DOPPIOZERO

Bassani. Ritratto di uno scrittore

Matteo Marchesini

1 Giugno 2016

Uno dei tanti effetti perniciosi della caduta del gusto estetico, ossia della confusione tra i gioielli e la bigiotteria, è l'incapacità sempre più diffusa di distinguere l'insulto gettato alla cieca dalla satira, o comunque dalla critica magari unilaterale e violenta ma acuta: genere nel quale, come in qualunque arte, intuizione, forma e contenuto si fondono per produrre un aumento di conoscenza. Quando Franco Fortini, in uno dei suoi epigrammi anagrammatici e allitteranti, fa rimare il nome di Stefano Agosti con "Da immani fumi minimali arrosti", coglie con felice economia stilistica il punto debole di un accademico che sforna ponderosi tomi di chiose semiologico-analitiche per stringere appena qualche scialba tautologia.

Quando Giovanni Raboni dice che Pasolini è stato poeta in tutto fuorché nelle sue poesie, ci consegna una stroncatura faziosa ma penetrante, vista l'effettiva pretesa, da parte dello scrittore corsaro, di redimere le opere fallite o difettose col carisma del proprio personaggio. Semplicemente insipida, dato che esprime un giudizio generico e non individualizzante, come ogni caricatura riuscita dovrebbe fare, è invece la battuta con cui i neoavanguardisti definirono Carlo Cassola "una Liala": meglio allora, quanto a ironia sulla serialità del narratore di *Un cuore arido*, il Luigi Compagnone che berteggiò canticchiando "Finché Cassola va, lascialo andare". Ma ancora più insensata fu l'estensione dell'etichetta lialesca a Giorgio Bassani, di cui si celebra quest'anno il centenario della nascita. Bassani, infatti, è autore di pochi e calibrati *tableaux*. I suoi intarsi, i suoi panneggi sono certamente composti con materie di vario pregio, ma altrettanto certamente sono irriducibili a un fluente o pomposo sentimentalismo retrò: e che inchiodare la sua morbida efferatezza a una definizione caricaturale non fosse facile lo dimostra il fatto che né i versicoli dialettici di Fortini, né gli aforismi psicologici di Flaiano ne centrarono del tutto la figura. In realtà, quello dei neoavanguardisti era l'assalto di chi voleva partecipare agli utili, e imporre con un *putsch* il proprio ordine

tecnocratico a un contesto ancora umanistico. Lo si vide bene quando in Feltrinelli, impresa della neo-industria culturale già subìta dall'avventizio Bianciardi, cacciarono proprio l'oculato cerimoniere che pure aveva dato all'Italia i primi bestseller postbellici, presentando *Il Gattopardo* e scrivendo *Il giardino dei Finzi-Contini*.

Ma al di là della politica editoriale, è vero che tra gli anni Sessanta e i Settanta un'intera generazione di scrittori, e soprattutto di narratori, stava esaurendo il suo mondo, le parole che si era preparate nell'apprendistato tra le due guerre. Era la generazione degli anni Dieci, che non possedeva l'euforia saggistica e la disponibilità intellettuale a tutto campo di quella immediatamente precedente, e che a differenza di quella immediatamente successiva appariva troppo anziana per aggiornarsi al clima postmoderno: di qui il suo precoce silenzio (si veda il caso di Vasco Pratolini) o i suoi tentativi pallidi, sincretistici, di mischiare le vecchie radici con una contemporaneità ormai sfuggente. Non a caso, tra le sue file si contano gli autori preferiti da Niccolò Gallo, ultimo ponte tra l'umanesimo e l'editoria di massa: Cassola, Bassani, Natalia Ginzburg, e altri epigoni del romanzo ottocentesco capaci di rievocarlo in una chiave elegiaca ma anche secca, artigianalmente misurata, estranea all'imperante oscillazione tra estetismo e cronaca neorealista.

