

ANNA LANGIANO

Per un profilo di Giorgio Bassani

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA LANGIANO

Per un profilo di Giorgio Bassani

Ancora oggi Giorgio Bassani è principalmente conosciuto come autore di romanzi; ma a una più articolata lettura della sua opera, tale profilo critico non corrisponde al percorso autoriale che invece mostra un'eccezionale attenzione per la poesia: persino precedente alla pubblicazione dei primi romanzi è l'esordio poetico di Bassani (Storie dei poveri amanti, 1945 e Un'altra libertà, 1947), e alla poesia Bassani tornerà quando l'esperienza narrativa potrà ormai dirsi conclusa e licenziata attraverso il progressivo cristallizzarsi della riscrittura del Romanzo di Ferrara. Non solo. Se nei romanzi Bassani descrive un mondo immobile e perduto, un sofferto ma ormai eternato altare al culto della memoria, nelle ultime poesie è il mondo della vita a essere raffigurato nel suo incostante svolgersi e vanire: mondo della provvisorietà, del transeunte, dei non-luoghi in cui una quotidianità immemore e coinvolta si mostra al lettore nell'atto stesso del suo prodursi. L'intervento si propone quindi di collocare le ultime raccolte poetiche all'interno dell'intera produzione bassaniana così da problematizzare l'attuale immagine di Bassani -ancora fondamentalmente schiacciata sulla produzione narrativa- ricomponendone un profilo critico in grado di accogliere e mettere in relazione tutte le espressioni della sua poetica

A tutt'oggi Giorgio Bassani¹ è considerato principalmente un narratore, e il narratore di un'unica opera: il Romanzo di Ferrara. Ma l'esclusione dal canone bassaniano delle ultime

¹ Per la bibliografia delle opere di e su Giorgio Bassani rimando a P. PREBYS, *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze, Centro editorial toscano, 2002, e alla *Bibliografia* a cura di Paola Italia contenuta nel Meridiano Mondadori G. BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2004. Per il presente saggio rimando in particolare alla seguente bibliografia, necessariamente non esaustiva: E. AFFINATI, *Giorgio Bassani: uno scrittore astratto*, Nuovi Argomenti, 49, genn-marzo 1994; R. ANTOGNINI, R. D. BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012; P. BASSANI PACHT: *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, in «Paragone», anno LVII-terza serie-numero 63-64-65 (672-674-878), febr.-giugno 2006; F. CAMON, *Il mestiere di scrittore: conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973; D. CAPODARCA, T. MATARESE (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani a dieci anni dalla scomparsa*, Firenze, Le Lettere, 2012; G. dell'Aquila, *Le parole di cristallo: sei studi su Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2007; G. DE MARCO, *Giorgio Bassani poeta*, in *Esperienze Letterarie* a. XVII, n.2, aprile-giugno 1992; A. DOLFI, *Giorgio Bassani: una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003; A. DOLFI, *Le forme del sentimento: prosa e poesie in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981; A. DOLFI, *Giorgio Bassani: malinconia e poesia*, in AA.VV. *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di F. ROSA e F. ZAMBON, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1995; A. DOLFI, G. VENTURI (a cura di), *Ritorno al Giardino: una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Firenze, 26 marzo 2003, Roma, Bulzoni, 2006; G. FERRETTI, *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1974; G. C. FERRETTI-S. GUERRIERO, *Giorgio Bassani editore letterato*, Lecce, Manni, 2011; P. FRANDINI, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, San Cesario di Lecce, P. Manni, 2004; M. I. GAETA (a cura di), *Giorgio Bassani, Uno scrittore da ritrovare*, Fahrenheit 451, 2004; C. GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969; M. GIALDRONI, *Giorgio Bassani, poeta di se stesso. Un commento al testo di Epitaffio (1974)*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1996; P. GROSSI (a cura di), *Il romanzo di Ferrara: atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2007;; A. GUIATI, *L'invenzione poetica: Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro, 2001; E. KERTESZ-VIAL, B. URBANI, *La Ferrara di Bassani tra storia e poesia*, «Italian Quarterly», nn. 157-158, 2003, 61-70; A. LUZI, *Esperienza vissuta e scrittura nella poesia di Bassani*, «Ermeneutica letteraria», n. 9, 2013, 65-82; R. MANICA, *All'ingresso del "Giardino"*, in *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007; R. MANICA, *Il Romanzo di Bassani*, in *La prosa nascosta*, Roma, Avagliano Editore, 2002; G. ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo; A. PERLI (a cura di), *Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Giorgio Pozzi, 2011 P. PIERI, *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2012; P. POLITO, *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2014; R. RABONI, *Bassani rivisitato (per una recente miscellanea di studi)*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 87, 2013, pp. 215-225; M. RENDA, *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Gaffi, 2010; M. RINALDI *"L'antico volto moderno della mia città". Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani*, in «Otto/Novecento», n. 2, 2011, 223-230 M. TORTORA (a cura di), *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012; C. VARESE, *Tempo e spazio nell'Airone di*

opere poetiche porta a una sostanziale incomprensione del profilo critico dell'autore, perché nelle due ultime raccolte (*Epitaffio* e *In gran segreto*) Bassani crea un complesso controcanto alla sua opera "maggiore", che ne è al contempo un commento.

