

Bloc notes 60

dicembre 2010

Bloc notes 60

IMMAGINI

- | | | |
|------------------------|----|---|
| <i>Elio Schenini</i> | 9 | Oltre il rumore di fondo.
<i>Testo critico sull'opera di
Francesco Vella</i> |
| <i>Francesco Vella</i> | 13 | Biografia, esperienze di fondo |

APPUNTAMENTO CON GIORGIO BASSANI

- | | | |
|---|-----|--|
| Dossier a cura di
<i>Alberto Roncaccia</i> | 35 | Introduzione.
Le ragioni di un appuntamento |
| <i>Piero Pieri</i> | 37 | <i>Una città di pianura.</i>
La sfida al fascismo negli anni
della discriminazione razziale |
| <i>Chiara Rubboli</i> | 57 | La collaborazione di Giorgio Bassani
a «Il Giornale» (1946-1951):
le sinopie del futuro scrittore |
| <i>Gabriela Lungu</i> | 67 | <i>Una lapide in via Mazzini:</i>
un microcosmo della narrativa
di Bassani |
| <i>Niccolò Scaffai</i> | 77 | «A differenza degli altri, di tutti gli altri».
<i>Cinque storie ferraresi</i> fuori e dentro
il neorealismo |
| <i>Benedetta Panieri</i> | 89 | La notte, la morte: un epicedio
bassaniano |
| <i>Paola Polito</i> | 99 | Sulla funzione /memoria/ in <i>Dentro le
mura</i> di Giorgio Bassani. |
| <i>Alberto Roncaccia</i> | 111 | Il filo del discorso nelle <i>Parole
preparate</i> (1966) |
| <i>Fiammetta Crivelli</i> | 125 | Né di futuro, né di passato:
<i>In rima e senza</i> |
| <i>Alina Baci-Pop</i> | 141 | Appunti sul discorso indiretto libero
bassaniano |
| <i>Cristiano Spila</i> | 153 | Orti, giardini. Riflessioni su luoghi
bassaniani |

ROBERT WALSER...

- | | | |
|---|-----|--|
| Dossier a cura di
<i>Gilberto Isella</i> | 167 | Robert Walser: la sorridente
ambiguità di una scrittura |
| <i>Silvio Aman</i> | 173 | <i>L'Ich-Buch</i> di Robert Walser |
| <i>Antonio Rossi</i> | 177 | Robert Walser poeta |

Comitato di redazione:
Matteo Bianchi
Gilberto Isella
Jean-Jacques Marchand
Liliana Marchand-Boggia
Graziano Martignoni
Alberto Roncaccia

Direttore:
Liliana Marchand-Boggia
E-mail: ljmarchand@sunrise.ch

Redazione, edizione e amministrazione:
Bloc notes
Casella Postale
1431 Novalles
CCP 65 - 4560 - 3

Copertina: *Scrittura ingenua*, Francesco Vella, 2009,
acrilico su MDF, Ø25 cm
Fotografie: curate da Francesco Vella

Si ringrazia
prohelvetia
e il Canton Ticino
per i contributi

I collaboratori sono pregati di inviare alla redazione i loro contributi su fogli dattiloscritti in almeno due copie, a doppia interlinea **senza ulteriori appunti a penna o a matita**. Agli autori è affidata di regola la correzione delle prime bozze di stampa. Il materiale inoltrato **non** viene restituito.

IL FILO DEL DISCORSO NELLE *PAROLE PREPARATE* (1966)

Per due volte Bassani seleziona la propria produzione saggistica in forma di raccolta. Mi riferisco, come è noto, al volume einaudiano *Le parole preparate* e a quello mondadoriano *Di là dal cuore*, usciti rispettivamente nel 1966 e nel 1984. Al di là dell'accrescimento del numero di saggi pubblicati, per aggiunta di testi successivi al 1966 o per reintegrazione di altri esclusi, colpisce la diversa configurazione delle due raccolte. Nel 1966 abbiamo una tematizzazione tripartita, dichiaratamente svincolata dal rispetto della successione cronologica, mentre nel 1984 si passa all'adozione di un modello sostanzialmente diaristico, scandito in quattro decenni-contenitori che vanno dal 1940 al 1980.

Lasciando aperta la questione relativa alla coerenza del volume di saggi dell'84, da ricercare, probabilmente, in una dimensione di 'genere' e non in base ai contenuti, va notato che, per la raccolta del 1966, l'esigenza di un disegno tematicamente coerente è esplicitamente affermata dall'autore. Per osservare tale architettura, è necessario riprendere il volume einaudiano, giacché il Meridiano del 1998, che pur offre indicazione delle prime o precedenti pubblicazioni dei singoli saggi, si limita in proposito a menzionare quella «disposizione dei testi»¹ e non ne riporta la breve *Avvertenza* introduttiva. Dei tre paragrafi che compongono questa nota d'autore, il primo si presenta come un semplice elenco di periodici che hanno accolto la prima pubblicazione dei saggi e dove sono evocati tre nomi, cui si rende in tal modo implicito omaggio d'esordio: Alessandro Bonsanti, Eugenio Montale, Tomasi di Lampedusa. Il secondo paragrafo giustifica l'ordinamento tematico prescelto, mentre il terzo, il più breve, afferma la coerenza d'insieme dei saggi e la loro validità di 'genere'. A tale scopo, la nota è conclusa da un sentito omaggio a Benedetto Croce.