È nota la versione che di questo artigianato offrì Bassani, nel periodo che corre tra le *Storie ferraresi* dei primi anni Cinquanta e l'*Airone* (1968). Ma non sarà inutile ricordare che il nucleo tematico a cui il narratore rimane fedele si forma nelle cantilenanti liriche degli esordi, dove la luce sonnolenta della pianura emiliana è filtrata dalle "antiche pitture" e dagli aridi toni morandiani che il letterato ventenne, con Attilio Bertolucci e Francesco Arcangeli, imparò a conoscere alla scuola bolognese di Roberto Longhi. "La pietà che le assume è una cera lontana", osserva il giovane poeta delle ombre che descrive: ed è la sua stessa pietà - la pietà di chi, nel mezzo della catastrofe, guarda già il mondo da un aldilà nebbioso. La mappa di Bassani si precisa insomma con lentezza, in una provincia incantata, che proprio come nel Rinascimento appare eccentrica rispetto alla Firenze capitale dell'ermetismo.

Nei racconti e nei romanzi, lo scrittore illustra e cataloga con esattezza gli ambienti che nei primi versi restano avvolti in una languida atmosfera anni Trenta, e allusi attraverso emblemi ancora reticenti. Il risultato, lo ha visto Cesare Garboli, è allora una prosa nata in studio, all'intersezione tra l'apprendistato lirico e l'esperienza di critico-conoscitore: una prosa da "rogito", in cui l'alone poetico si sprigiona solo da una quasi burocratica urbanità, dai dettagli di costume e dai puntigli di grammatica. Sul piano strettamente stilistico, questa oratoria depressa è senz'altro discutibile, ma non bisogna dimenticare che acquista subito una funzione strutturale precisa: quella di mimare il referto *de relato*, di restituire le dicerie borghesi, e insomma di esprimere un'obliquità costitutiva della voce narrante.

Quando si alza il sipario, nei racconti ferraresi, tutto è accaduto, e la voce si ripiega sul passato scivolando verso il cuore dell'intreccio tramite un'evocazione platealmente archeologica di lapidi, cartoline, o addirittura tombe etrusche. La Storia di Bassani, dove Manzoni corregge Flaubert ed Henry James Benedetto Croce, è una vicenda divisa tra la pietra inanimata dell'epigrafe e il vapore svanente degli spettri. Il narratore la riesuma quando i giochi sono fatti, quando può fingere che il tempo sia uno spazio chiuso. Allora lascia vagare lo sguardo da un punto all'altro del suo arco senza più l'ansia dell'imprevisto, con tutto l'agio riflesso dalla sua "sintassi da incisi", "da quegli arricchimenti interni della frase che i linguisti chiamano 'espansione' ", come ha scritto Enzo Siciliano in uno dei pezzi su *Bassani* appena usciti per Elliot: e non è così, del resto, che nel suo angolo di tranquillità strappato alle guerre civili lavorava il ferrarese Ariosto? Sprofondando con vaga e religiosa lentezza nella camera oscura del passato, Bassani prende spesso l'abbrivio dalla descrizione "turistica" di un luogo purgatoriale, di un soffice limbo.

Se non è più il paese di Schifanoia, e nemmeno quello della "lussuria geometrica" e metafisica dei fratelli De Chirico, la sua Ferrara si presenta pur sempre col velo dell'irrealtà; e solo attraverso gli spiriti jamesoniani di cui parlò Calvino filtrano nel suo paesaggio le sciagure che seppellirono una vita quotidiana ancora scandita sui ritmi civili della *belle époque*. Ferrara è dunque una città morta: ma anche abitata, *hantée*. Il perimetro dei suoi bastioni, del suo centro dove sopravvive intatta l'utopia umanistica, è lo spazio-tempo degli ebrei dispersi dal nazifascismo. Tra lunghe parentesi simili a garze pietose, l'autore ci conduce al *ralenti* presso i suoi defunti, spettri guardati da un altro spettro, fantasma del

ragazzo che fu. E la visione d’erebo, le dissolvenze opache con cui li distanzia testimoniano la contraddizione feconda dalla quale nascono questi racconti, che da una parte s’interrogano sulla dittatura, la guerra e l’olocausto, ma dall’altra vorrebbero sottrarsi a un giudizio articolato, politico, radicale degli eventi, nonché alle scelte che a partire da quel giudizio esigerebbe la vita venuta dopo, la vita inconclusa e ancora in atto.

