava a farmi sogghignare. Del suo programma giovanile di vita quasi nessuna parte aveva saputo concretare. Era un programma che comprendeva, mi ricordo, oltre a una moglie

had just one child, naturally; they would continue to lie to each other with shrewdness and elegance all their lives, and so on according to rules by which I was forcibly constrained, believing them to be life, but which later revealed themselves to me as nothing more than literature, of banal and bourgeois quality moreover. As such I was later unable to understand how Claudio with similar principles could have gotten me to listen to him for even a moment. So much did I only unwillingly recall his intellectual dictatorship, as a turbulent and dark period, confined by imprecise boundaries.

I now found the rational, the cold, the practical Claudio married to a poor, not very intelligent, and moreover sensual woman, judging from her body. And if their love – as appearances led to believe – was enduring and great even after four years of marriage, indeed it must have been somehow degrading, the repeated contact in which the senses alone desperately participated and nothing else. A carnal love, which had no doubt overshadowed Claudio, and about which it seemed he was not completely happy. And in fact – although only recently – he allowed himself to half confess to me on the subject with veiled allusions. I say only recently because since Claudio was married nearly four years ago we had rarely gotten together anymore. And with our customary meetings vanished little by little the memories, the sense of my definitive youth, and I found myself different now, changed to myself and to others, along the path of a different life and a different destiny. If recently Claudio had gotten close to me again, although he too was profoundly changed in my eyes, almost a different man, still with him – in a rush – the sweet past, and a throng of faces, and a tumult of memories returned to my spirit. And I was given – which had not happened to me for a long time – to thinking about Dora and to seeing her face often, catching a glimpse, either glancing in a shop window, or following the moving windows of a car, or hearing her footstep around the bend of a road. I lived again for a while with the curious disposition of many years ago, in a sort of continuous expectation that sometimes made me hold my breath suddenly as if something were going to rain down on me from one moment to the next. Therefore, even if Claudio's countenance was not exceptionally dear to me – he had never been a true friend to me – I nevertheless joyfully attached myself to him. I gladly reciprocated his displays of friendship.

We usually met in the evenings in the old café from when we were students, and the conversation fell invariably to our current lives, rarely to times past: we carefully avoided common memories. I often spoke of

ricca, un'amante fissa. I due, marito e moglie, sarebbero stati, come di tradizione, molto buoni amici, e basta; avrebbero avuto un figlio solo, naturalmente; continuerebbero a mentirsi per tutta la vita con cautela ed eleganza; e via di seguito così, secondo una regola a cui m'ero forzatamente costretto credendola vita, ma che, dopo, mi si era rivelata niente altro che letteratura, di qualità banale e borghese, per giunta. Così, più tardi, non riuscivo a spiegarmi come Claudio con simili principi avesse potuto anche solo per un momento farsi ascoltare da me. Tanto che del suo dittatorato intellettuale io mi rammentavo malvolentieri, come di un'epoca torbida e oscura, chiusa da contorni imprecisi.

Trovavo adesso il ragionevole, il freddo, il pratico Claudio sposato a una donna povera, poco intelligente e sensuale, inoltre, a giudicare dalla sua carne. E se l'amore dei due – come le apparenze davano a credere – era continuo e grandissimo anche dopo quattro anni di matrimonio, davvero doveva essere in qualche modo degradante, un contatto rinnovato cui partecipavano disperatamente solo i sensi e null'altro. Un amore di stalla, dal quale Claudio era rimasto indubbiamente oscurato, di cui egli stesso non era, a quanto pareva, pienamente felice. E infatti – ma negli ultimi tempi solamente – con me s'era lasciato andare a mezze confessioni, ad allusioni velate, in proposito. Dico negli ultimi tempi, perché da che Claudio si era sposato – per circa quattro anni dunque – non c'eravamo più trovati spesso assieme. E con la nostra consuetudine svanì per me a poco a poco il ricordo, il senso della mia decisiva giovinezza, e mi son ritrovato diverso, adesso, mutato a me stesso e agli altri, lungo un'altra vita e un altro destino. Sicché se di recente Claudio si era riavvicinato a me, sebbene anch'egli fosse ai miei occhi profondamente mutato, quasi un altro uomo, tuttavia rientrò nel mio spirito con lui – tutta un'ondata – il dolce tempo passato, e una folla di visi, e una ridda di memorie. E mi fu dato anche – e ciò non m'accadeva da un gran pezzo – di ripensare a Dora e di rivedere il suo viso spesso, di sfuggita, o girando gli occhi in una vetrina, o seguendo i cristalli in corsa di una automobile o cogliendo un passo a una svolta di strada. Ritornai a vivere per un poco di tempo nella curiosa disposizione di spirito di molti anni fa, in una specie di attesa continua che mi faceva a volte trattenere improvvisamente il respiro come se qualcosa dovesse piovermi addosso da un momento all'altro. Perciò, sebbene la fisonomia di Claudio non mi fosse eccessivamente cara – egli non era mai stato per me un vero amico – tuttavia mi attaccai di nuovo a lui con gioia, corrisposi volentieri alle sue manifestazioni di amicizia.

Di solito ci trovavamo alla sera nel caffè d'una volta, di quando eravamo studenti, e il discorso cadeva invariabilmente sulla vita che aveva-

the war in Africa – I had returned a year before – and Claudio watched me with the irony of his dull eyes. My artificial enthusiasm evidently made him smile, I would speak, but I watched him soon become distracted, his thoughts somewhere else entirely. He would tell me then, almost always, about his wife and, in general, about his married life: then, so greatly would he become inflamed, that he would lose every restraint, every precaution that the place – quite well patronized – and also the nature of our relationship – so ambiguous – required. He spoke loudly, gesticulating with his hands in front of his glasses. And I knew the depths of the abyss – the abyss in their house which now seemed to me more unbridgeable than ever – that the years had excavated between him and Elena. The woman – it seemed to me – retreated from him from day to day ever further, isolating herself in her closed fortress, while in the mean time desire and jealousy grew in him. He had married her overwhelmed by the purity of her proffered body, he did not want to know anything about her or about her past; and only later, with the desperate desire to find a precise object of his own torment which afflicts the lonely and the brooding, was he able to imagine that it was this disregarded life which had stolen Elena from him. But the woman was silent. Every curiosity, every jealous inquiry was blunted by her impenetrable silence; and it was through that, nothing more than the silence of the impossibility of expressing herself, of yielding herself, even I myself had to realize at the end of that very same evening, that Elena's purity had remained intact throughout the years of unhappy union with my friend, for whom, instead, every doubt, every new hour of solitude since the beginning had resulted in continuous and ever increasing desire to possess her.

To him it had certainly seemed possible to live and love his wife through the mere possession of her body. He was satiated and infuriated in vain. But now even he knew that he had been fooling himself. He told me how new conflicts were born almost daily between them; in reality Elena's pregnancy had probably built the last definitive barriers, and the woman, locked into her new secret, did not even rebel anymore. And Claudio had the full measure of his solitude.