Bassani dichiara di aver risolto una prima incertezza relativa alla «disposizione della materia» e osserva:

scartata l'idea, abbastanza lugubre, di atteggiarmi a postero di me stesso, ho preferito tenermi a un ordine non cronologico, raggruppando i vari testi in tre parti distinte, secondo affinità di contenuto, e ritoccandoli liberamente dovunque mi sembrasse più opportuno. La prima parte raccoglie, dunque, saggi e articoli letterarii di carattere generale; la seconda è riservata quasi completamente alla letteratura contemporanea; la terza ospita pagine di interesse per lo più documentario e occasionale [...].²

La terza parte, detta modestamente di interesse «documentario e occasionale», rimanda più direttamente alla biografia intellettuale dell'autore, compresa tra il riconoscimento del decisivo magistero di Longhi e due finali

interviste in cui l'io interno conferma la propria funzione retorica di *princeps sermonis*. Si tratta di una modalità di presa di parola assunta più o meno dichiaratamente nell'intera opera, segnalata dall'uso della prima persona nei ricorrenti inserti incidentali e negli incipit dei singoli saggi. In questo senso, le due raccolte di saggi, indipendentemente dal loro diverso principio compositivo, si mostrano coerenti per scelta di 'genere' e di stile. Il registro discorsivo di riferimento è quello di uno 'scritto oralizzato', in cui si integrano bene, a livello di volume e di stile, gli interventi orali resi per iscritto (conferenze, interviste, ecc.), o vere e proprie pagine di diario in cui è evidente l'effetto di 'parlato'.

Riguardo al procedimento di tematizzazione della successione dei saggi, la verifica degli indicatori cronologici, posti a suggello di ogni singolo contributo, conferma come in nessuna delle tre parti, se non per segmenti di tre, quattro, o in un caso cinque saggi, l'ordine cronologico sia mantenuto. Composta di 35 contributi, se contiamo anche l'avvertenza (suddivisione: 1 + 9 + 20 + 5), la raccolta si apre e si chiude con due testi dello stesso anno, il '64. Il filo di lettura parte perciò dal presente e vi torna dopo aver ricomposto un discorso basato sul materiale fornito da vari momenti di riflessione. Nel libro, così concepito dall'autore, possono essere colti alcuni nuclei tematici e dispositivi retorici che permettono al lettore di seguire le tappe di un vero e proprio macrodiscorso.

Nella prima parte, fatta di «saggi e articoli letterarii di carattere generale», Bassani, in sostanza, identifica una mancata occasione di progresso nel passaggio italiano attraverso il primo Romanticismo, risolto, per così dire, in una soluzione di compromesso o, come precisa, «centrista».³ Non è un'affermazione originale,⁴ se ne ritrova fonte autorevole nella *Storia* di De Sanctis, ma è per Bassani un'affermazione d'attualità. La sua ricerca intellettuale è volta a trovare e a indicare le eccezioni che abbiano almeno tentato di portare la letteratura italiana fuori dalle rassicuranti astrazioni di genere e di pratica linguistica. Belli e Porta, senza esitazione, gli si presentano come autentici rappresentanti di un «romanticismo europeo»⁵ in grado di rappresentare con efficacia la vita dei ceti più bassi. Questi autori fanno eccezione sullo sfondo di quello che Bassani chiama un «classicismo di carta»,⁶ per ispirazione inautentico e scrittoriamente autoreferenziale. In Carlo Porta, in particolare, si trovano «i primi tre vinti della letteratura italiana moderna»⁷ e la sua «caustica alacrità», nel rappresentare «le miserevoli contraddizioni del borghesuccio milanese dibattuto tra vanità e paura»,⁸ non è inferiore alla rappresentazione manzoniana della pusillanimità di Don Abbondio.

Il riferimento ai Vinti, ritrovati originalmente in Porta, è uno dei principali elementi tematici che svolgono una funzione di collegamento, qui prolettico, nel percorso di lettura che si muove verso l'amatissimo Verga. A stabilire la continuità tra i vari saggi, concorre anche una linea spaziale che muove idealmente l'io dall'area veneta e triestina verso quella lombarda, dal

primo saggio su «Venezia nella letteratura» a una serie di saggi collegabili dal tema implicito 'Milano nella letteratura'. Passando per Manzoni, «il quale ha inventato e portato con sé nella tomba la formula perfetta della popolarità»,⁹ si arriva per opposizione a Verga, autore che resta «isolato, poco amato»,¹⁰ ancora da capire veramente, la cui epicità più che altro «continua a far sbadigliare tante signore della nostra borghesia».¹¹

