

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 objets disparus
et de les refabriquer: j'avais l'idée de sauver des choses du passé
qu'on ne peut pas sauver.
Christian Boltanski

Chaque couleur a sa raison d'être...
Nicolas de 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 iscritto 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 correatà 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 «scarpe Littorie» – la generazione che ha visto la nascita e il primo fiorire della nuova Italia. E chi ha detto che Hitler, perseguitando gli Ebrei, oltre a privarsi di alcuni uomini di genio si è privato dei più fanatici nazionalisti tedeschi? 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 borghese»

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 dappprincipio restauratrice, conciliatrice», falsamente paternalistica, antidemocratica perché fino dalle origini irrispettosa e irriverente di ogni regola, soprattutto di quella parlamentare:

Anche il fascismo è antidemocratico, ma solo a patto di essere antiparlamentare. Era di moda, nell'immediato dopoguerra, individuare nel Parlamento una istituzione di tempi tramontati [...]. Nel Parlamento si vede, invece di una garanzia di libertà, un fomite di pericolose conseguenze, un intralcio frapposto all'azione taumaturgica del Governo che va identificandosi sempre più con lo Stato. Lo si considera una specie di superfetazione dannosa, una tralignata palestra di profeti disarmati [...] la sua eterna perplessità, provvidenziale altre volte, sembra anacronistica, quando non sembri addirittura antipatriottica, ovvero sia «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 delinearci erano il verde della pianura, e il tragitto in treno che il giovane ferrarese, a partire dagli anni universitari, avrebbe continuato a fare per incontrare gli amici bolognesi e per seguire e tornare ad ascoltare le lezioni dell'amato maestro Roberto Longhi. Ad essere fissata (e la suggestione figurativa non è estranea all'insieme della composizione, che *a posteriori* risveglia nella memoria perfino alcune immagini del periodo blu di Picasso: si pensi alle «povere panche», ai «giovanili amanti», a quelle che, pensando al *Cigno* baudelairiano e alla lettura in quel contesto proposta da Starobinski¹⁸, 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 «fischii lenti» paiono svolgere una funzione analoga a quella della celebre «squilla» che 'suonava' lontano e che parimenti sembrava sciogliere il pianto e l'attesa. Prolungando tutto (dalla vista all'emozione, nel passaggio dalla prima quartina alla seconda) come fuori del tempo («calde erbe infinite»), mentre a proporsi era già il modulo speculare che sarà ricorrente, in varie declinazioni, in tutto il *Romanzo di Ferrara*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 («fischii 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 comuni²¹, 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 casa²⁵ di una famiglia dispersa alla quale non sarebbe stata concessa «una sepoltura qualsiasi»²⁶.

²⁰ Bassani 1998 (Da una prigionia, 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'«obiettività 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 Jenny³⁰ 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 bassariane (se si aggiungono James, Joyce, e i grandi testi del teatro francese del Cinque-Seicento³¹) 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 Morandi³⁴.

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 prigionia, 959).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Da lui ricordati e avvicinati ancora in Bassani 1998 (Da una prigionia, 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'iscrizione *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 iscrive nella sua immobilità. I «cari, fidati oggetti della vita», *le bel aujour'd'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 cripta⁴⁶ 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 Jozs:

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

Avrebbe aggiunto, nella stessa 'intervista':

Cosa vuole che le dica, il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di evitare un danno di questo tipo, di garantire la memoria, il ricordo. Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia mai affrontato. Penso ai campi di sterminio. Niente è stato effettuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne 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 Jozs. Di nient'altro avrebbe potuto/dovuto parlare uno scrittore, in versi o in prosa. E di nient'altro in effetti ha parlato Bassani, che pure si era sentito, sempre e soprattutto, un intellettuale italiano e europeo, nutrito di una cultura che geneticamente rifuggiva dalle differenze. C'era stata in lui, fin dalla giovinezza, una coerente e radicale ribellione all'idea di essere cacciato dentro il «noioso ebraismo metastorico» e di essere identificato⁴⁹ con un'appartenenza qualsiasi⁵⁰ (fiero eventualmente solo di una diversità: quella, in tanta uniformità, di essere stato antifascista⁵¹, mentre non lo erano stati tanti altri dei suoi 'co-razziali'). Ma il ruolo di testimone gli si era imposto subito (e in crescendo) a partire dal 1940, quando aveva dovuto abbandonare il suo nome per pubblicare un primo libro di racconti («Se sono diventato Giacomo Marchi, non è stato, quindi, per una scelta *mia*, di tipo ideologico, psicologico, eccetera, ma per motivi di carattere politico e razziale») ⁵², e negli anni successivi, quando aveva dovuto porsi il problema della verità. Si veda una dichiarazione del 1964, di poco successiva al *Giardino dei Finzi-Contini* (e sappiamo l'importanza data da Bassani alle parole, e all'impegno profuso nella riscrittura della sua opera⁵³, per il dichiarato obiettivo del rispetto della verità), dalla quale emerge il peso di termini come *testimone*, *testimonianza* e *verità*:

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

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) 6⁵⁵.

Cosa non si doveva dimenticare? Il rischio inscritto nello stato etico, capace di inventare falsi miti e di cambiare *Arbeit* in *Todt*. Non poteva infatti non aver lasciato traccia l'immane cimitero a cui il nazismo e i fascismi, diffusi un po' ovunque, avevano dato luogo, seminando la colpa; già che quel reale era stato possibile grazie alla complicità di tanti pretesi incolpevoli (giovani ancora ricordare il «Più nessuno è incolpevole» della montaliana *Primavera hitleriana*). Consapevole che esiste un rapporto tra letteratura e società⁵⁶ come esiste un rapporto tra le cose e quanto le fa esistere – e che è un falso problema quanto lo ignora –, Bassani avrebbe insistito sulla necessità assieme etica ed estetica del fare letterario:

[...] si sa che tutte le strade vanno bene, o male, e che l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità.⁵⁷

Se il «neorealismo postbellico», almeno in letteratura⁵⁸, gli appariva «crepuscolar[e] e sentimental[e]»; sulla carta almeno poteva ipotizzare un romanzo che, a seguire l'amato Manzoni e il *Gattopardo*, da lui scoperto, fosse «ripensamento storico della nostra realtà nazionale», indagine e studio del «terreno misto e contraddittorio» nel quale affondavano e affondano le radici del giovane stato italiano⁵⁹, con tutte le sue conseguenze, fascismo compreso. Anche se poi, nella pratica, i narratori che amava erano i russi (Tolstoj, di cui già parlava anche nelle pagine del diario), i francesi dell'Ottocento, i grandi James, Conrad, Svevo, Proust, Joyce; se poteva asserire che non gli importava «niente di dare un quadro generale della nostra società» e che quanto desiderava raggiungere-

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 tempo⁶⁵ 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 saggi⁶⁶), 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 *écologie 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 anno⁶⁹. 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 Sica⁷¹, doveva avere a che fare con cogenti ragioni formali che non potevano non rispondere alle esigenze che nel 1947 lo avevano portato a ipotizzare, nel nome della 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 Felicamente citato anche per un'impetosa 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 abregita, 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 ungheriana),

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 bastato⁸⁶ 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 ungarrettiana, che nel *Capitano* si vela per non mostrare la morte, la paradossale *pietas* della luna bassaniana risiede nell’esatto contrario, cioè nell’aver mostrato e nel continuare a mostrare la ferocia dell’assassinio assieme al volto dei delatori e carnefici.

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 Brève 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.