For this reason alone, I believe, Claudio had recently reconnected with me. Physically, he looked swollen and gloomy to me: his brow seemed to have fallen, in fact an incipient corpulence made it look more ponderous. His face, on the contrary, lengthened and hollowed, striking because of an agitated and obtuse avidity that no sense of decency could any longer conceal. He turned up at the Circle quite often, as he never

mo ora, di rado sui tempi addietro: evitavamo con cura i ricordi comuni. Io spesso parlavo della guerra d' Africa – era ritornato da un anno – e Claudio mi osservava con l'ironia dei suoi occhi smorti. Il mio artificiale entusiasmo lo faceva evidentemente sorridere, parlavo, ma lo vedevo presto distrarsi, il suo pensiero era da tutt'altra parte. Mi raccontava poi, quasi sempre, della moglie e, in genere, della sua vita coniugale: allora pareva, tanto s'infiammava, che si fosse dimenticato a un tratto di ogni ritegno, di ogni prudenza che il luogo, piuttosto frequentato di gente, e insieme la natura dei nostri rapporti, così ambigui e fortuiti, richiedevano. Parlava ad alta voce, agitando le mani davanti agli occhiali. Ed io sapevo la profondità dell'abisso – abisso che ora in quella loro casa più che mai m'appariva incolmabile – che gli anni avevano scavato tra lui ed Elena. La donna – m'era parso di capire – gli sfuggiva di giorno in giorno sempre più, isolandosi dentro una sua chiusa fortezza, e intanto in lui crescevano desiderio e gelosia. L'aveva sposata sopraffatto dal candore di quel suo corpo offerto, non aveva voluto conoscere nulla di lei e del suo passato: e solo più tardi, con la disperata voglia di trovare un oggetto preciso del proprio tormento che travaglia i solitari, i nevrastenici, aveva potuto pensare che fosse quella vita ignorata a rapirgli di tanto Elena. Ma la donna taceva, ogni curiosità, ogni gelosa indagine si spuntavano contro l'impenetrabile silenzio di lei; ed era, quello, niente altro che un silenzio di impossibilità ad esprimersi, a concedersi, dovevo io stesso ben rendermi conto, al termine di quella medesima sera, che la purezza di Elena aveva potuto conservarsi intatta attraverso quegli anni di triste unione col mio amico, per il quale, invece, ogni dubbio, ogni nuova ora di solitudine s'erano risolti fin dapprincipio in tanto continua e sempre maggiore smania di possesso.

A lui era certo sembrato di poter vivere e di amare la moglie nel solo possesso di quel suo corpo, vi si era saziato e inferocito sopra inutilmente. Ma egli stesso ora sapeva che si era ingannato. Mi diceva come quotidianamente ormai nascessero tra loro dei contrasti; in realtà la gravidanza di Elena doveva aver elevato le ultime e definitive barriere, e la donna, chiusa nel suo nuovo segreto, non si ribellava neppur più. E Claudio aveva la misura della sua solitudine.

Solo per questa ragione, penso, Claudio s'era negli ultimi tempi riavvicinato a me. Fisicamente mi pareva ingrossato e incupito: sembrava che la fronte gli si fosse abbassata, in realtà una incipiente pinguedine la faceva apparire più massiccia. Il viso, al contrario, allungato e scavato, colpiva per una sua espressione di stravolta e ottusa avidità che nessun senso di pudore sapeva più dissimulare. Capitava anche al Circolo abba-

had before. But here the efforts he made to put on airs, the precipitous eagerness that moved him when he hastened to prevent embarrassing questions that no one dreamed of asking him, initiating discussions, as he did, that tended to present him as a man who was satisfactorily loved by his wife: such comedies did not fool anyone and they even ended up making him the subject of ironic comments and pity. And that was evidently what he wanted: that people think he was a satisfied man, content: many people had heard him casually joke about the intimate particulars of Elena's recent pregnancy, which was too greatly at odds with his usually closed nature, with his proverbial jealousy which had compelled him to live, as soon as he was married, out of the way in a small isolated house.

They could have been, these results, essentially a vindication of my lively principles: or better yet of my sweet disregard for principles and paradigms. But now, in her house, next to the instrument, the woman revealed herself to me alone in all her glory. And, as I said, this discovery did not astonish me. It gave me instead a sense of serenity attained and of tranquil ownership, as if I had known Elena first, always, and Claudio, with all his rights as her husband, did not exist, had never existed. I felt as if a gap were miraculously filled, a pause concluded, a rhythm defined; and the «reason», Elena's intimate significance, which in short escaped Claudio and the others, was clear for me now, and evident. So at this point joy overcame me, the very same which had assailed me with greater frequency lately, in the moments in which memories of Dora returned to visit me. Pleasant moments, these, of joyful honesty with myself but also of perfect sadness, full and absolute precisely for that reason; namely, when the life that I had lived up to then, just like the one which was left to me to live, would appear disclosed to me in the form of a shiny ribbon of which I would discern with extreme clarity beginning and the end, and at the same time every place in that life was distinct, clarified, useful above all, in that magical lucidity in which it briefly found itself. Dora only returned in my memory as a synthesis of moments and details, as a symbol of my better life, of the secret time in which I had suffered greatly for having to leave her behind: symbol whose essential significance was necessary and comprehensible to me alone, and precisely in those moments. Thus, although I could hardly reconstruct from memory any longer the features of that so beloved countenance, in a way, during these instants of grace, I found it present and alive in me like a fundamental «tone» from which my thoughts sweetly took color. This was the same joy that seized me when I could

stanza spesso, come mai aveva fatto. Ma qui, gli sforzi che intraprendeva per darsi un contegno, le precipitose smanie che l'agitavano quando si affrettava a prevenire ipotetiche domande imbarazzanti che nessuno si sognava di rivolgergli, intavolando discussioni, come faceva, che tendevano a rappresentarlo come un uomo amato a sazietà dalla moglie: tali commedie non ingannavano nessuno e anzi finivano col renderlo oggetto di ironici commenti e di pietà. Questo evidentemente voleva: che la gente pensasse che egli fosse un uomo soddisfatto, contento: così molti l'avevano sentito scherzare con leggerezza sopra particolari intimi come la recente gravidanza di Elena, e ciò era troppo in contrasto con il suo carattere di solito tanto chiuso, con la proverbiale gelosia che lo aveva spinto a vivere, appena sposato, in una piccola casa isolata, fuori mano.

Avrebbero potuto, questi risultati, essere in sostanza una rivendicazione dei miei allegri principi: anzi della mia dolce noncuranza di principi e di schemi. Ma ora, in quella sua casa, accanto allo strumento, la donna si rivelava a me solo in tutto il suo fascino. E, come ho detto, questa scoperta non mi stupiva, mi dava anzi un senso di serenità raggiunta e di possesso tranquillo, come se io avessi conosciuto Elena per primo, da sempre, e Claudio, con tutti i suoi diritti di marito, non esistesse, non fosse mai esistito. Sentivo che si era miracolosamente colmata una lacuna, chiusa una pausa, definito un ritmo; e la «ragione», il significato intimo di Elena, ciò insomma che a Claudio e agli altri sfuggiva, per me era chiaro, ora, e palese. Sicché a questo punto m'invase la gioia, la medesima che mi assaliva con maggiore frequenza negli ultimi tempi, negli attimi in cui il ricordo di Dora ritornava a visitarmi. Grati momenti, questi, di gioiosa adesione a me stesso ma anche di perfetta tristezza, e appunto perciò pieni ed assoluti; quando cioè 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, e intanto ogni luogo di essa vita era distinto, chiarificato, utile sopra tutto, in quell'evidenza magica nella quale per poco veniva a trovarsi. Dora solo ritornava nel mio ricordo come una sintesi di momenti e di particolari, come il simbolo della mia vita migliore, del tempo segreto in cui avevo tanto sofferto per dovermi distaccare da lei: simbolo il cui significato essenziale era necessario e comprensibile a me solo, e appunto in quei momenti. Così sebbene non potessi quasi più ricostruire a memoria i lineamenti di quel tanto caro volto, pure, durante questi istanti di grazia, io lo trovavo presente e vivace in me come un «tono» fondamentale dal quale prendevano dolcemente colore i miei pensieri. Questa era la stessa gioia che mi coglieva