Nella riflessione sulla rappresentazione di situazioni storiche nella letteratura italiana moderna, e in particolare sul romanzo storico, Bassani indaga le ragioni per cui «il primo romanticismo italiano non seppe darci una letteratura nazionale veramente popolare, una letteratura che, oltre a rappresentare la vita del popolo, del popolo di tutte le regioni, parlasse la sua lingua [...]». ¹² È fondamentale, nel discorso d'insieme, lo snodo in cui è dichiarata la preferenza per il «realismo affettuoso e sovrabbondante» degli *Sposi promessi* rispetto alla versione definitiva dei *Promessi sposi*.¹³ In questo senso, la migliore espressione del «romanticismo nostrano» non si trova nel coro di Ermengarda o nella versione ultima del romanzo, bensì «in quei materiali di scarto che non servono alla poesia dei *Promessi sposi*». È evidente come il discorso critico di Bassani rinvii alle proprie ragioni di artista, fino al curioso contrappasso che fa oggi esitare la critica, per impulso recente venuto da Segre, nell'attribuire all'ultima revisione delle *Storie ferraresi* una minore riuscita rispetto all'edizione del '56, ritenuta «preferibile».¹⁴

Nella costruzione del macrodiscorso, i dispositivi 'leganti', le imbastiture logiche e tematiche, si intrecciano a più riprese. Ad unire Manzoni e Verga, oltre il tipico discorso sul romanzo storico, c'è anche la questione delle rispettive realizzazioni cinematografiche. È proprio del resto prendendo spunto da questa problematica che Bassani misura la 'resistenza' letteraria dei due autori e la loro attualità nei confronti del neorealismo letterario e cinematografico, visto come un curioso «buscar il levante per il ponente: questo ritorno alle fonti del naturalismo attraverso le sue estreme conseguenze decadentistiche, francesi e americane!».¹⁵

L'attualizzazione gli consente, senza soluzione di continuità all'interno della riflessione sul romanzo italiano ed europeo del 900, di inserire un saggio dedicato a Hemingway. L'aggancio di tematizzazione è dato subito dal titolo, in chiave toponomastica: *I bastioni di Milano*. Evitando di nominare subito l'autore americano, resta in evidenza il tema della rappresentazione letteraria di Milano, presente anche nei saggi contigui (rispettivamente *Manzoni e Porta* e *Per una nuova edizione cinematografica dei 'Promessi sposi'*). A riprova di questa volontà di tematizzazione, servendoci dell'apparato di note di Paola Italia,¹⁶ possiamo ricordare come nelle precedenti pubblicazioni su periodici, nel '46 e poi nel '56, il nome dello scrittore americano fosse invece presente nel titolo.¹⁷ Già nel '56, il saggio era stato pubblicato su «Paragone-letteratura» in abbinamento a *Manzoni e Porta*, con il titolo *Hemingway e Manzoni*. In quel caso, quindi, la continuità tra i due scritti era indicata dal nome dello scrittore Milanese. Nella raccolta del

1966, il cambio di titolo risponde invece all'esigenza di costruire un discorso di più ampio respiro e di diversa articolazione. Bassani è ben consapevole che il paragone Hemingway-Manzoni non possa tenere «che su un piano di paradosso».¹⁸ Esso si giustifica, infatti, solo all'interno di una linea discorsiva d'autore, seguendo il filo dei ragionamenti dell'io grammaticale, che non esita mai, dall'interno, a fare riferimento esplicito al vissuto personale.¹⁹ Continuando a riflettere sulla possibilità di una rappresentazione non retorica e non solo letteraria della realtà, con il saggio su *Verga e il cinema* si introduce anche il tema dell'isolamento dello scrittore, cui Bassani si mostra particolarmente sensibile. Il discorso, già nutrito di costanti riferimenti alla letteratura europea, vi si apre ora specificamente, dopo aver dichiarato il «paradosso» del riferimento a Hemingway. Abbiamo quindi, a chiudere la prima parte, tre saggi su Thomas Mann, su Yeats e sulla recente narrativa sovietica.

La 'tenuta' dei personaggi è la pietra di paragone che Bassani usa costantemente per misurare l'efficacia dei testi narrativi rispetto all'autoreferenzialità della prosa lirica travestita da narrazione. Anche in questo caso, continua la ricerca di esempi letterari di rappresentazione della realtà italiana e delle sue contraddizioni. Di Mann e di Venezia, ad esempio, Bassani aveva già parlato nel primo saggio. Riprende ora il discorso, a proposito del manniano protagonista di *Mario e il mago*, sottolineando il trasferimento dell'«abietto pulviscolo umano»²⁰ di *Morte a Venezia* da una dimensione simbolica ed esistenziale di inizio secolo alla dimensione storica e 'abbassata' di una insignificante borghesia, collocata in una sbiadita e provinciale Viareggio fascista dei primi anni '30.

Tematicamente, delusione intellettuale e indignazione nei confronti della mediocrità borghese continuano a essere oggetto dell'immediatamente successivo saggio su Yeats. Anche in questo caso, la personale empatia di Bassani sottolinea il destino di solitudine dello scrittore: «deluso dell'Irlanda moderna, il più grande poeta dell'Irlanda moderna si ritirò nella solitudine del castello di Thor Ballylee».²¹ Il dato cronologico mostra come il saggio, nato nel 1952 come intervento radiofonico, sia posto tematicamente in successione al precedente, del 1945, e sia seguito dall'ultimo saggio della prima parte, *Tre scrittori sovietici*, che è del 1946. La posizione di quest'ultimo, tra i più 'alti' di datazione all'interno della raccolta, gli attribuisce implicitamente una funzione 'conclusiva' per la prima parte del libro-discorso di Bassani.

