

*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-Contini* 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 fundamentalmente tragica – non mistica, non millenaristica, ma tutta legata alla realtà e quindi fundamentalmente 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 témoin 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 fondamentale 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'esperre

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 cinematografista, 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 Ciconani, 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 prestatato 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 spiagare 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]