Fino all'*Airone* infatti la poetica di Bassani si basava sulla drammatica e irrecuperabile divisione tra vivi e morti: le geometrizzanti impalcature del ricordo riducevano ciò che era stato vita e movimento a straziato gioco formale. Nelle sue ultime opere, però, Bassani opera un consapevole rovesciamento della propria poetica e rappresenta non più la separazione, ma la commistione dei vivi e dei morti, non più la raggelata perfezione stilistica del ricordo ma la confusione formale di una scrittura scomposta, transeunte e ambigua quanto la vita nel suo generarsi.

Tale cambiamento di poetica è già perfettamente visibile nel libro che conclude il *Romanzo di Ferrara*, *L'odore del fieno*, che fa così da tramite tra la prima e la seconda parte dell'opera di Bassani. Nel momento in cui l'autore consegna alle stampe l'edizione definitiva del *Romanzo di Ferrara*, inserendovi il libro *L'odore del fieno*, compie infatti un'operazione paradossale, perché conclude il decennale lavoro del *Romanzo di Ferrara* con un'opera che lo destabilizza e per molti versi lo nega.

Già il titolo *L'odore del fieno* vive di una sostanziale ambiguità che lo differenzia dagli altri titoli bassaniani, che sono titoli di chiusura, definitivi, che traducono la complessità della storia in pura forma, in limite: così è per il *Giardino*, per *Dentro le Mura* e per *Dietro la porta*, tutti luoghi che delimitano il mondo del ricordo, così è anche per gli *Occhiali d'oro* e *L'Airone*, che descrivono l'oggetto-simbolo (ma sarebbe più corretto dire: il feticcio) del romanzo, trasformando i sentimenti e l'accaduto dei protagonisti in pura linea confinata in se stessa. Un mondo sempre chiuso, autoreferenziale, e proprio per questo un mondo morto, un mondo che della propria morte, della propria perfetta cristallizzazione fa racconto e quindi arte.

Nell'*Odore del fieno*, invece, si preannuncia un mondo fatto di commistioni, di rapporti con l'esterno: *L'odore del fieno* è l'odore del cimitero, di un cimitero dove però la vita smuove con la propria sfacciata prepotenza il sonno senza voce dei morti, disordina la loro immobile compostezza nel proprio clamore, in un movimento incontrollato: i carri funebri devono cedere il passo a quelli ricolmi di fieno, la vita occupa prepotentemente lo spazio adibito ai morti.

L'idea del cimitero come punto terminale, punto in cui tutto entra ma nulla esce, viene messo in crisi dal percorso che all'opposto porta fuori l'erba tagliata: le porte del cimitero non si aprono stavolta per rinchiudere, per collocare in modo definitivo, ma lasciano uscire, restituiscono al caos della vita. Al posto del corteo funebre, che si muove in una sola direzione, si ha un traffico confuso di carri che entrano e carri che escono. Il cimitero non assolve più la funzione – che pure gli spetterebbe per sua natura – di luogo della separatezza dal mondo, com'è invece il giardino di casa Finzi-Contini, i cui abitanti non possono valicarne mai i confini (e se Micòl, anelando alla vita, osa farlo, è solo per un altro luogo deputato della morte, ovvero Venezia).

Nell'*Odore del fieno*, la serrata geometria delle strade ferraresi lascerà il posto a uno spazio evanescente, in continuo movimento, instabile. Il viaggio del signor Buda sfocia nell'inconsistenza del sogno, il viaggio di Yuri si perde nel nulla della morte; il viaggio di Bruno sulle tracce di Adriana è un impossibile tentativo di sottrarsi alla storia, e all'insegna della provvisorietà è il viaggio del protagonista scrittore nella Napoli caoticamente accampata dell'immediato dopoguerra, o il ricordo delle sue deviazioni nel ritorno a Roma.

Tutti questi viaggi hanno qualcosa in comune: la loro palese inconsistenza, il loro ruolo di momenti di nulla. Bruno, partito alla ricerca di un sogno che non si realizzerà, non sa quanto durerà esattamente il suo viaggio, né cosa vi potrebbe accadere; non conosce nemmeno il luogo esatto della sua destinazione. Il viaggio del narratore e Valeria descrive il ritorno di due sradicati: il luogo dove stanno tornando, non potrà mai essere veramente casa; e infatti la

Giorgio Bassani, Pisa, Giardini 1993, pp. 282-288, estr. da «Italianistica», a. 22, n.1-3, 1993; G. VARANINI, *Giorgio Bassani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

narrazione più che al momento del superamento del Tevere, si sofferma sul girovagare dei due, modificando il primigenio piano per poi trovarsi in un luogo ai margini del nulla.

L'*Odore del fieno* si propone come una rivisitazione del libro che ha dato inizio al *Romanzo di Ferrara*, ovvero le *Cinque storie ferraresi*, una rivisitazione che rovescia i presupposti stessi dell'operazione da cui prende vita la sua Ferrara.