Al di là della veste occasionale, che conferma il registro di scrittura oralizzata, il centro assertivo dell'intervento va colto nell'affermazione di una sostanziale continuità culturale europea comprendente anche la letteratura Russa, presovietica e sovietica. I nuovi scrittori russi sono letti in sintonia con i classici Cechov e Dostoevskij, ma anche con la più vasta e fondamentale tradizione europea. L'affermazione non cade dall'alto come un'ovvietà, ma riattualizza contestualmente l'opposizione «alla pretesa delle armate

antibolsceviche di ridurre la Russia a una specie di propaggine culturale della Mongolia». ²² Bassani ricorda, in proposito, la reazione di entusiasmo intellettuale alla landolfiana traduzione dei *Racconti di Pietroburgo*, apparsa nel 1942 da Rizzoli, fino ad esclamare «Quanta Europa in quei racconti!». ²³ Il riferimento non è fine a se stesso, il '42 è l'anno della Battaglia di Stalingrado e Bassani presenta i racconti di Gogol come delle vere e proprie «armate partigiane [...] resuscitate alle spalle del nemico per l'estrema salute della patria russa». ²⁴ L'immagine, che può cogliere di sorpresa, risponde a qualcosa che doveva esser evidente nel 1945 (anno della stesura del saggio, pubblicato l'anno successivo su «Il Mondo») e su cui Bassani torna nel 1964, quando, a proposito della critica letteraria su quotidiani e rotocalchi, stigmatizza gli atteggiamenti nostalgici da «anime belle»:

Non è che siano nostalgici del fascismo. Sono nostalgici, se mai, della sua letteratura: riallacciandosi idealmente a quanto ebbe a dire, nel '42, un noto e ancor oggi stimato poeta italiano. L'Asse era l'Asse, cioè il guaio che tutti sapevano. Però non bisognava dimenticare che a Stalingrado le truppe tedesche stavano combattendo *anche* in difesa della nostra «società letteraria», o addirittura, che era la stessa cosa, in difesa del suo (di lui) tavolo da lavoro. ²⁵

Si capisce, quindi, a che punto l'immagine delle «armate partigiane di Cicikov» sia affilata. È questo uno di quegli elementi di connessione tematica a distanza che mostrano, per *Le parole preparate*, la possibilità di reperire un sistema di rinvii interni.

La seconda parte si apre con un saggio di analisi storico-sociale in cui Bassani, distinguendolo dal nazionalsocialismo, spiega le ragioni del fascismo come «fenomeno di viltà e di vanità borghese», ²⁶ di sostanziale opportunismo. Letterariamente il fascismo si nutre di una retorica estetizzante e dannunziana nel rivolgersi agli intellettuali, e di parole infiammate, a forte carica emotiva, quando si rivolge alle masse socialiste. Bassani arriva a coglierne la specificità coniando la formula di «populismo eversore». Questo saggio del giovane Bassani è mirato ad attivare un dispositivo di sostanziale demistificazione delle parole d'ordine letterarie contemporanee, non solo nei confronti della superficialità estetizzante o crepuscolare – come egli la chiama –, in cui l'io tende a ritrarsi in maniera autocompiaciuta, ma anche nei confronti del nuovo e opposto mito letterario dell'antifascismo, fatto di una nuova retorica altrettanto superficiale. La conclusione è critica e disincantata: l'io afferma il proprio ruolo di testimone della superficialità borghese, «della mediocrità di tutti i tempi». ²⁷

Il discorso continua in tutta la seconda sezione di saggi, che insiste sul rapporto tra fascismo e intellettuali. La ricerca continua a evidenziare «voci non conformiste», ²⁸ artisti che abbiano saputo fornire «una rappresentazione oggettivamente attendibile delle cose e delle persone», fino ad assumere le «responsabilità» che impone la «realtà storica». ²⁹

Con il saggio dedicato a Carlo Levi, in progressione logica, Bassani lascia sullo sfondo la problematica del rapporto degli intellettuali col fascismo per concentrarsi su aspetti più propriamente letterari. In pagine precedenti ha già enunciato la nozione di «crepuscolarismo estetizzante»,³⁰ che ora applica con sistematicità agli autori trattati per misurarne, diciamo pure, il valore.