more happily feel disposed to receive the mysterious and ineffable messages that seemed to emanate from the things around me to rouse with sudden wonder my nature of lazy adolescent grown old; joy that I had experienced for the first time years ago, in Cervia, when during a wearisome walk with Dora in the evening along the beach, I was astonished by the tracks her steps left on the wet sand. It seemed to me then that something extraordinary had happened that far crossed the boundaries of my usual fantasies, and I believed I could imagine that I would be, or rather that I already was, the protagonist of a great, of a perfect love: for which I wanted to suddenly start singing and yelling with happiness in competition with the sea turned black by the sudden disappearance of the moon. But that moment of grace passed at once, and the cheerful silence that I instead maintained Dora never forgave me for. I talked to her then with excited petulance about I don't know what, and Dora responded to me disjointedly, with a sudden hostility and detachment. She blushed and told me quickly that someone was waiting for her at home, it was late. It was already too late. As now: the same excessive curiosity, the same unforgivable tactlessness – I saw her pale markedly at the thought of an incursion that, however ambiguous and innocent, violated the circle of her fierce modesty – spurred me to ask Elena to play.

She did not respond right away; uneasy, she glanced at the husband who remained silent, she then stammered her assent, but she looked me in the eyes with a slow desperation so touching as to make me regret already my request and her consent, as if I knew that it was my fault that suddenly, between her and me, any possibility of understanding and affinity was squandered. The husband seemed distracted; sunk into his armchair, a mechanical disposition towards worry and anxiousness wrinkled his forehead uncertainly, he opened his mouth from time to time as if to say something. He did not like music. The grey, fixed eyes of his disappeared suddenly behind the window of his glasses, I thought I felt with true irritation his presence in the room, I was surprised to think: «an insignificant man, a nobody»; until I turned to Elena who, in the meantime, had turned her back to us. The music chosen from a rack, she now concentrated on preparing the instrument for the concert; she did not bother telling us what she would play (the lid that covered the piano's strings, raised effortlessly by those white arms, remained oblique, held in mid-air by a small, shiny, black brace); she raised then the music stand (her careful silent gestures seemed prompted by the time and measure of an angelic grace) and it was almost with caution

quando potevo più felicemente sentirmi disposto a ricevere i misteriosi e ineffabili messaggi che dalle cose intorno a me parevano provenire a sollecitare di improvvise meraviglie la mia natura di pigro adolescente invecchiato; gioia che avevo provato per la prima volta anni fa, a Cervia, quando durante un'annoiata passeggiata insieme a Dora, di sera lungo la spiaggia, rimasi meravigliato delle orme lasciate dai suoi passi sopra la sabbia umida. Mi parve allora che fosse accaduto qualcosa di straordinario che varcasse di troppo il cerchio delle mie fantasie consuete, e avevo creduto di poter pensare che sarei, che anzi già ero il protagonista di un grande, di un perfetto amore: per cui avrei voluto d'un tratto mettermi a cantare e gridare di felicità a gara col mare divenuto nero per l'improvviso sparire della luna. Ma quel momento di grazia era passato subito, e l'ilare silenzio che invece conservai, Dora non aveva dovuto mai perdonarmelo. Le parlavo poi con eccitata petulanza di non so cosa, e Dora mi rispondeva a scatti, con una ostilità e un distacco subitanei. Arrossì e mi disse in fretta che qualcuno l'aspettava, a casa, era tardi. Era ormai troppo tardi. Così adesso: che la stessa curiosità eccessiva, la stessa imperdonabile indelicatezza – la vidi sensibilmente impallidire al pensiero di una espansione che per quanto indeterminata e pura violava il cerchio di un suo feroce pudore – mi spingevano a chiedere ad Elena di suonare.

Non mi rispose subito; inquieta, guardò di sfuggita il marito che taceva, poi balbettò un assenso, ma mi fissava intanto negli occhi con una lenta disperazione così toccante da farmi rimordere già della mia richiesta e del suo consenso, come se sapessi che per colpa mia si era esaurita ad un tratto, tra me e lei, ogni possibilità di comprensione e di accordo. Il marito pareva distratto; sprofondato nella sua poltrona, una disposizione meccanica alla preoccupazione e all'ansia gli corrugava la fronte dubbiosamente, apriva la bocca di tanto in tanto come per dir qualcosa. La musica non gli piaceva. Gli occhi grigi e fissi che aveva, sparivano a tratti dietro la vetrina degli occhiali, credevo di sentire con reale fastidio la sua presenza in quella stanza, mi sorpresi a pensare: «un uomo insignificante, un poveruomo»; finché mi volsi ad Elena che, nel frattempo, ci aveva voltato le spalle.

Scelta da uno scaffale la musica, badava ora con concentrazione a preparare lo strumento al concerto; non si curò di farci sapere quel che avrebbe suonato (l'asse che copriva la coda del pianoforte, sollevato senza sforzo da quelle bianche braccia, stette obliquo, tenuto a mezz'aria da un'asticella lucida e nera); alzò quindi il leggìo (i suoi gesti esatti e silenziosi parevano suggeriti dal tempo e dalla misura di una grazia angelica)

that she slowly unfolded the sheet of music, and she waited then, already seated on the low bench, in profile, her hands poised above the keys. The bright concentrated light of a lamp lit at the height of her forehead, above the music stand, reached her softened face, swathing it, the curves of her features, in a soft halo.

Then the husband – I heard him move on my left – as if obeying a command, stood up from the armchair, he approached the piano staying on his feet, half hidden by the slanted lid, with his face protruding above, over the lamp, quite visible to me seated in the shadow, outside of the cone of light. And the expression of imperious curiosity that I saw imprinted on his face, seemed suddenly insufferable. I wanted to stand up, but the first note vibrating in the brief silence of the small room, nailed me to the sofa.

It was the famous «Capriccio» by Johann Sebastian Bach, composed for the absence of his dearly beloved brother.

***

Dear friends were gathered around a departing man. And while trying with an affectionate violence to dissuade him from such a step, don't leave us, wait, it's already late, they remained still cheerfully gathered close around the handsome grey-haired man, strong with a virile and tender calmness. And there were those who vied to smooth the folds of his jacket, those who fixed the ribbon of his wig, those who smiling murmured serene words of affection so that during the long journey they would return to his mind and accompanying him, console him. There were those who instead, not yet resigned, were reminding him with sad eyes of all of the allurements of his tranquil house that he with his money had built for his peace, and of the flourishing flock of children, and of his wife, not yet old, smiling on the threshold. The years were passing, lovely and right it was, after violent youth, to enjoy all of this in its own time.

But the departing man smiled gently at these words. And I also smiled to myself thinking of his smile and of myself. Violent youth was leaving me little by little, and I remained like some kind of widower, with the imprecise desire for experiences never had, for sensations never attained. Now, it would have been worthless to leave, to abandon old customs, the bourgeois placidity of my life. It was already too late. From the depths of the years I saw the face of my mother emerge again, and I would have wished not to find there, once again, that eternal expression of regret and sorrow that always, in every decisive moment for me, would

e fu quasi con cautela che lentamente spiegò il fascicolo della musica, e attese poi, già seduta sul sediolo basso, di profilo, le mani posate sulla tastiera. La luce chiara e concentrata di una lampada accesa all'altezza della sua fronte, sopra il leggìo, perveniva al viso smorzata, fasciandolo, nelle curve dei lineamenti, di un morbido alone.

