

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 passato³, 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 *romanziero*, bensì un *poeta*: «Quanto a me, io non sono un romanziero, 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 romanziero 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 fiori 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» (Derrida 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 poetica¹⁸. 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, parla del narratore, confessa un'attrazione per la madre: «un po' 'sfasciata' come sono sempre le ebre, 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 incresparsi 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 sparargli

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 Ferrara*: 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'ebreo²⁴. La differenza dell'ebreo, come Bassani riesce così bene a mostrare, viene nel contempo denunciata e negata dai *goyim*, e viene rivendicata e insieme rifiutata dagli ebrei stessi²⁵. 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 *goyim* 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 impetito, 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 repubblicani. 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 trovo, 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 cominciasse a domandarmi appunto come nelle ultime righe della *Lapide* si era domandato Geo Jozs –. 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 Jozs, 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 modernità²⁹; 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, García 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 somnesso.
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, Dentì 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 auto-commiserazione» (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 Mallarmé³⁴, 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 esplose 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 senso³⁵. 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 aborrisce, 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 Dante⁴¹. 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 etruschi⁴². 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 lettera⁴³. 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 precedenti 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, ANTÓN GRAMSCI, E. CURIEL, USEPPE TALLIN, 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 iscrizione:

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.

Apri 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 quotidiano⁴⁵.

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 Lenzi 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.

sensu 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 prigionia. 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 Resistenza⁵⁴.

«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 di 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'oriente,
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 schrie 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 libro⁵⁷. 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 massacro⁵⁹. 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 bello⁶¹. 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 Palazzeschi⁶². Michele Gialdroni poi, che gli ha dedicato un saggio, lo considera la sintesi dell'arte del romanziere di Ferrara⁶³.

Dal momento che generosamente Bassani si attribuisce l'invenzione italiana della forma dell'epitaffio⁶⁴, 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. Tesaurus 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 spaziatore 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'altro⁶⁶

L'epitaffio era destinato per tradizione a commemorare la vita bella attraverso l'esaltazione della bella morte eroica⁶⁷. 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 niente⁶⁹

⁶⁵ È stato Luca Lenzi a ricordare questa definizione in *Un cambiamento di prospettiva* (1982, 160). Lenzi rimanda a Petrucci 1985, 46.

⁶⁶ Bassani 1998, 1467.

⁶⁷ Cfr. Vernant 1989, 41 ss.

⁶⁸ Giustamente Lenzi 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 narrativa⁷² – 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 indiretto⁷³.

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 Jozs 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
esistesse⁸⁵

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
dove – 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
perdono? 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 Colombyer, 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 Colombyer, 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, Fahrenheit 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.