Il lungo intervento dedicato a Carlo Levi si propone di sciogliere l'equivoco che ha determinato il successo di *Cristo si è fermato a Eboli*, visto erroneamente come esempio di rappresentazione realistica di una realtà sociale. Sulla base della storia interna dell'opera di Levi, Bassani mostra come il dato documentario sia accessorio ed anche molto limitato. In realtà, il *Cristo* non ci dà «una rappresentazione oggettivamente attendibile delle cose e delle persone», i suoi contadini lucani restano compendiatati e stilizzati in una «mitica indeterminatezza».³¹

Nel saggio seguente, il discorso prosegue con un esempio analogo, anche se di minore forza letteraria. È il caso del romanzo *Ladri di biciclette* di Luigi Bartolini, pubblicato per la prima volta a Roma subito dopo la guerra. Il collegamento tra i due saggi, invertiti rispetto all'ordine cronologico, è esplicitamente stabilito in esordio dal paragone-richiamo esplicito a Carlo Levi. L'analisi è la stessa, l'aspetto documentario è a guardar bene scarsissimo e il risultato scritto è ancora una sorta di sintomo generazionale:

In Bartolini – non diversamente da tanti altri artisti della nostra epoca – non c'è alcuna curiosità per ciò che sta fuori di lui, nessun gusto per l'avventura in sé per sé.³²

In questo argomentare per negazione, che accomuna molti saggi, è significativo che Bassani, ad un certo punto, anteponga un saggio di lode critica per Soldati a quello, cronologicamente successivo, sui *Neorealisti italiani*. In quest'ultimo si sofferma su Pier Antonio Quarantotti Gambini, Cesare Pavese e Natalia Ginzburg. Siamo a un ulteriore snodo del macrodiscorso bassaniano: gli autori detti 'neorealisti' non riescono a costruire dei personaggi veramente credibili. È liquidata abbastanza rapidamente, in coda al contributo, la giovane e coetanea Ginzburg (il saggio è datato 1948), di cui rileva «un atteggiamento di riflessione estetistica»³³ ed una certa affettazione nella ripresa di modelli come Sartre e Cechov. Più solidi, per qualità di scrittura, sono gli altri due autori, ma restano entrambi privi di vera «concretezza». In Quarantotti Gambini, che padroneggia alla perfezione la penna, il difetto è «nello spirito dello scrittore, che lo ha costruito [il racconto] dal di fuori con la freddezza, la premeditazione, lo scetticismo di un letterato perfettamente *rusé*».³⁴ Il libro è «immacolato e sterile come l'idea stessa della poesia 'pura', che vedi il caso, è una chimera da letterati, da critici, non già da poeti».³⁵ Bassani osserva, ad esempio, come la rappresentazione dell'infanzia infelice, attraverso i giovani protagonisti, sia un topos comune, comunissimo, e come questi giovani personaggi appaiano «assai

più dei paradigmi psicanalitici, ricostruiti a posteriori, logicamente, che delle persone vive».³⁶ Poco convincente risulta, quindi, l'etichetta di neorealista per uno scrittore «puro artista», in cui la realtà «è sempre un pretesto», che non ha «preoccupazioni non dico morali, ma nemmeno storiche, geografiche, o comunque pratiche».³⁷ Anche per Pavese, definito letterariamente «quasi sempre ineccepibile»,³⁸ pur essendo convincente e pregevole la rappresentazione di Torino e di Roma, il problema è lo stesso, con in più, si sta parlando del *Compagno*, una certa artificiosità della storia, rispetto a quella tipica del protagonista. Emblematiche sono le osservazioni di Bassani sulla lingua dei personaggi-operai pavesiani, giudicata appunto troppo letteraria per essere credibile.

Svelato il più o meno raffinato fondo manierista di alcune voci rappresentative del neorealismo, i successivi saggi su Cassola, la Banti e Noventa continuano a portare esempi dove sempre è misurata la forza di rappresentazione e di credibilità delle cose narrate. Si noti, incidentalmente, come nello stesso modo in cui Bassani apprezza la vitalità dell'impasto linguistico manzoniano della ventisettesima, esprima il proprio interesse per la lingua di Noventa, per il suo impasto non conservativo, da spiegare non come soluzione di ripiegamento municipale e bozzettistico, ma come ricerca espressiva «di un poeta ben conscio della realtà nazionale e internazionale contemporanea».³⁹

In prossimità della conclusione della seconda parte, si arriva al saggio sui racconti di Lampedusa. Difficile non cedere alla tentazione di chiedersi come mai la prefazione al *Gattopardo* non sia inclusa nel libro, come sarà poi nel 1984. Ad essa subito Bassani si ricollega per iniziare a parlare dei *Racconti*. Nella logica di costruzione di un macrodiscorso critico attraverso il riordinamento selettivo dei propri saggi, in prima approssimazione, si può giusto osservare come quel testo resti forse troppo incentrato sul 'caso' letterario specifico e sulla cronaca della scoperta, senza presentare elementi direttamente collegabili alla progressione tematica della raccolta. Il saggio sui racconti si inserisce, infatti, nella tematica della letteratura narrativa degli anni '30 e del secondo dopoguerra, mentre il *Gattopardo* resta più legato a situazioni risorgimentali e postrisorgimentali. Lo si vede a proposito del racconto *Il mattino del mezzadro*, nato in origine come primo capitolo di un nuovo romanzo che «avrebbe dovuto rappresentare il seguito e la conclusione del *Gattopardo*».⁴⁰ L'attenzione dello scrittore si sofferma sulla nuova famiglia di arricchiti (ormai del primo 900), gli Ibba, ancora più gretti e privi di scrupoli rispetto ai Sedàra del *Gattopardo*. Bassani li prende a esempio della peggiore borghesia che preannuncia facce e comportamenti che si ritroveranno nelle facce e nei comportamenti dell'Italia fascista:

La rivoluzione sociale che preannunciano (i figlioli vestiti di blu, alla marinara, ci sembra già di vederli, tra una ventina d'anni, in orbace), non è più romantica, risorgimentale, ma duramente, grettamente piccolo-borghese.⁴¹

Il discorso su intellettuali e letteratura durante il fascismo, da un lato, e su letteratura e realismo, dall'altro, è ripreso (e concluso) nei due saggi finali della seconda parte, tra loro collegati per il comune e complementare esordio dedicato alla critica letteraria contemporanea e alla sua insufficienza. La diagnosi di crepuscolarismo o ermetismo estetizzante viene applicata alla gran parte della critica letteraria esercitata su «quotidiani e rotocalchi». ⁴² Questi critici sono di fatto in balia dell'industria culturale, spiega Bassani, proprio quando se ne lamentano sospirando «sulla propria condizione di anime belle, esiliate a vivere meschinamente in un secolo meschino». ⁴³

Nei due saggi, dedicati rispettivamente a Bruno Fonzi e a Mario Soldati, Bassani si concentra su due esempi positivi, apprezzabili come tali proprio sullo sfondo delle rare eccezioni indicate nei saggi precedenti. Attraverso Fonzi, Bassani ci offre la definizione del vero neorealista, *rarissima avis*:

L'occhio con cui guarda alle cose è ilare, fresco, giovane, acutissimo: da neorealista autentico, che vuol bruciare tutti i ponti col proprio passato, compresi quelli letterari. Vorace di dati reali, concreti, lui non ha mai paura di risultare meschino, un futile cronista invece che un solenne storico. E riesce alla fine universale proprio nella sua completa fiducia nella cronaca, del suo tenace, durissimo rifiuto di tutto ciò che sia tipico, cioè generico. ⁴⁴

Da questa apologia della resistenza extraletteraria della realtà, presa a vero movente e oggetto di rappresentazione, si passa ad uno dei più lunghi e articolati saggi della raccolta, intitolato *Ancora su Soldati: Emilio e Piero*. In esordio, il saggio riprende esplicitamente il precedente, esprimendo una valutazione negativa della critica accademica, quella delle «riviste specializzate». ⁴⁵ Apprestandosi a trattare di Soldati, Bassani accende un'energica polemica verso la critica colta, ridotta a espressione di «quel surrogato sociale e mondano del commercio spirituale, che è la cosiddetta società letteraria». ⁴⁶ Il saggio, come il precedente del 1964, pone davanti alla voce interna un bersaglio implicito, ben emblematicamente riconoscibile. Si tratta di Umberto Eco e del suo *Opera aperta*, la cui prima edizione è giusto di due anni prima, del 1962. Va ovviamente tenuto ben presente che Bassani scrive nell'anno successivo al *terribilis* 1963. ⁴⁷

In sostanza, denuncia la troppo sbrigativa liquidazione critica di Soldati e afferma alcuni punti fermi della propria poetica, di scrittore e di lettore insofferente verso la recente moda dell'autoreferenzialità. È in questo senso che possiamo intendere, ad esempio, la ripresa interna dell'espressione, riferita alla critica, di «surrogato sociale e mondano», ora precisata in «critica descrittiva e mondana». ⁴⁸ Resta essenziale, per il Bassani critico, la possibilità-necessità che il lettore, posto in posizione 'paritaria' nei confronti del testo, esprima un «giudizio di valore», sia a livello etico sia a livello espressivo.

Per le teorizzazioni della 'critica descrittiva' Bassani si riferisce a Eco semplicemente attraverso l'adozione provocatoria della categoria di «opera chiusa». Egli non si illude, e per questo si indigna polemicamente, sul fatto

che le opere ‘chiuse’, anche quando di eccellente livello, non abbiano, nel momento in cui scrive, pari diritto di cittadinanza nei confronti delle opere ‘aperte’, almeno in quella che chiama un po’ sprezzantemente «società letteraria». Ma restando all’oggetto principale del saggio, cioè alla narrativa di Soldati, notiamo soprattutto come nell’analisi si ricongiungano i due fili principali del macrodiscorso: la mancata denuncia morale e letteraria del fascismo, con gli esiti estetizzanti più volte ribaditi, e il problema della corretta valutazione della narrativa neorealista. I racconti di Soldati sono per Bassani tra i rarissimi esempi di una rappresentazione letteraria non superficiale del Ventennio:

[...] in Italia e fuori – constata Bassani -, il ventennio fascista non ha ancora trovato, in fondo, i suoi poeti. Moravia ne ha dato delle rappresentazioni indirette e parziali [...]. La sua ispirazione, tendente all’astratto e al monumentale fin dai tempi in cui i suoi libri, nel pallore e nell’evanescenza generali, apparivano assai più realistici di quanto, a mio avviso, non fossero veramente, gli ha sempre impedito di restituire, con esauriente oggettività, la complicata materia di quegli anni mediocri e terribili. Ma nemmeno gli scrittori coinvolti nel neorealismo postbellico, tutti presi dall’ansia del presente, lirici e mitici anche quando più parevano impegnati a stendere le cronache della disfatta, nemmeno essi sono mai stati capaci di prendere di petto il gran tema nazional-popolare dell’insufficienza morale e politica delle nostre classi dirigenti, poste di fronte alla crisi decisiva, nella quale fu coinvolto il Paese, all’indomani della prima guerra mondiale.⁴⁹

I due assi tematici si ricongiungono tornando al discorso generale sul realismo in letteratura, impostato nella prima parte del volume. Il richiamo a Moravia e quello generale al neorealismo postbellico assumono ora una funzione di focalizzazione interna a livello di ‘libro’ e innescano un dispositivo di compendio tematico rispetto ai saggi precedenti. A questo punto del discorso, il lettore sa bene a cosa e a chi si riferisca Bassani, così da essere portato naturalmente a sentire il carattere retoricamente ‘conclusivo’ del brano.

Dopo il compendio – nel senso di dispositivo retorico di accelerazione nel rapporto tempo/durata del discorso -, ovvero dopo la sintesi dei rilievi critici di segno negativo già espressi nei saggi che precedono, abbiamo un simmetrico compendio delle eccezioni in positivo. Prima di collocarvi Soldati, Bassani, per via caratteristicamente incidentale, fa un vero e proprio elenco di nomi e di opere, in cui include assai significativamente, semmai non fosse già chiaro, anche se stesso:

– e penso al Pratolini delle *Cronache di poveri amanti* e dello *Scialo*, al Cassola della *Casa di via Valadier* e di *Baba*, al Lampedusa del *Gattopardo* e dei *Racconti*, al Tobino del *Clandestino*, al D’Amico delle *Finestre di piazza Navona*, nonché, se mi è lecito, a me stesso ⁵⁰

Il rischio, per questi «pochi scrittori», uniti dal tentativo di realizzare «una narrativa di ispirazione antifascista in senso proprio, concretamente storico» è quello «di passare per inattuali fabbricatori di ‘racconti in costume’». ⁵¹ Prima di argomentare diffusamente il proprio giudizio su *Soldati*, Bassani si concede allora un ulteriore affondo polemico d'ordine generale, osservando come sia contraddittorio proclamarsi antifascisti se, in realtà, si rinuncia a interrogarsi, se non facendolo raramente e con fastidio, sulle ragioni profonde, storiche e individuali del fascismo. Nello stesso modo, parallelamente, la diffusa «teoria dell'inattualità del romanzo come genere letterario» non fa altro che rivelare, per chi la sostiene, se non la «propria più o meno interessata e compiaciuta inettitudine, morale e intellettuale, a concepire se stessi, e la società nella quale si è vissuti, in termini storici, anziché, eternamente, lirici e sentimentali». ⁵² Nelle *Due città* di *Soldati*, Bassani ritrova, invece, l'assunzione vigorosa del «tema gramsciano dell'incapacità della nostra borghesia a farsi popolo insieme col popolo». ⁵³ La novità, in questo caso, è nella rappresentazione convincente di «un personaggio popolare», Piero Giraud. Pur con qualche difetto, il dato essenziale è che forse per la prima volta *Soldati* riesca a superare i limiti di un'ispirazione «prevalentemente psicologica e intellettualistica» per farne prevalere una «etico-politica». ⁵⁴ Da questo punto di vista, l'«esatto e meticoloso» ⁵⁵ compagno di strada non ha rivali, «soprattutto nella rappresentazione del *demi-monde* romano, fascistico e cinematografico, degli anni attorno al '30». ⁵⁶ Prima di riprendere la polemica verso la critica e le mode letterarie di quei giorni, il discorso più propriamente critico si chiude con un richiamo al «rigore flaubertiano». ⁵⁷ Si tratta di un ulteriore indicatore di continuità all'interno del libro (ricorrono in tutto il libro i riferimenti al modello Flaubert), segno della volontà di difendere, per ragioni di poetica, la disciplina e la dedizione assoluta necessarie alla costruzione di opere «chiuse». La seconda parte si conclude, quindi, con alcune affermazioni essenziali del discorso bassaniano, ottenute per via empirica da una serie di annotazioni a singoli testi.

La terza e più breve parte del libro svolge la funzione macrodiscorsiva di legittimare la trama di presenza dell'io interno, diffusa attraverso inserti incidentali in tutti i saggi precedenti. Dotandosi di spazio autonomo, l'io argomentativo prosegue mettendo in primo piano le modalità di presa di parola che gli sono proprie. Da un discorso propriamente critico si passa ora ad una dimensione diaristica, dove, infine, l'io può render conto di alcuni momenti decisivi della propria personale biografia intellettuale. Si allineano coerentemente, allora, il saggio-racconto autobiografico, il diario vero e proprio, la restituzione scritta di interventi orali, il dialogo-intervista. Si tratta di modalità reperibili con regolarità nei saggi delle prime due parti del libro, di cui si recuperano tematiche e urgenze giustificandole, ora, nel vissuto personale. L'io, in questo modo, con il rinvio ad esperienze riconoscibili, assume pienamente la propria funzione di «genere», propriamente saggistica. ⁵⁸