Allora il marito – lo sentii muoversi alla mia sinistra – come obbedendo ad un richiamo si levò dalla poltrona, si avvicinò al pianoforte rimanendo in piedi, seminascosto dall'asse obliquo, con la faccia sporgente oltre, sopra la lampada, ben visibile a me che restavo nell'ombra, fuori dal cono di luce. E l'espressione di imperiosa curiosità che vidi impressa su quel volto, mi parve improvvisamente insopportabile. Avrei voluto alzarmi, ma la prima nota vibrata nel breve silenzio della piccola sala, mi inchiodò sul divano.

Era il famoso «Capriccio» di Giovanni Sebastiano Bach composto per la lontananza del fratello dilettissimo.

***

Dolci amici stavano intorno a un partente. E pur cercando con una affettuosa violenza di dissuaderlo da un tal passo, non andar via da noi, aspetta, è ormai tardi, rimanevano tuttavia stretti festosamente intorno al bell'uomo dai capelli grigi, forte di una virile e tenera pacatezza. E chi a gara gli componeva le pieghe della giubba, chi gli spiegava il nastro della parrucca, chi, all'orecchio, gli mormorava sorridendo serene parole d'affetto perché nel lungo viaggio gli ritornassero a mente e accompagnandolo lo consolassero. Chi invece, non ancor rassegnato, gli andava rammemorando con occhi tristi tutte le blandizie della sua casa quieta che lui coi suoi danari s'era costruita per la sua pace, e la fiorita progenie dei figli, e la moglie non ancor vecchia sorridente sulla soglia. Gli anni passavano, bello e giusto era, dopo la violenta giovinezza, godere di tutto ciò a suo tempo.

Ma il partente sorrideva blandamente di queste parole. E anch'io tra me sorridevo pensando al sorriso di lui e a me stesso. La giovinezza violenta mi lasciava a poco a poco, ed io restavo come vedovo di qualcosa, con il desiderio impreciso di esperienze non avute, di sensazioni non compiute. Adesso, a nulla sarebbe valso partire, abbandonare la vecchia consuetudine, la placidezza borghese della mia vita. Ormai era troppo tardi. Da un fondo d'anni rivedevo emergere il volto di mia madre, e avrei voluto non trovarvi, anche ora, quella eterna espressione di rammarico e di pena che sempre, in ogni momento decisivo per me, appariva tra i suoi due occhi distanti, melanconici. Ero restato accan-

appear in her two distant, melancholy eyes. I had remained by her side, one thing among the things that had seen me born and raised, and this certainly should have given her satisfaction. I had dragged myself, as she had wanted and expected, throughout my twenties and thirties, into the gray mediocrity of that corroded little provincial town. The war in Africa had later placated me, that is, a little, and it would have seemed impossible; callously estranged from that which had been nearest to my heart. Diversions did not allure me anymore, and if, barely returned from that glare of sun and fire, I was still at times victim of some anxiety, I already knew how to calm myself quite quickly. I happily repudiated myself. And the dream of taking Dora away, for which it had not seemed worth throwing my life away, my life that was nevertheless so often tempted to end like this, splendidly, it seemed to me later a folly of youth. I laughed to myself about it, and I joked about it with my friends with an easy impropriety; I laughed about it also now. And yet even now I saw that face of hers, a little too rosy and angelic, of a little girl grown up and caught red-handed too early, and her forehead uncovered, bent, beneath blond curls retained by a felt hat; that profound gaze of hers, bright, almost white, just barely tempered by a quick bat of her black eyelashes, like one who hides within herself the constant uncertainty of a secret. That secret that I would have wished to possess and penetrate in those sweet and desperate days in the middle of September, when we would set off for the path of sycamores that separated my house from hers, and I would implore her, harshly shaking her, seizing her by the arms, to make her talk to me at last and open up to me: and if I told her that I wanted to take her away, that I would take her away with me because I loved her, she would look at me beseeching silence, with that deep gaze of hers, bright, almost white, just barely tempered by a quick bat of her black eyelashes, like one who hides within herself the constant uncertainty of a secret. In silence she would wring her hands. All my courage would fall then, and a closed and gloomy desire to hurt her would assail me.

All of this, after many years, seemed ridiculous to me: my love, my sorrow, my desire to hurt her. Feelings that had brought me to such a degree of weakness as to humiliate myself even in front of my mother, when I would confess my mood to her, crying; she, seated in her chair, with her hands clinging to the straw, would listen to me silently, watching me with concern and regret. And I laughed about it now too, that I could see again with great clarity Dora's face – now a woman – more clear, a little inquisitive, with slight disdain beneath her eyelashes. It was certainly her disdain for my life, so different from the one that I had

to a lei, una cosa tra le cose che m'avevano veduto nascere e crescere, e questo certo le avrebbe dovuto dar soddisfazione. M'ero trascinato, come lei aveva voluto e sperato, tra i venti e i trent'anni, nella grigia mediocrità di quella cittadina corrosa di provincia. La guerra d'Africa m'aveva più tardi placato, ecco, un poco, e mi sarebbe sembrato impossibile; disamorato insensibilmente a ciò che più mi era stato a cuore. Le evasioni non mi attiravano più, e se appena tornato da quei barbagli di sole e di fuoco fui preda ancora, a volte, di qualche ansia, sapevo ormai calmarmi abbastanza presto. Rinnegavo felicemente me stesso. E il sogno di portarmi via Dora, per il quale m'era parso degno di non gettare via la mia vita che pur veniva tanto sovente tentata a chiudersi così, splendidamente, mi sembrava, dopo, una pazzia di gioventù. Ne ridevo tra me, e ne scherzavo con gli amici con una facile impudicizia; ed anche ora ne ridevo. Eppure anche ora vedevo quel suo viso un po' troppo roseo e angelico di bambina cresciuta e colta sul fatto anzi tempo, e la fronte scoperta, curva, sotto i riccioli biondi frenati da un cappelluccio di feltro; e quel suo sguardo profondo, chiaro quasi bianco, appena appena temperato da un rapido battere di ciglia nere, come di chi nasconda in se stesso il dubbio continuo di un segreto. Quel segreto che avrei voluto possedere e penetrare in quei giorni dolci e insieme disperanti di mezzo settembre, quando ci incamminavamo per il viale di platani che separava la mia dalla sua casa, e la supplicavo, duramente scuotendola, afferrandola per le braccia, perché parlasse alla fine e mi si aprisse: e se dicevo che avrei voluto portarla via, che l'avrei portata via con me perché l'amavo, lei mi guardava implorando il silenzio, con quel suo sguardo profondo, chiaro quasi bianco, appena appena temperato da un rapido battere di ciglia nere, come di chi nasconda in se stesso il dubbio continuo di un segreto. In silenzio si torceva le mani. Ogni mio coraggio cadeva allora, e mi assaliva una chiusa e torbida volontà di male.