Particolarmente interessante è uno dei tre *Apologhi* contenuti nel libro, in cui l'autore sembra mettere in scena il momento della propria creazione artistica, della sublimazione della vita in letteratura. Il tema è quello soggiacente a tanti racconti di Bassani, con la vicenda che prende vita da una foto, esattamente come nella *Passeggiata prima di cena*. Non fosse però che, in questo *Apologo*, Bassani mostra se stesso mentre guarda la foto: ci immette insomma nell'accadere dell'opera, fa diventare materia di racconto l'occasione del racconto stesso. Nel dialogo tra il personaggio e il suo autore (di chiara matrice pirandelliana), «l'autore degli *Occhiali d'oro*» viene chiamato in causa all'interno della propria opera, accusato dal personaggio da lui stesso creato. La possibilità dell'incontro tra personaggio e autore nega il nesso fondamentale della poetica di Bassani, ovvero il ricordo, l'indeterminata ma necessaria distanza tra chi racconta e ciò che viene raccontato.

Mentre conclude il *Romanzo di Ferrara*, *L'Odore del fieno* si collega stilisticamente alla successiva opera poetica, fungendo quindi da tramite tra la narrativa e la poesia: l'opera che dovrebbe chiudere il discorso della narrativa ne apre contemporaneamente un altro, quello delle ultime poesie.

È alla poesia che Bassani affida una costante rilettura, commento e parodia di tutta l'opera precedente; decisione che conferma l'eccezionale importanza che la forma poetica aveva per l'autore ferrarese. Nelle poesie Bassani rifa se stesso, e ci dona così un'inattesa chiave di lettura nella sua stessa opera, mina consapevolmente il marmoreo edificio del *Romanzo di Ferrara*. Già nella forma che Bassani sceglie di conferire al verso è possibile riscontrare un serrato contraddittorio rivolto contro la sua opera precedente: scorrendo con lo sguardo le poesie delle due ultime raccolte l'impressione è di una successione di lapidi, e del resto il titolo della prima è *Epitaffio*. Ma, come nell'*Odore del fieno*, anche in questo caso il titolo cela in sé una preziosa contraddizione: l'epigrafe è una forma dedita ai morti, ma che ne celebra la vita. È questa doppiezza intrinseca nella forma epigrafe a interessare Bassani: nell'epigrafe vita e morte si congiungono, più ancora, si spiegano e illuminano l'una a partire dall'altra.

L'epigrafe è quindi un luogo di compresenza, un luogo di passaggio. Essa è in effetti una stele posta a segnalare un punto di contatto tra la morte e la vita. Un punto di contatto che può persino ricordare la perfetta equivalenza tra vivi e morti, allontanati solo da un fuggitivo lasso temporale.

Vediamo però che le pretese lapidi di Bassani in una cosa si staccano dalla tradizione cui si riferiscono²: mentre infatti le epigrafi descrivono una vita trascorsa, e utilizzano di conseguenza i tempi del passato, Bassani descrive la vita nel suo svolgersi, significativamente scegliendo il tempo presente. Quella di Bassani non è una sintesi degli atti fondamentali di una vita ormai finita, ma una cronaca dei momenti più inutili nell'attimo stesso del loro prodursi. Ancora una volta, Bassani sceglie come punto d'inizio per la poesia l'inesistente, il quasi indicibile, descrivendo i momenti della vita destinati per la loro labilità a non entrare mai nella memoria di una lapide.

Il passaggio dal passato al presente è fondamentale, perché mette in dubbio uno degli elementi costitutivi dell'epigrafe: la morte. Se nelle lapidi vere e proprie l'epigrafe stacca i vivi dai morti, segna persino fisicamente il limite tra di essi (indicando ad esempio ai vivi qual è il perimetro da non calpestare perché di proprietà di un morto), nelle poesie bassaniane vita e morte presentano un rapporto più complesso, perché coesistono all'interno della stessa persona.

È il poeta, non la lapide, a farsi carico dei vivi e dei morti, ad unificarli nel proprio canto e nella propria persona; non solo come memoria, ma fisicamente: è in lui, infatti, nel suo viso, che

² Per il rapporto tra la forma-epigrafe e *Epitaffio*, cfr. M. GIALDRONI, *Giorgio Bassani...*, Frankfurt/M., Peter Lang, 1996.

riemergono i tratti dei morti familiari. È nelle sue parole e nel suo ricordo che si incarnano i personaggi delle sue opere precedenti, la cui ombra affolla le ultime due raccolte: Geo, i Finzi-Contini non sono solo percepiti come persone reali, ma compaiono insieme a persone reali, a Natalia Ginzburg, Franco Fortini, Francesco Arcangeli, ai familiari del poeta, alla gente comune che incrocia per strada.