È un atteggiamento che si specchia già nei personaggi delle *Storie* più impegnative, come *Una lapide in via Mazzini* e *Una notte del ’43*. Nel primo racconto Geo Josz, unico superstite di un gruppo di ebrei deportati, torna in città proprio mentre inaugurano una lapide in cui è scritto anche il suo nome, e così mette a disagio tutti, tanto più che non ha il *physique du rôle* del martire come lo immagina chi è pronto a innalzargli statue per rimuoverne il reale destino; ma dopo avere sardonicamente denunciato la sua ingombrante presenza, sceglie di sparire di nuovo. Nel secondo racconto un altro morto vivente, il farmacista Barilari paralizzato dalla lue, assiste a un eccidio repubblichino che s’intreccia sinistramente con un’offesa erotica, privata, e decide di non testimoniare contro i responsabili, di sottrarsi alla prova ufficiale della verità.



L’esigenza di ricordare e quella di sciogliere il ricordo nell’oblio coincidono per Bassani in un atto unico di *pietas* verso i padri feriti e insieme complici della tragedia novecentesca. In questo senso, nota Siciliano, il suo fantasmatico storicismo “diventa la chiave per capire gli avi, e contemporaneamente non offenderli”. Gli impulsi contraddittori alla rievocazione e a un omeopatico allontanamento dipendono dalla doppiezza che lo scrittore avverte come costitutiva del proprio cosmo storico-sociale: i suoi, infatti, sono vittime, *servi* in quanto ebrei; ma sono anche padroni, *signori* in quanto borghesi o magari fascisti. E il tema mette radici ben al di là dell’indagine sulla devastazione politica degli anni Trenta e Quaranta. Nella stazione più celebre del percorso bassaniano, quella devastazione è anzi fin troppo facilmente redenta dal romanzo intimista. Intorno agli spiriti gentili del *Giardino dei Finzi-Contini*, dice bene Siciliano, “in rilievo resta la storia d’amore, l’elegia funebre che sembra voler scagionare tutti, indistintamente tutti, a cominciare dai sopravvissuti”.

Cambia cioè di segno “lo storicismo di prima, quando sembrava che invece tutti, indistintamente tutti, avessero colpa”. E tuttavia questa conciliazione non cancella il tema della doppiezza, ma al contrario, liberandolo dall’involucro della cronaca lirico-storica, lo rende da lì in poi più nudo, più ossessivo. Ancora Siciliano ne ha sfiorato il nocciolo, riassumendo la domanda che Bassani pone ai padri in un brutale “perché il vostro masochismo?”. La doppia identità è in effetti figura di un intreccio relazionale sadomasochistico, nel quale schiavitù e sopraffazione tagliano a metà gli esseri umani, al tempo stesso oppressi ed oppressori. La figura aveva trovato un’espressione compiuta, e lì compiutamente amalgamata alla consueta ambientazione storica, già con *Gli occhiali d’oro*, che forse anche per questo rappresenta all’interno dell’opera di Bassani il momento di maggior equilibrio. Nello stupendo racconto lungo del 1958, il medico Fadigati, che il “vizio” omosessuale emargina dalla buona società, così come l’anagrafe ebraica emargina l’io narrante colpito dalle leggi razziali, si lascia sfruttare dal giovane Deliliers fino a morirne. Ma sei anni dopo, in *Dietro la porta* (un libro che col *Törless* e col *Giorno del Ringraziamento* di Truman Capote può proficuamente sostituire tutti i trattati pseudoscientifici sul bullismo), il motivo è declinato in modo anche più fine dentro un microcosmo scolastico. Qui l’io ebraico è un liceale a disagio nella sua classe. Sa di avere delle doti, e vorrebbe appartenere all’élite dei compagni: ma è proprio l’infantilismo del suo desiderio a inibirlo, ad accrescerne il senso di estraneità e frustrazione.