Tutto ciò, dopo tanti anni, mi appariva ridicolo: il mio amore, la mia pena, la mia volontà di male. Sentimenti che m'avevano portato a un tal grado di debolezza da umiliarmi perfino davanti a mia madre, quando le confessavo piangendo il mio stato d'animo; essa, seduta nella sua seggiola, con le mani aggrappate alla paglia, mi ascoltava tacendo, guardandomi con preoccupazione e rammarico. E ne ridevo anche ora che m'era dato rivedere con grande evidenza il viso di Dora – già donna – più chiaro, un poco interrogativo, con un lieve disprezzo tra le ciglia. Era certo il suo disprezzo per la mia vita così diversa da quella che le avevo promesso: l'avrei condotta al di là del mare, e costruivo

promised her: I would have taken her across the sea, and constructed on a beach fringed with palms, under an intense sky, a fantastic shelter; and the years would pass like a broad, indifferent river, we losing, having become children again, every pain and remorse of time. Ours would have been an extraordinary life.

From such dreams she would stir first, turning pale. «Oh you can't come with me», I would say looking at my naked knees and thrusting my fingers into the sand. She was silent. But of this adventure she alone perhaps, without me, knows now in some measure the mystery. And if she says other words to the man she married, pregnant she would look at him with a loving ache, not for him, I know, but for the creature that thrives in her womb. Him who she wanted after me and whom she does not love, has never loved. He who shakes her harshly, and seizes her by the arms, and interrogates her, but Dora and Elena are seated silently, distracted by the dream of another life, and they don't implore anymore. Listening to the life of their wombs and crossing their hands over their bellies. Thinking that to no man, perhaps not even to their babies when grown, to the creatures of their own blood, could they tell this secret. And they smile, disillusioned.

And so, now, this new Dora did not concern me. It all seemed worn-out and vain to me, even her disdain, after so much time and so much tedium. I thought, watching Elena, that the only good and beautiful thing that occurred between Dora and me had been the detachment even before the love, before this disillusion that digs irreparable furrows; and to this detachment perhaps, I as much as she, owed some remnant of a dream, some less splendid possibility of escape, very slim indeed, from our fate. We had never possessed each other, and for this bitter gift, for this poor anxiety, for this sterile remnant of hope, we ought nevertheless to congratulate ourselves, isn't that right Dora?

And the departing man was also engaged, essentially, by similar thoughts. He looked perplexed through the window down on the vast plain that he would have to cross. For long days he would travel, stopping at night at the inns, exposed to the bite of the cold, to the jolting of the stage coach, and to the ambushes of thieves and brigands. He should not go away, he knew, leaving his wife and friends, but his brother's absence seemed too severe and too ancient for him: it was necessary to reach him, to soothe with an embrace a common pain, this he had to do. And if God had wanted the dangers and the toil of the journey to overcome him, well then His will would have been done as always. Therefore, the anxiety that he saw on the faces of dear friends made him laugh a little,

su qualche spiaggia frangiata di palme, sotto un cielo intenso, un fantastico rifugio; e gli anni passavano come un largo insensibile fiume, perdendo noi, ritornati fanciulli, ogni dolore e rimorso del tempo. La nostra sarebbe stata una vita straordinaria.

Da tali sogni lei per prima si scuoteva, impallidendo. «Oh tu non puoi venire con me», io dicevo guardandomi i ginocchi nudi, e ficcando le dita nella sabbia. Taceva. Ma di quest'avventura invece lei sola, forse, senza di me, conosce adesso per qualche parte il mistero. E se altre parole dirà all'uomo che l'ha sposata, incinta lo guarderà con una pena amorosa, non per lui, lo so, ma per la creatura che le fiorisce in grembo. Lui che essa ha voluto dopo di me e che non ama, non ha mai amato. Lui che la scuote duramente, e l'afferra per le braccia, e la interroga, ma Dora ed Elena tacciono sedute, distratte nel sogno di un'altra vita e non implorano più. Ascoltano la vita del loro grembo e incrociano le mani sul ventre. Pensano che a nessun uomo, forse nemmeno al loro bambino fatto grande, alla creatura del loro sangue, potranno dirlo questo segreto. E sorridono deluse.

E così, adesso, questa nuova Dora non mi toccava. Tutto mi pareva consumato e vano, anche il disprezzo di lei, dopo tanto tempo e tanta noia. Pensavo, guardando Elena, che l'unica buona cosa e bella che tra me e Dora fosse corsa, era stato il distacco ancora prima dell'amore, prima di questa delusione che scava solchi irreparabili; e a questo distacco forse, tanto io che lei, dovevamo un qualche resto di sogno, una qualche possibilità di evasione meno splendida sì, molto esigua, dalla nostra condanna. Non ci eravamo mai posseduti, e per questo amaro dono, per questa povera ansia, per questo sterile resto di speranza, conveniva tuttavia rallegrarsi, non è vero Dora?

E anche il partente era preso, in sostanza, da pensieri analoghi. Guardava perplesso attraverso la finestra giù nella vasta pianura nebbiosa che gli sarebbe toccato attraversare. Per lunghe giornate avrebbe viaggiato, sostato di notte alle osterie, esposto ai morsi del freddo, agli scossoni della diligenza e alle insidie dei briganti e dei ladri. Non avrebbe dovuto partire, lo sapeva, lasciare la moglie e gli amici, ma la lontananza del fratello gli tornava troppo grave e troppo antica: era necessario raggiungerlo, lenire in un abbraccio un comune dolore, questo bisognava fare. E se Dio avesse voluto che i pericoli e gli affanni del viaggio lo sopraffacessero, ebbene sarebbe fatta la sua volontà come sempre. Perciò, l'affanno che vedeva sul viso dei cari amici gli muoveva un po' il riso: ma era un riso quieto, sereno, come di chi sa ciò che vede e ciò che vuole, oh quanto diverso dal mio! E il bell'uo-

but it was calm laughter, serene, like one who knows what he sees and what he wants, oh, how different from mine! And the handsome man could combine in an open smile also the suffering and emotion of that pain the sincere depth of which he felt. «Oh, Walter – he murmured – come on, don't be a baby: you're not going to cry like a little girl now, are you?»; and he clapped his hand on Walter's back, the best friend, the peer that seemed always a boy to him – even if the years had passed also for him, and his temples had already turned grey – always, since they had sung together in the church choir, not more than five years old. And almost along with him, conquered by emotion, he would have liked to strike up an old goodbye chorus like back then, if the postilion of the road hadn't called, blowing on the hoarse horn, and if he hadn't heard the call of the horses' bell-collars die out in front of the door of the house.

Now the goodbye is happy, almost joyful. The friends yell «hooray,» the wife on the threshold, still beautiful and young, smiles at him, and he smiles at her. The children offer their cheeks for a kiss, and while he brushes them lovingly with his lips, it occurs to him that in love nothing is better than parting, that love is beautiful only for this instant: it is like dying and being reborn, bringing back from the shadow to the light a happiness that sweetly disquiets and that disturbs.

***

Thus, every time that the desire for Dora's face seizes me, I know where to return. Elena understands me like no other woman, and only during these long winter visits, next to her large pregnant body, can I think again of my youth and of Dora with a marvelous power of recollection. Elena plays Bach's Capriccio and follows along through the resounding fields, the running of the horses among the cheerful festival of hooves and harness bells, while everything takes on the color of goodbye. Claudio turns now towards me – neither of us recognizes him any longer, he is a stranger, a condemned man – he smiles at me with the visible torture of his flesh. He leaves the piano with difficulty and, walking on his tip toes, he comes to sit at my side. He never says anything; later, closed within himself, he will accompany me to the door. Now he looks at Elena with empty dismay in his eyes.