A essere cantata dal poeta non è questa volta la morte, la commossa museificazione del per sempre perduto; ma la vita, con i suoi sommovimenti insensati, i suoi ritorni imprevedibili. I morti non rimangono irraggiungibili nel tempio del ricordo, ma riaffiorano nel corpo stesso dei vivi; guardandosi allo specchio, il poeta riconosce nel proprio corpo i fragili zigomi del proprio padre. Lo spazio, il tempo non sono più uno spazio, un tempo precisi fino all'ossessione, tanto da incardinarsi in un luogo (Ferrara) e in un tempo sempre uguali (il ricordo del passato). Nelle ultime poesie, il concluso labirinto di Ferrara tornerà solo nel ricordo e nel sogno, mentre aumenteranno i racconti di viaggi in macchina. Il nuovo spazio sarà quello caotico e senza destinazione del raccordo anulare, quello anonimo e provvisorio degli alberghi, quello di una Roma sempre fondamentalmente estranea, di un anonimo susseguirsi di non luoghi.

Nelle due ultime raccolte poetiche la scrittura della memoria, dell'eternamente perduto diventa la poesia dell'attimo, del futuro irrealizzabile che proprio nella sua inconsistenza diventa materia di creazione.

Brindisi per l'anno nuovo

Da oggi in poi le mie poesie voglio farle
giuro
sulla prima cosa che mi verrà in
mente sul
niente
di tutti i minuti d'ogni mia
ora d'adesso sul nulla
del mio
futuro³

Difficile immaginare qualcosa di più lontano dal granitica lapide alla memoria eretta dal Romanzo di Ferrara: al posto del peso del passato faticosamente trascinato alla luce, abbiamo qui l'improvvisa leggerezza del nulla quotidiano, la provvisorietà e insensatezza della vita. Fin dal primo componimento di *In gran segreto* è chiaro il tono della raccolta, teso a preferire la descrizione del momento insensato, del puro, gratuito accadere:

Foro italico giugno '72

Lasciamiti vedere
piantala
di tirarti tutta indietro sulla sedia
di plastica
di mostrarmi soltanto la punta del nasino
di sotto in su
i bianchi degli occhi⁴

La poesia non tenta più di consegnare il passato all'eternità ma si esaurisce in un istante, nel gesto di una donna che si ritrae sulla banale "sedia di plastica": un momento futile, indegno di memoria, ma ugualmente esistente e per questo oggetto di rappresentazione poetica.

In un'atmosfera evanescente e anonima, l'esatta collocazione spazio-temporale presente nel titolo (*Foro italico giugno '72*) riferita a un fatto così inutile, così banale, assume un che di paradossale, quasi che il poeta voglia prendere in giro la sua stessa precisione cronologica, o meglio la precisione cronologica che fino a questo momento ha imperato nella sua narrazione,

³ BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2004, 1511.

⁴ Ivi, 1414.

con ben altro spessore nei propri collegamenti (l'ambientazione della vicenda di Pino Barilari nel 1943 ha ovviamente un rapporto di necessità con la propria materia - non sarebbe potuto accadere in nessun altro momento - che questa poesia non ha).

La provvisorietà è d'altronde un elemento portante di queste poesie:

Mi chiedi perché mai e quando
ti rispondo che è stato così
accorgermi semplicemente in un tardo pomeriggio qualsiasi
poniamo –giacché non è nemmeno detto- d'ottobre
del modo come la luce del sole colpiva il roseo
impervio fianco sud-ovest del palazzo
Sacchetti
-colpiva e al tempo stesso bagnava la luce non so se mi
seguì...-
accorgermi delle foglioline nere e aguzze del rampicante - l'aria era mossa
capisci? - percorse a tratti
su su per il tramite di oscuri rameggi da una specie di
reiterata scarica elettrica la quale contemporaneamente
fosse infusa chissà come d'autentico e liquido
oro
e aver voglia di schianto dopo anni infiniti
di ridere ridere e insieme del suo perfetto
contrario⁵

Tutta la poesia è all'insegna dell'incerto e del non tratteggiato: non sappiamo chi pone le domande iniziali, non sappiamo nemmeno a cosa esattamente siano riferite; la spiegazione del poeta si limita alla constatazione di un sentimento, senza nemmeno pretendere di darne una spiegazione razionale e conseguente; persino la collocazione temporale, che tanto rilievo ha per Bassani, appare incerta, provvisoria, forse fallace («in un tardo pomeriggio qualsiasi/poniamo -giacché non è nemmeno detto-d'ottobre»).

La presenza ossessiva di incisi, cui sono affidati richiami faticosi al tu destinatario, che rendono più incomprensibile la poesia (“non so se mi seguì”; “capisci?”), la totale assenza di punteggiatura (su cui torneremo), i fortissimi anacoluti che complicano ulteriormente la narrazione (l'infinito “aver voglia” del terzultimo verso è sintatticamente congiunto all'infinito “accorgermi” della terzo verso, e non è chiaro dalla costruzione da cosa i due infiniti siano retti) rendono difficile la lettura, aumentando l'impressione di non definito della poesia.

La poesia è insomma costruita come un discorso nato nel momento stesso in cui viene pronunciato, ciò che ne mina la comprensibilità e la chiarezza logica, portando piuttosto a continui scarti (gli incisi, le correzioni fatte sul momento) con susseguenti ripetizioni (l'“accorgermi” del terzo verso è ripreso nel nono verso, imitando la tensione lessicale di qualcuno che, dopo aver deviato un discorso, tenta di riprenderlo facendo istintivamente risuonare alle orecchie del suo ascoltatore l'ultima parola del discorso precedente, prima della deviazione) e a un discorso che imita tutte le elusive, contraddittorie cadenze di un parlato senza riflessione.