Così si ritrova stretto tra il capoclasse carismatico, significativamente battezzato Cattolica, e il gregario Luciano Pulga, che illude le sue ambizioni, mettendone a nudo con subdola maieutica le radici più meschine, per poi tradirlo e irriderlo di fronte al leader. Ed è appunto dietro una porta, origliando, che il protagonista scopre il tradimento e capisce tutta la propria puerilità, il difetto d’origine che non gli permette di primeggiare con disinvoltura ma neppure di attingere la sottigliezza, già matura perché sofferta, del servile e misero Luciano. È un trauma in cui, tra l’altro, s’incide anche un’intuizione nauseante dell’eros, dato che oltre la maniglia viene sfregiata l’immagine materna. Ma l’alter ego bassaniano riesce solo a starsene lì immobile, consegnato a un vestibolo di ignavia e alla vergogna irreversibile di un’iniziazione mancata. Perde l’innocenza, senza però acquisire in cambio una figura autonoma, senza svincolarsi dai legami corruttori: non saprà mai irrompere oltre la soglia, guardare in faccia la salda verità. Potrà solo piegarsi sulla sua ombra, sulla sua voce scorporata: “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 di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da

fare. Né adesso, né mai”.

Quattro anni dopo questo giudizio, Bassani ne fa calare sulla propria esperienza della vita uno ancora più terribile: quello conclusivo dell’*Airone*, che guarda i libri precedenti da lontano come quei libri guardavano da lontano la Storia. Niente lenitivi, adesso: si fronteggiano le cose prime e ultime. Semmai, l’esorcismo è appena un trucco grammaticale: l’alter ego stavolta è raccontato in terza persona; ma un inesorabile passato remoto rimpiazza la felpata elegia dell’imperfetto. Siamo nel ’47. Qui l’ebreo ferrarese, Edgardo Limentani, è un uomo di mezza età, che nel dopoguerra torna alla mediocre esistenza borghese. Ma in una giornata di caccia in palude, nelle nebbie di Codigoro, l’apatia che gli ispira questa esistenza diventa una nausea intollerabile. Un crepitio telefonico in cui le voci di parenti-*revenants* gli ricordano le origini equivoche della sua famiglia, un incontro fisico con vecchie conoscenze fino a pochi anni prima minacciose, ed ecco Edgardo sprofondare nella pania dell’antica doppiezza: che trova un’espressione particolarmente umiliante, perché ridotta a una servitù da metabolismo, quando per ragioni fisiologiche deve bussare all’albergo-ristorante del sordido ex fascista Bellagamba, pronto ad assecondarlo con la complicità viscida di un Pulga adulto.



A quell’altezza novecentesca, il nostro narratore più esperto di relazioni sadomasochistiche è Mario Soldati. Solo che mentre il mercuriale Soldati viene romanzescamente attratto dagli aspetti più privati, Bassani appare schiacciato sotto il peso della società, di un marchio pubblico che rattrappisce le facoltà vitali, e che gli è stato impresso da genealogie e da legami troppo ramificati perché possano essere recisi. Perciò il presente, le sue provocazioni, il suo soverchiante *hic Rhodus* gli sembrano insostenibili, e deve socchiudere gli occhi o riaprirli su un tempo dell’assenza; perciò, per sopportare la nausea da realtà, deve affidare i suoi fatti, i volti e le azioni a una liturgia anestetica, ossia trasformare la vicenda umana in natura morta. A lungo, Bassani compie la trasformazione con l’occhio rivolto al passato. Poi, quando la strada che gli resta è ormai più breve di quella alle sue spalle, la sposta nel futuro: e diviene, nell’ultimo romanzo, la scoperta della salvezza come imbalsamazione, sorte toccata agli animali che il protagonista contempla in una vetrina di Codigoro.