In the room the concert slowly died out: the horses of the stagecoach could be heard from a distance neighing in response to the weak calls of goodbye, the globe of cold light invaded the air again. The pianist, alone by the piano, lightly touched the last notes and a vague weariness descended upon me.

mo poteva mescolare insieme a un riso aperto anche la pena e la commozione per quel dolore di cui sentiva tutta la profonda sincerità. «Oh tu, Walter – mormorava – non farmi, su, il ragazzino: non piangerai mica come una fanciulla?»; e batteva la mano sulla spalla di Walter, l'amico del cuore, il coetaneo che gli pareva sempre bambino – anche se ormai gli anni fossero passati per lui pure, e le tempie di già gli s'eran fatte grigie – sempre sempre, fin da quando cantavano insieme nel coro della chiesa, non più vecchi di cinque anni. E quasi con lui, vinto dalla commozione, avrebbe voluto intonare un vecchio coro d'addio come un tempo, se il postiglione dalla strada non l'avesse chiamato soffiando nella tromba rauca, e non avesse udito il richiamo delle sonagliere dei cavalli spegnersi davanti alla porta di casa.

Ora l'addio è felice, quasi allegro. Gli amici gridano evviva, la moglie sulla soglia, ancora bella e giovane gli sorride, e lui le sorride. I figli gli porgono la guancia al bacio, e mentre egli li sfiora amorevolmente con le labbra, gli vien fatto di pensare che nulla è più buono, nell'amore, del distacco, che amore è bello solo per questo istante: è come morire e rinascere riportando con sé, dall'ombra alla luce, una felicità che inquieta dolcemente e che turba.

***

Così, ogni volta che mi prende il desiderio del viso di Dora, so dove ritornare. Elena mi comprende come nessun'altra donna, e solamente durante queste lunghe visite invernali, accanto al suo grande corpo fecondato, posso ripensare alla mia giovinezza e a Dora con una meravigliosa forza di rievocazione. Elena suona il Capriccio di Bach e segue via, lungo la strada sonora dei campi, la corsa dei cavalli tra la lieta festa degli zoccoli e dei sonagli, mentre tutte le cose si tingono del colore d'addio. Claudio si volta allora verso di me – nessuno di noi due lo vede più quasi, è un estraneo, un uomo condannato – mi sorride col visibile strazio della sua carne. Lascia a fatica il pianoforte e, camminando in punta di piedi, si viene a sedere al mio lato. Non dice mai nulla; dopo, chiuso in se stesso, m'accompagnerà fin sulla porta. Ora guarda Elena con un vuoto smarrimento negli occhi.

Nella camera il concerto moriva lentamente: i cavalli della diligenza s'udivano di lontano rispondere con nitriti a fioche grida d'addio, il globo di luce fredda invadeva l'atmosfera di nuovo. La suonatrice, sola accanto al piano, sfiorava le ultime note e una vaga stanchezza scendeva su me.

Through the cigarette smoke, Elena appeared to me extraordinarily distant and precious; but nevertheless accessible, and for the first time, and to me alone: and I was grateful to her, because in me a man had come to know himself and had been appeased.

Attraverso il fumo delle sigarette Elena mi appariva straordinariamente lontana e preziosa; ma tuttavia accessibile, e per la prima volta, e a me solo: ed ero grato a lei, perché in me s'era conosciuto e pacificato un uomo.

GLI AUTORI

Roberta Antognini è di origine ticinese e ha studiato a Milano. È professore associato e insegna lingua e letteratura italiana nel Dipartimento di Italiano del Vassar College, Poughkeepsie NY. Studiosa di Petrarca e di letteratura medievale, ha pubblicato una monografia su Petrarca (*Il progetto autobiografico delle Familiares di Petrarca*, LED 2008). Si interessa di autobiografia, di storia della lingua italiana e di traduzione letteraria. Sta collaborando a un progetto di traduzione in inglese delle raccolte di poesie di Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera* e *Appunti sparsi e persi*.

Paola Bassani è storica dell'arte. Si è formata all'università di Bologna, e poi alla Sorbona. La sua ricerca è legata principalmente al Seicento francese, con particolare riguardo ai rapporti con la cultura italiana. La monografia su Claude Vignon (1993) e i contributi ai cataloghi di mostre di cui è stata curatrice sono alcuni tra i suoi più importanti lavori scientifici. Insegnante di lettere, poi docente di storia dell'arte, dirige la rivista internazionale *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*. Presiede la Fondazione Giorgio Bassani, fondata nel 2002. Vive e lavora tra Parigi, Roma e Ferrara.

Francesco Bausi è ordinario di Filologia italiana presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria. Studioso soprattutto del Medioevo e del Rinascimento, ha pubblicato monografie su Dante, Petrarca, Pico e Machiavelli, oltre a numerose edizioni critiche e commentate di testi umanistici e volgari. Si è occupato però anche di metrica (*La metrica italiana. Teoria e storia*, 1993, con M. Martelli) e di letteratura otto-novecentesca, pubblicando saggi e volumi su autori quali Pindemonte, Foscolo, Carducci, Ferrari, Pascoli, Montale, Eco e Bassani (*Il giardino incantato*, 2003; *G. Bassani e la letteratura italiana* e *Scandagli bassaniani*, i.c.s.).

Cristina M. Bettin è docente e responsabile per gli Studi italiani presso il Dipartimento di Letteratura Comparata e Linguistica dell'Università di Ben Gurion del Negev in Israele; promuove e coordina le attività di ricerca, culturali e scientifiche tra l'università e l'Ambasciata Italiana (Ministero degli Affari Esteri Italiano). Studiosa di storia sociale ebraica in epoca moderna e contemporanea, è autrice del volume *Italian Jews from Emancipation to Racial Laws* e di diversi articoli sulla cultura, la letteratura e l'identità ebraica italiana.

Rodica Diaconescu Blumenfeld è di origine rumena. È professore associato e insegna lingua, letteratura e cinema nel Dipartimento di Italiano del Vassar College, Poughkeepsie NY. Studiosa di Gadda e di scrittrici italiane contemporanee, ha pubblicato la monografia *Born Illiterate: Gender and Representation in Carlo Emilio Gadda's «Pasticciaccio»* (University of Hull Press, UK 1999), ed è stata co-curatrice della raccolta di saggi *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini* (Purdue University Press 2000). Ha pubblicato diversi articoli su Ariosto, Pirandello, e registi italiani tra cui Gianni Amelio, Marco Risi, Lina Wertmüller. Alcune sue poesie sono apparse nel volume collettaneo, *Eu port aceasta fiinta: Antologie de poezie tînara* (1972).

Andrew Bush è professore di Studi ebraici e Studi latino-americani al Vassar College, Poughkeepsie NY. Ha pubblicato *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century* (2002) e *Jewish Studies: A Theoretical Introduction* (2011). I suoi interessi sono principalmente la letteratura moderna spagnola ed ebraica e questioni di teoria letteraria. È co-curatore della serie Key Words in Jewish Studies della Rutgers University Press.

Valerio Cappozzo è Assistant Professor of Italian presso il Dipartimento di Lingue moderne dell'Università del Mississippi, dove insegna lingua e letteratura italiana. Si occupa principalmente della tradizione manoscritta delle scienze divinatorie islamiche e della loro influenza sulla poesia italiana delle origini. Ha inoltre partecipato a varie conferenze e pubblicazioni sul filosofo e poeta Carlo Michelstaedter.