Essa ha rinunciato a ricomporre la vita in un'accurata rigidità musiva: al contrario, cerca di renderne l'indistinto trascorrere, l'irrequieto arginarsi e il frettoloso svanire.

A contribuire al sentimento dell'incertezza, all'impressione di un mondo senza senso, caotico, indefinito, contribuisce il fatto che molte delle poesie descrivono situazioni di movimenti, viaggi, soprattutto in macchina, in cui – come nell'*Airone* e soprattutto come negli ultimi racconti – a essere veramente fondamentale non è la meta del viaggio, quanto il movimento in sé, il moto anonimo della macchina nell'immensità cieca del *Raccordo Anulare*. Qualcosa di simile nei romanzi accadeva certamente per le passeggiate dei protagonisti: che però erano passeggiate a piedi o al massimo in bicicletta, in una città conosciuta e amata, che poteva in sé, nelle sue

⁵ Ivi, 1427-1428.

strade e luoghi famigliari, riassorbire – si pensi al momento in cui il narratore degli occhiali d'oro si ferma davanti al cimitero ebraico, e lì ritrova un senso di appartenenza, anche se disperata – il desiderio di fuga dei protagonisti.

Nel caso delle poesie, invece, non si tratta di una fuga, ma di un girare che il poeta stesso sente come insensato, e che d'altronde è mimesi della vita, dell'insensatezza della vita stessa. Il poeta spedisce dunque delle cartoline, dei momenti di sorpresa esistenza, dai margini della vita, nel caos delle grandi città o nell'anonimato delle camere d'albergo.

Alla periferia

Dunque addio anche a te alto e magro
ignoto quarantenne indugiante di qua dalla soglia
d'una saracinesca d'eltrauto o di carrozziere
mezzo calvo in blue-jeans ed in scura
maglietta con corte maniche
intento - sembra - a osservare perplesso
qualcosa di fronte che non scorgo
oppure semplicemente
a calcolare dentro se stesso i minuti
residui che lo separano dalla chiusura
serale

sono quasi le diciannove d'una giornata
qualsiasi di mezzo maggio
e sto procedendo adagio attraverso uno qualsiasi
di questi nuovi quartieri periferici
che Carlo solo può frequentare senza sentirsi
anonimo
anonimo d'un tratto io viceversa tale e quale
l'individuo inquadrato non più d'un attimo fa
al centro del parabrise
il quale non domandava come me ormai
che d'essere dimenticato⁶

La poesia, che non a caso è intitolata *Periferia*, è un insieme di elementi per un istante sottratti a una disordinata dissolvenza; la velocità del movimento è subito indicata dall'iniziale "addio", preceduto da un "dunque" che, ancora una volta, sembra indicare che la poesia nasce da un discorso preesistente di cui però non sappiamo nulla, così come nulla sappiamo del termine di paragone suggerito dall' "anche" riferito all'uomo che sta scomparendo dalla vista. Il tono generale della poesia suggerisce di interpretare l'immagine dell'uomo come una delle ennesime immagini che appaiono e scompaiono riflesse nello specchietto retrovisore durante il rapido spostarsi della macchina; quindi l' "anche" si riferisce a tutto il resto. Nulla rimane, tutto ciò che esiste non è altro che una rapida sequenza di apparizioni subito dissolte nell'insensatezza, senza nemmeno essere assurte a un significato più alto. La descrizione dell'uomo, non è altro che la descrizione di un qualunque uomo della folla, dell'uomo medio, improvvisamente diventato oggetto di poesia, ma non per questo illuminato da altro significato che quello della propria provvisorietà: è un uomo "ignoto", e l'unica cosa che ci viene descritta di lui è il suo essere in una condizione di attesa, "indugiante", quindi in un momento di sospensione, anch'esso intrappolato nelle sacche d'incertezza di cui l'esistenza quotidiana è colma. Il poeta lo descrive "al di qua della soglia", ciò che per il lettore di Bassani, avvezzo all'importanza che ha per l'autore tutto ciò che è "soglia", margine tra due realtà (e bastino qui i riferimenti al *Giardino e Dietro la porta*), assume immediatamente un'importanza particolare. Se l'uomo è "al di qua della soglia", automaticamente il poeta si trova al di là di essa: in un mondo dunque proiettato nella lontananza, rispetto al punto di riferimento (la saracinesca dell'officina).

⁶ Ivi, 1439-1440.