Dopo aver visto agonizzare un airone a cui non ha avuto la forza di sparare (la forza, di nuovo, di girare la maniglia, di accettare la crudeltà connaturata a ogni esistenza piena), davanti alla bottega dell'imbalsamatore Limentani decide di liberarsi per sempre dall'ansia, dal vischio dei rapporti torbidi, in un suicidio concepito come porta aperta su una presenza totale coincidente con una totale assenza. Qui l'uccello non simboleggia più un dono ambiguo di consapevolezza e di contraddizione, come nella modernità di Coleridge e Baudelaire, ma un loro eterno riassorbimento nella materia: il nulla museale di una pacificazione perfetta, permanente, da cui è esclusa l'increspatura angosciosa della vita che si sente, che si sa dolorosamente vivere.

Dunque, in un modo o nell'altro, Bassani finisce sempre per dirci che la realtà in presa diretta è insopportabile. E questa percezione, tradotta in un bisogno di sicurezza che fa tutt'uno con la pulsione di morte, investe anche la sua parabola artistica. Lo scrittore aspira infatti a vederla chiudersi, a contemplarla storicisticamente *ex post* come un morto vivente, a scorrerla avanti e indietro libero, beato, occupato solo dalla manzoniana rifinitura delle varianti: ecco allora la raccolta dei *tableaux* nel *Romanzo di Ferrara*, simile a un mausoleo o a un piumoso volatile imbalsamato. Qui è netta la differenza con Soldati, sempre golosamente proteso verso la prossima avventura, avido di reimmergersi nel caso o nel destino della vita *in fieri*. Eppure, motivo sadomasochistico a parte, i due scrittori hanno davvero molto in comune: la formazione segnata dalle arti figurative; la tendenza a scavarsi un cantuccio ottocentesco da cui guardare con meno cecità e angoscia il Novecento; le testimonianze di secondo grado, con relativa fuga prospettica di prime e terze persone; e perfino la malinconica vecchiaia di smemoratezza, condanna beffarda per romanzieri maestri nell'evocare una memoria al quadrato o al cubo. Solo che all'autore delle *Lettere da Capri*, della *Busta arancione* e della *Sposa americana*, il cattolicesimo e la doppiezza gesuitica permettono di godere tutto fino all'ultima goccia: peccato ed espiazione, spirito e corpo, confessione e ipocrisia.

Anche i più torturanti, i più abietti rapporti di dipendenza finiscono per rivelarsi in lui simili a un gioco d'azzardo, a cui ci si può sempre sottrarre rovesciando il tavolo e rimettendosi in viaggio. Così non lo ossessiona affatto l'idea di dover rivoluzionare il suo modo di rapportarsi agli altri. Si pensi alle relazioni con le donne: le sue controfigure continuano a inseguire due modelli femminili speculari, amputati, senza aspirare a fonderli, perché dopotutto l'integrità coincide per loro

con l’euforia della solitudine, di un sofistico e soddisfatto narcisismo. Il *sedentario* Bassani, invece, è segnato da una cicatrice sempre a rischio di riaprirsi, e percepita come una colpa inespiabile. Forse anche per questo, in pagine famose, proietta l’utopia di una conciliazione impossibile con sé e col mondo su una figura che condensa tutto (amore, amicizia, eros, complicità intellettuale, aristocrazia sociale): l’indimenticabile Micòl Finzi-Contini. Ma per la stessa ragione, l’esile rapporto con lei si dà per il narratore soltanto in una fuga provvisoria dalla propria anagrafe, nella pausa di un cupo fato. E non a caso, questa donna sfiorata e subito perduta è un’immagine letteraria epigonale: come su un altro piano la Viola del *Barone rampante* calviniano, Micòl discende dalla Pisana di Ippolito Nievo. Una Pisana ebraica, che appartiene a un leggendario passato e a una memoria futura, ma che non può incarnarsi nel presente e dargli unità; forse anche perché il suo innamorato non ha saputo scegliere il momento giusto, tra il tennis e la rimessa, per distrarsi dal giardino sontuoso di lei, o dal proprio sogno altoborghese, e cercare le sue labbra da sveglio.

[Uscito sul *Foglio* del 19 maggio 2016.]

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