Claudio Cazzola ha insegnato fino al 2011 presso il Liceo Classico Ariosto di Ferrara, inaugurandone la Collana dei Quaderni con la traduzione dei frammenti di Archestrato di Gela (1995). Nella medesima iniziativa editoriale si segnala, nell'ambito dell'indagine sulla figura e sull'opera

di Giorgio Bassani, il saggio (a quattro mani) dedicato al professore di greco e latino del giovane liceale (*La figlia postuma di Carneade. Francesco Viviani e il Corriere Padano* 14, 1999), ripreso nell'intervento Un Professore *Dietro la porta*: Francesco Viviani (nella raccolta *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni 2006). Attualmente è professore a contratto nell'ateneo ferrarese.

James T. Chiampi è professore all'Università della California, Irvine, dove insegna letteratura italiana. Si è laureato al Fordham College e ha fatto gli studi di dottorato a Yale. È stato assegnatario di una borsa di studio Fulbright e di una alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Dopo la pubblicazione del volume *Shadowy Prefaces: Conversion and Writing in The Divine Comedy* e numerosi articoli sulla *Commedia*, si è occupato di letteratura italiana del quindicesimo e sedicesimo secolo con saggi su Poliziano, Ariosto e Tasso. Si è anche occupato del romanzo moderno, con autori come D'Annunzio, Pirandello e Moravia. Più recentemente, il suo interesse si è volto verso Primo Levi, su cui ha scritto numerosi saggi.

Cristina Della Coletta è Associate Dean for Humanities and the Arts e professore di Letteratura italiana all'Università della Virginia. I suoi interessi si incentrano sulla letteratura italiana, in particolare su romanzo storico, cinema e studi culturali. I suoi volumi più recenti sono *When Stories Travel: Cross-Cultural Encounters between Fiction and Film* (The Johns Hopkins University Press, i.c.s.) e *World's Fairs*, *Italian-Style: The Great Expositions in Turin and Their Narratives*, *1850-1915* (Toronto University Press 2006). Quest'ultimo ha ricevuto nel 2007 il premio Aldo and Jeanne Scaglione per gli studi d'italianistica della Modern Language Association of America.

Giulia Dell'Aquila è ricercatrice di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere Lingue e Arti. Italianistica e culture comparate dell'Università Aldo Moro di Bari, dove insegna Letteratura e lingua italiana. I suoi interessi sono prevalentemente incentrati sulla tradizione del testo e sul rapporto tra letteratura e arte. Ha pubblicato i volumi *La tradizione del testo. Studi su Cellini*, *Beni e altra letteratura* (Pisa-Roma, 2003), *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani* (Pisa, ETS 2007) e numerosi articoli su autori del Novecento e arte, apparsi in riviste.

Maurizio Del Ministro è professore associato di Storia e critica del cinema presso l'Università di Genova. Dalla sua saggistica e dai suoi ultimi libri, *Othello di Welles* (Roma, Bulzoni 2000) e *Alfred Hitchcock. La donna che visse due volte* (Torino, Lindau 2004) ha tratto i video «Utopia di Othello» (Udine 2006) sul rapporto tra Welles e Shakespeare e «Il corpo e l'ombra» (Parigi 2006), un'antologia sulle tematiche pirandelliane e joyciane nel film del regista inglese. È collaboratore di *Cinema e psicoanalisi*.

Anna Dolfi è ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze. Si è occupata di autori e problemi critici dal Seicento al Novecento, unendo il rigore della filologia a una spiccata attenzione per la storia delle idee e l'ermeneutica del testo. Da ricordare in particolare i suoi libri su Leopardi e il leopardismo e su narrativa e poesia tra fine Ottocento e terza generazione. Nell'ambito dell'interesse per la malinconia ha pubblicato *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* (Bulzoni 2003); *Antonio Tabucchi*, *la specularità il rimorso* (Bulzoni 2006); *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi* (Le Lettere 2010).

Alain Elkann è Consigliere del Ministro per i Beni e le Attività culturali. Da ottobre 2004 è Presidente della Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino. Dal 2005 collabora con il Presidente della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO nella programmazione delle attività culturali correlate ai Programmi sui patrimoni culturali e sulla diversità culturale. Dal 2007 è presidente dell'Associazione Mecenate '90 e della Fondazione CittaItalia. È scrittore e giornalista: collabora a *La Stampa*, *Shalom*, *Nuovi Argomenti*, *Panta*, *A* e ha pubblicato numerosi romanzi e saggi. Ha insegnato varie discipline che vanno dalla letteratura italiana agli studi ebraici presso il Barnard College, e tiene corsi presso la IULM di Milano.

Nancy Harrowitz è professore associato alla Boston University, dove insegna letteratura italiana moderna e letteratura e film dell'Olocausto. Ha pubblicato *The Logic of Cultural Difference: Matilde Serao and Cesare Lombroso* (University of Nebraska Press 1994). È curatrice della raccolta di saggi *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes* e co-curatrice di *Jews and Gender: Responses to Otto Weininger*. Ha pubblicato numerosi saggi su vari autori contemporanei, tra cui Primo Levi e Giorgio Bassani. È in preparazione un volume intitolato *Primo Levi and the Identity of a Survivor.*

Gail Holst-Warhaft insegna Letteratura comparata e Ingegneria biologica e ambientale alla Cornell University, dove dirige la Mediterranean Studies Initiative all'Institute for European Studies. È poetessa, traduttrice e musicista. Ha pubblicato, tra gli altri, i volumi *Road to Rembetika*, *Theodorakis: Myth and Politics in Modern Greek Music*, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, *The Cue for Passion: Grief and Its Political Uses*, e la raccolta di poesie *Penelope's Confession*.

Lucienne Kroha insegna letteratura italiana nel Dipartimento di lingue, letterature e culture alla McGill University di Montreal. Ha pubblicato il volume *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity* (Edwin Mellen 1992), e numerosi articoli e saggi su donne scrittrici, Pirandello, Giuseppe Antonio Borgese e Giorgio Bassani. Una sua monografia su Giorgio Bassani è in corso di stampa.

Francesco Longo, dottore di ricerca presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma La Sapienza, si occupa di teoria della letteratura. Ha pubblicato una monografia su Paul de Man (*Paul de Man. La lettura retorica*, Aracne 2008), saggi su Gozzano, Carlo Levi, Calvino, Pasolini, Mari, Poe, e il saggio Il viaggio di Dante a Parigi. Un mito biografico. Cura la rassegna dei romanzi italiani per *Nuovi Argomenti*. È autore del libro *Il mare di pietra. Eolie o i 7 luoghi dello spirito* (Laterza 2009).

Dacia Maraini è autrice di romanzi, racconti, testi teatrali, saggi, poesie, e scritti autobiografici, tradotti in venti paesi. Ha esordito nel 1962 con *La vacanza*, il suo primo romanzo. Dopo aver fondato, insieme ad altri scrittori, il Teatro del Porcospino, Maraini è diventata, nel 1973, co-fondatrice del Teatro della Maddalena, la prima compagnia teatrale interamente femminile. Nel 1990 ha vinto il Premio Campiello con *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e nel 1999 il Premio Strega con *Buio*. I grandi temi sociali, la vita delle donne, i problemi dell'infanzia rimangono al centro delle sue opere. Oggi vive e scrive a Roma.