Nei versi successivi il senso d'indefinitezza aumenta esponenzialmente: innanzitutto il poeta si dichiara incerto della stessa immagine che vede, come testimonia l'inciso "sembra"; inoltre la scena descritta sembra un susseguirsi di opacità: l'uomo è "perplesso" mentre guarda un oggetto sconosciuto per il poeta ("qualcosa"), che non lo può scorgere. L'uomo è insomma un'apparizione quasi istantanea, di un individuo sconosciuto e assolutamente anonimo che osserva qualcosa di non conoscibile per il poeta; assorto quindi in una lontananza inarrivabile per chi lo sta guardando. In appena due versi, tre distanze incolmabili sono state proiettate l'una dove l'altra non può arrivare: il mondo di qua dalla soglia, il mondo del poeta, di là da essa, ma anche un'altra lontananza, quella guardata dall'uomo, anch'essa certamente di là dalla soglia, ma in un altrove diverso da quello del poeta, e ad esso inattingibile. Ma quel tanto di trascendente contenuto in questo gioco di occhiate che non si incrociano e alludono sempre a qualcos'altro, viene messo immediatamente in dubbio dal poeta stesso, che dopo aver suggerito una possibile interpretazione dello sguardo distante dell'uomo, ne suggerisce un'altra, più prosaica e, come lui stesso puntualizza, più semplice: forse l'uomo sta semplicemente aspettando la fine dell'orario di lavoro. Ci troviamo di fronte insomma a un'immagine emblema della quotidianità: un uomo, sulla soglia dell'officina, in attesa di poter tornare a casa.

Quello che caratterizza questa scena, oltre alla sua normalità assolutamente prosaica, è il senso di incompiuto, di attesa, di trovarsi in un limbo d'inesistenza, come espresso dai versi in fin di strofe: l'uomo conta i "minuti/residui" (e già ci troviamo in un tempo che è piuttosto collocato al margine del tempo: minuti di forzosa inattività, intrappolati tra il tempo del lavoro e quello del riposo), trovandosi in prossimità di una fine, la "chiusura serale" che porta non solo la fine del lavoro ma anche quella del giorno.

Ma l'incertezza, l'impressione di un tempo marginale, composto di stralci, prosegue anche quando l'immagine scompare, e il poeta parla finalmente di sé: con la precisione consueta di Bassani, esso passa a puntualizzare il giorno, l'ora e il luogo in cui l'evento si svolge. Questa volta, però, a differenza che nei romanzi, sembra che sia impossibile per il poeta fermare più che un'orma fugace del tempo e del luogo in cui avviene la sua storia. Paradossalmente, mentre il poeta sa dirci quasi con precisione l'ora in cui ci troviamo (quasi le diciannove), mantiene il più costante riserbo sul dato che dovrebbe essere tanto più importante, cioè il giorno, che viene liquidato come "una giornata qualsiasi di mezzo maggio"⁷. Proprio quel "qualsiasi" che sembra oscurare inappellabilmente il giorno esatto, si rivela invece un'importante dichiarazione di poetica: non esiste un giorno che abbia una prevalenza sugli altri, i giorni trascorrono in fondo tutti uguali, tutto quel che può affiorare da essi è l'istante, un istante in fondo anch'esso labile, anch'esso insensato, ma che pure accade, e che solo per questo ha diritto a diventare oggetto di poesia.

Come se il poeta volesse suggerirci che la vita, più che dalla cronologia "ufficiale" della storia, è fatta dai momenti di risacca, dagli istanti al margine tra un evento e l'altro.

Ferrara era il luogo dove si rimaneva per sempre; i luoghi delle poesie sono luoghi di passaggio, conosciuti solo perché uguali a mille altri posti anch'essi senza identità. È l'autostrada lo scenario per eccellenza di queste poesie: un luogo dove non ci si può fermare, di puro scorrimento, dove la velocità divora qualunque immagine che tenti per un istante di difendere la propria esistenza riflettendosi nello specchietto retrovisore.

Ricordo anulare

Sta là
nell'erba vasta e deserta di fianco alla superstrada
la
poltroncina

Viola dentro l'immenso

⁷ Lo stesso accade nella poesia *Rolls Royce*: qui viene puntualizzata con precisione l'ora mentre il giorno e soprattutto l'anno, che dovrebbe aver maggior peso, sono molto più labili: «un giorno qualsiasi di maggio-giugno/ attorno alla metà degli anni Venti un quarto d'ora avanti/ le nove di mattina» Ivi, 1431.

azzurro con la lustra
 seta vieux-jeu -specie dello schienale- un po' strappata
 lisa
 sola
 spaesata
 in
 bilico
 Proprio come la
 mamma⁸

L'apparizione della poltroncina, un unico, fulmineo colore (tra l'altro una tonalità finora fundamentalmente estranea alle descrizioni di Bassani) dimenticato ai lati del nulla, destituito di qualunque funzione, e quindi di qualunque identità, ricorda in parte il sandolino sfasciato del *Giardino dei Finzi-Contini*, con la differenza che mentre il sandolino suscitava il ricordo di un mondo dedito al passato, la poltroncina è un oggetto d'uso comune: il senso di rovina, di fatiscenza riguarda quindi non un mondo ormai passato, ma il mondo presente, il mondo dell'esistenza. Come le prime, le ultime poesie si fondano sull'esistenza nuda, sulla rivendicazione di una presenza al di là di qualunque enigma, qualunque disfacimento. "Sta là": subito, in un verso solo, la ragion d'essere della poltroncina e dell'intera poesia si rivela come difesa di un'esistenza *dimenticata a latere* di un mondo di dispersione (l'erba è "vasta e deserta", l'azzurro è "immenso"). La condizione di dissolvenza della poltrona ne fa una metafora di tutto ciò che esiste, e permette l'innestarsi su di essa del ricordo «in/bilico/proprio come la/mamma».

Una poltroncina lisa al margine dell'autostrada, un oggetto immemore, decontestualizzato, eppure ancora persistente, abbarbicato alla tenace difesa del proprio esserci: l'immagine nasce per scomparire. Non si condensa più in un immobile quadro dove tutto in eterno sarà uguale a se stesso; il suo tempo è l'istante, la sua unità di misura è il nulla. Dell'uomo non rimarrà niente: questa constatazione sembra capovolgere amaramente tutta la poetica che ha permesso la costruzione del *Romanzo di Ferrara*, nella ricerca di una realtà perpetua, eterna.

Le innovazioni formali rispecchiano il sentimento della provvisorietà dell'ultima produzione di Bassani: gli *enjambement* mettono in rilievo parole inutili facendo risaltare così l'assenza di ogni gerarchia nella confusione dell'essere o addirittura lasciano soli nel verso parole prive di significato autonomo; il susseguirsi di sospensioni confondono lo sviluppo temporale, le connessioni logiche e addirittura privano le poesie di un inizio e una fine, celebrando la poesia del momento, la vita nel suo svolgersi insensato e istantaneo.

L'assenza di punteggiatura, di qualcosa cioè che scandisca il ritmo garantendo una gerarchia interna, focalizzando l'attenzione su una parte o l'altra del verso, fa sì che gli eventi raccontati confluiscono l'uno nell'altro, in maniera che eventi diversi si trovano a stretto contatto nel momento della lettura. La lunghezza prosastica dei versi sembrano affastellare informazioni, anche questa volta senza segnalarne nessuna, anzi richiedendo alla lettura un vero *tour de force* che addirittura distrae dal significato della poesia. Persino i punti che in qualunque componimento poetico spiccano naturalmente, e cioè le parole in fin di verso, vengono stravolti per aumentare la confusione prospettica e l'incongruenza del senso. Le fortissime differenze nella lunghezza del verso (versi illeggibili per la loro lunghezza seguono parole che occupano addirittura un verso solo) rendono impossibile all'occhio poter catturare immediatamente le parole poste in fin di verso, che perdono buona parte del loro naturale rilievo nell'economia del componimento. Bassani utilizza gli a capo per porre in risalto parole che non sembrano poter essere in alcun modo più significanti delle altre, ad esempio perché si tratta di articoli o congiunzioni; in questo caso tutta l'eccezionalità della parola a fine verso viene perduta, e si crea piuttosto un obbligato *enjambement* che affretta ulteriormente il verso, costringendo a una lettura unica col verso seguente, contribuendo così a creare versi eccezionalmente lunghi.

⁸ Ivi, 1512.

No non è affatto vero sono stato
 molto felice da
 ragazzo
 però da bambino incomparabilmente
 di più⁹

Questi versi risultano particolarmente significativi se confrontati con l'*incipit* del romanzo *Dietro la porta*:

Sono stato molte volte infelice, nella mia via, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quel che si dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo¹⁰.

La poesia sembra polemizzare direttamente con il romanzo, correggendone e completandone il senso; la ripresa specularmente rovesciata dell'iniziale "sono stato molte volte infelice" che diventa nella poesia "sono stato molto felice" e il riconoscimento di questa infelicità nell'età in cui si è un "ragazzo" (che è quella appunto del romanzo *Dietro la porta*, mentre nelle altre opere bassaniane il protagonista è di solito un universitario) sembrano suggerire che il nascosto interlocutore del poeta sia proprio il romanzo, o meglio l'io narrante del romanzo.

Al di là di tale ipotesi, la domanda (o l'affermazione) da cui prende il via la risposta del poeta è nascosto: ciò che fin dall'inizio allinea questo poetico "racconto ferrarese" alle altre poesie di *Epitaffio*. Qualcosa di simile succede per il finale della poesia:

Sopraggiunse infine da Roma
 una bella ardita
 moretta
 Bruna la cuginetta
 cattolica¹¹

Qui i modi della poesia si discostano irrimediabilmente da quelli della prosa: ciò che in un racconto sarebbe l'inizio dell'azione (l'arrivo a Ferrara della protagonista della poesia, la cuginetta cattolica) costituisce il finale della poesia, che si conclude nel momento stesso in cui viene annunciata l'apparizione della sua protagonista.

La poesia non comincia e non finisce, perché la vita non comincia e non finisce, ma solamente accade.

Ut pictura
 ...in primo luogo per informarti-facendo seguito alla cartolina da Vienna ma
 [adesso scrivendoti
 con ogni tranquillità ormai da qui
 da casa-
 che la sera di quel giorno stesso subito dopo il mio arrivo a Graz
 mi son trovato d'un tratto dinanzi un'ampia tela rettangolare
 ascrivibile a ignoto –"unbekannt"-pittore austriaco dell'800
 la quale tela-l'unica o quasi rimasta appesa alle pareti fin troppo bianche d'uno
 [Stadt
 Museum in evidente
 via di disarmo o di radicale
 trasformazione e di ciò m'ero accorto di primo acchito non appena

⁹ Ivi, 1428.