Áine O'Healy è professore di Lingue e letterature moderne alla Loyola Marymount University, dove insegna cinema, letteratura e studi culturali italiani. Ha pubblicato una monografia su Cesare Pavese (*Cesare Pavese*, Boston, 2000) e *National Cinema in a Transnational Landscape*, in corso di stampa. È co-curatrice delle raccolte di saggi *Transnational*

Feminism in Film and Media (New York, 2007) e *Transcultural Mediations and Transnational Politics of Difference*, numero speciale di *Feminist Media Studies* (novembre 2007). Ha pubblicato numerosi articoli di cinema e studi culturali italiani.

Tim Parks è professore associato all'Università IULM di Milano dove insegna traduzione letteraria. Ha pubblicato numerosi romanzi, tra cui *Europa*, nominato in Inghilterra per il premio Booker, e più recentemente *Clever* (*Il silenzio di Cleaver)*. Collabora regolarmente con la *New York Review of Books* e la *London Review of Books*. Tra le sue opere di saggistica: *A tradurre l'inglese*, *i modernisti inglesi e le loro traduzioni italiane*, *Italiani*, e *Insegnaci la quiete*. Ha tradotto opere di Moravia, Calvino, Calasso, Tabucchi e Machiavelli.

Sergio Parussa è nato a Torino, vive a Boston e insegna lingua e letteratura italiana nel Dipartimento di Italianistica di Wellesley College. Ha pubblicato articoli e saggi sulla letteratura del Novecento fra i quali *Writing as Freedom*, *Writing as Testimony: Four Italian Writers and Judaism* (Syracuse University Press 2008), premiato alla prima edizione del premio *Edinburgh Gadda Prize*, *Sezione Novecento in Saggio*, e *Eros onnipotente: erotismo*, *letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet* (Tirrenia Stampatori 2003). Ha tradotto insieme a Brian Kern il romanzo di Ginevra Bompiani *L'orso maggiore* (*The Great Bear*, Italica Press 2000) e il racconto di L. P. Hartley *Simonetta Perkins* (Nottetempo 2008).

Antonello Perli è ordinario di Letteratura italiana all'Università di Nizza. Studioso di letteratura intellettuale e poetica del primo Novecento e di narrativa contemporanea, si interessa di poetica, di ermeneutica, di teoria del romanzo e di etica letteraria. Ha pubblicato studi su Saba, Moravia, Bassani, Biamonti, e presso Giorgio Pozzi Editore i libri *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro* (2008), *Oltre il deserto. Poetica e teoretica di Michelstaedter* (2009), *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi* (2010) e il volume, da lui curato, *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo*, *il romanzo del poeta* (2011). Per Giorgio Pozzi Editore dirige le collane Bassaniana e Gallica-Italica.

Piero Pieri è ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Studioso della modernità letteraria, ha pubblicato monografie su Palazzeschi, Michelstaedter, Morasso, Bassani, Casanova, il neoclassicismo dal '700 al '900 e il Tragico moderno. Diversi articoli sono sull'Avanguardia d'inizio secolo, dedicati a Papini, Prezzolini, Soffici, Marinetti. Si interessa del fantastico, del modernismo letterario e dei rapporti fra ebraismo e letteratura, e ha curato l'edizione critica dei *Racconti fantastici* di Tarchetti e degli *Scritti sul Marzocco* di Morasso. Ha inoltre curato l'*Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, dall'Unità d'Italia al 2007*.

Valter Leonardo Puccetti è professore associato di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura dell'Università del Salento. Studioso di letteratura medievale e di poesia e prosa dell'Otto-Novecento, con interessi precipui per l'analisi formale dei testi e per i problemi di contesto storico, di intertestualità e di comparatività, ha pubblicato monografie sulla narrativa solariana nei suoi rapporti con la NRF francese, su Manzoni, sul *Novellino* e su alcuni rapporti tra poesia provenzale e *Commedia* dantesca, nonché diversi articoli sui testi maggiori dei primi e degli ultimi secoli della letteratura italiana.

Micaela Rinaldi è studiosa di letteratura contemporanea e del Rinascimento, ha pubblicato una monografia sulla biblioteca residuale di Giorgio Bassani, un'altra sul rapporto poetica e filosofia nell'opera di Torquato Tasso e diversi articoli alcuni dei quali dedicati alla relazione tra parola scritta e paesaggio. Collabora a vario titolo con le Università di Ferrara e di Bologna.

Martin Rueff è ordinario di Lingua e letteratura francese all'Università di Ginevra. Critico, poeta e traduttore, è capo redattore della rivista *Po&sie* per la quale ha curato un'antologia della poesia italiana contemporanea (n. 109 e 110) pluripremiata. Dirige la collana Terra d'Altri presso le edizioni Verdier. Ha curato l'edizione delle opere di Cesare Pavese presso Gallimard e ha tradotto molti poeti (De Signoribus, Cecchinel, Zanzotto). Si è dedicato all'opera di Bassani e ha scritto la prefazione dell'antologia delle sue poesie tradotte in francese.

Cristiano Spila è dottore di ricerca in Italianistica all'Università La Sapienza di Roma. Studioso di temi e di generi letterari, ha collaborato al *Dizionario dei temi letterari* (UTET 2007). Ha al suo attivo diversi articoli su Montale, Gadda, Vigolo, Boine, Malaparte, e ha curato l'edizione degli scritti di Giorgio Bassani, *Italia da salvare* (Einaudi 2005). Si interessa di racconti di viaggio e ha tradotto il *Mundus Novus* di Vespucci (Città Aperta 2007). Tra i suoi più recenti volumi: *Mostri da salotto. I nani fra Medioevo e Rinascimento* (Liguori 2009) e *Nuovi mondi. Relazioni*, *diari e racconti di viaggio dal XIV al XVII secolo* (Rizzoli 2010).

Gianni Venturi già ordinario di Letteratura italiana alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze presiede l'Istituto di Studi rinascimentali di Ferrara e l'edizione nazionale delle opere di Antonio Canova. Studioso di Dante, del Rinascimento ferrarese (Ariosto-Tasso), dell'età neoclassica e di quella contemporanea ha pubblicato monografie su Cesare Pavese e Elsa Morante, volumi collettanei e saggi (se ne contano più di duecento in bibliografia), interessandosi anche ai rapporti tra letteratura e giardino e letteratura e storia dell'arte.

William Van Watson è visiting associate professor all'Università dell'Arizona. Ha pubblicato un volume su Pasolini, *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*, e capitoli di libri su Visconti, Fellini, Benigni, il teatro italiano, il cinema fascista, Shakespeare e studi *queer*. I suoi articoli sono usciti in pubblicazioni accademiche quali *Theatre Journal*, *Annali d'italianistica*, *Romance Languages Annual*, *Il veltro*, *New Review of Film and Television Studies*, *Theater InSight* e *Literature Film Quarterly*.

Kate Zambon è dottoranda di ricerca alla Annenberg School for Communication dell'Università della Pennsylvania. Si interessa di comunicazione globale e interculturale, e di formazione dell'identità culturale soprattutto per ciò che riguarda cultura, razza e immigrazione. Nel 2007 si è laureata in Studi italiani e Studi germanici al Vassar College, Poughkeepsie NY. Dopo la laurea ha vinto una borsa Fullbright e ha passato un anno a Berlino dove ha fatto ricerca sul problema dell'immigrazione e dell'identità in una scuola multiculturale.