¹⁰ Ivi, 583.

¹¹ Ivi, 1429.

avevo raggiunto la sommità
 del ricurvo barocco scalone interno d'ingresso-
 la quale tela ripeteva punto per punto cominciando in alto dal malinconico
 enorme cielo crepuscolare
 a sinistra dorato com'era a destra un tantino più bruno
 più cupo...
 [...]
 ...ma lascia intanto che ti racconti del blu sempre diverso degli infiniti
 tetti della città-per ogni tetto un blu-nonché di quello
 affatto particolare- un blu di paese
 derivazione impressionista-
 delle ombre che le chiome di certi splendidi platani in doppia schiera resi piccoli
 [piccoli
 dalla distanza mettevano
 giusto al centro del
 quadro
 sulla compatta cenere d'un obliquo in discesa
 stradale sottostante
 un blu che da solo-anche a voler trascurare
 la minima figurina
 di un nero prete in
 bicicletta
 a fatica discernibile laggiù sullo sfondo del verde tenerissimo
 d'un gran prato dall'aria di essere
 pressoché contiguo-
 sarebbe basato d'avanzo per datare con sufficiente approssimazione d'esattezza...
 ...e poi d'un edificio singolo assai dissimile agli altri prova di nuovo a pensare a
 [qualcosa
 d'isolato e di prominente immagina insomma una specie
 di torracchio d'epoca vagamente feudale un poco
 arretrato sulla sinistra ed un poco
 esso pure da
 parte
 che sebbene infiammato a gloria dai lunghi
 raggi del sole occiduo tuttavia risultava
 esso pure chissà mai perché livido
 in qualche modo intirizzito e tremante...
 ...e infine del senso di dolcezza suprema che penetrava adagio in me riguardante
 la vasta così perdutoamente gremita immagine dipinta
 una dolcezza quasi...¹²

La lunga poesia si ricollega esplicitamente («facendo seguito alla cartolina da Vienna») alla poesia che la precede nella raccolta, intitolata *Cartolina*. Si tratta questa volta quasi di una successione di cartoline, di commenti malamente cuciti tra di loro, unificato più da ritorni consonanti da un verso all'altro del componimento che da un'intima, sintatticamente difendibile connessione del senso. Il ricordo, non più dolorosamente ricostruito, ma liberamente errante, si sdipana in immagine di fronte allo sguardo abbandonato e sempre ironico del poeta. Come suggerito dal titolo, la poesia è una riflessione su se stessa, ma attraverso un'opera d'arte pittorica. Il contatto con la realtà è totalmente filtrato: Bassani descrive Graz a partire da un quadro che la rappresenta, nonostante si trovi nella città, e potrebbe facilmente descriverla dal vero. Non solo; il paragone immediato con la città viene fatto attraverso l'immagine di essa apparsa dall'interno dell'auto. L'operazione di svelamento dell'artificiosità dell'arte è qui portata alle sue estreme conseguenze, eppure l'impressione principale è quella di un fedele ritratto della

¹² Ivi, 1495-1597.

vita, di una vita anch'essa "in via di disarmo" come il vuoto museo che, al di là dei tornanti barocchi del salone d'ingresso, ospita il quadro.

La scelta di Bassani di affidare un simile capovolgimento alla poesia invece che alla prosa è indicativo del fondamentale ruolo rivestito secondo lo stesso autore dalla poesia all'interno della propria produzione, come dimostrato d'altronde dalla coerenza con cui Bassani rimane fedele alla scrittura poetica, che - cominciata con *Storie dei poveri amanti*, 1945, e *Un'altra libertà*, 1947¹³ - significativamente circonda e conclude quella narrativa; ruolo che va necessariamente recuperato per poter collocare nella giusta luce delle intenzioni autoriali l'intera produzione bassaniana. Solo così sarà possibile problematizzare l'attuale immagine di Bassani - ancora fondamentalmente schiacciata sulla produzione narrativa - ricomponendone un profilo critico in grado di mettere in relazione tutte le espressioni della sua poetica accogliendo finalmente anche l'immagine autoriale di un Bassani cantore dell'attimo, di una poesia che non imprigiona più la vita in un'eterna, raggelata crisalide ma ne rimanda l'impressione, fuggevole, estenuata eppure ancora calda, ancora vibrante.

A letto

Ieri sera a letto mi ero messo
dalla parte destra quella che occupa
lei quando è qui
e stamani svegliandomi mi son ritrovato
a sinistra di dove nel buio ascolto insonne talora
il battito potente del suo
esserci¹⁴

Anche nel momento della sua assenza, anzi soprattutto nel momento della sua assenza, rimane l'impressione lasciata dalla donna. Il corpo non è più soggetto all'atroce rifiuto di Edgardo, che rifiutava la sua pesantezza; ormai il corpo è portatore di un'emotività prensile verso la vita, la sensazione che la vita, in qualche modo, è riuscita a passare.

¹³ Si rimanda per questo alle *Notizie sui testi* a cura di Paola Italia nel Meridiano Mondadori: Ivi, 1787.

¹⁴ Ivi, 1433.