L'explicit del libro è dato da una brusca interruzione del discorso dialogico, con ricercato effetto antiretorico e polemico:

D. *Il Suo nuovo romanzo, Dietro la porta, [...] quale risposta intende dare e dà all'attuale stato di crisi del romanzo italiano ed europeo?*

R. *Nessuna.*⁵⁹

L'effetto di sospensione così creato sollecita la memoria del lettore in direzione dell'ampio saggio soldatiano che, rifiutando come nozione-alibi la cosiddetta crisi del romanzo, conclude la seconda sezione del libro. L'io interno si congeda, quindi, insieme all'autore, con una presa di posizione autonoma e isolata, scettica, disincantata nei confronti di quelli che chiama «falsi problemi»,⁶⁰ lasciati definitivamente e senza rimpianto a quella società mondana e letteraria cui non vuole appartenere.

NOTE

¹ G. BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori («i Meridiani»), 1998, p. 1773.

² G. BASSANI, *Le parole preparate*, Torino, Einaudi, p. 9.

³ Ivi, p. 47 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 999).

⁴ Per De Sanctis Manzoni non seppe mettere a frutto l'eredità europea del Romanticismo restando nei limiti del compromesso di «scuola italiana» del movimento (F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo con introduzione di N. Sapegno, Torino, Einaudi, 19714, (1958), II, p. 963.

⁵ BASSANI, *Le parole preparate*, cit., p. 49.

⁶ Ivi, p. 50 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1002).

⁷ *Ibidem.*

⁸ Ivi, p. 49 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1001).

⁹ Ivi, p. 63 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1036).

¹⁰ *Ibidem.*

- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Ivi, p. 47 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 999).
- ¹³ Spiega l'autore: «*Gli sposi promessi* sono un romanzo ancora per molti lati lombardo, e non solo per ragioni di lingua: ma per non so che appassionata, popolare insofferenza di schemi preordinati che rivela nella sua struttura; per quel tanto di polemico, di rivoluzionario, che si manifesta nel suo realismo affettuoso e sovrabbondante. Ma *Gli sposi promessi* diventarono, di redazione in redazione, *I promessi sposi*: e, con un capolavoro di più, avemmo un'opera 'popolare' di meno», (*ibidem*). A differenza di quanto avviene nei principali rappresentanti del romanzo europeo contemporaneo, insiste Bassani, «il Manzoni non si oggettiva mai totalmente nelle sue creature» (ivi, p. 57; BASSANI, *Opere*, cit., p. 1138). Più avanti, il giudizio si esplicita ulteriormente nella riserva, squisitamente artistica, di chi avverte in Manzoni, «ad ogni tratto, la sua riserva aristocratica, il suo ritegno, la sua incredulità nei confronti dei suoi eroi» (ivi, p. 58; BASSANI, *Opere*, cit., p. 1139).
- ¹⁴ C. Segre, Postfazione, in G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 201.
- ¹⁵ BASSANI, *Le parole preparate*, cit., p. 64 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1037).
- ¹⁶ P. ITALIA, *Notizie sui testi*, in BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1763-1795. A Paola Italia si deve anche la bibliografia finale.
- ¹⁷ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1775.
- ¹⁸ BASSANI, *Le parole preparate*, cit., p. 52 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1021).
- ¹⁹ «Un amico di adolescenza soleva spesso mettermi in guardia contro gli accostamenti suggestivi, non autorizzati dalla prospettiva storica» (*ibidem*).
- ²⁰ BASSANI, *Le parole preparate*, cit., p. 30 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1195).
- ²¹ Ivi, pp. 73-74 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1148).
- ²² Ivi, p. 75 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1033).
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Ivi, p. 76 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1034).
- ²⁵ Ivi, 181 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1237).
- ²⁶ Ivi, pp. 87-88 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 991).
- ²⁷ Ivi, p. 94 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 997).
- ²⁸ Ivi, p. 103 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1040).
- ²⁹ Ivi, pp. 114-115 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1092).
- ³⁰ Lo fa in particolare nel saggio su Longanesi, pur definito «un piccolo Flaubert», che cade nel solito «crepuscolarismo estetizzante» e nello «sfoggio verbale». Invece di darci un'«interpretazione del Fascismo», Longanesi produce l'ennesimo autoritratto letterario. In questo, spiega Bassani, egli è il tipico intellettuale italiano affetto dal «complesso di Charlot»: l'individuo, pur capace in un primo momento di reazioni d'orgoglio e di sfida, si lascia poi sistematicamente intimidire dalla forza. (Ivi, pp. 97-102; BASSANI, *Opere*, cit., p. 1047-1053).
- ³¹ Ivi, p. 114 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1092).
- ³² Ivi, p. 121 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1065).
- ³³ Ivi, p. 139 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1059).
- ³⁴ Ivi, p. 137 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1056; dove il termine francese «*rusé*» è sostituito da «abile»).
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Ivi, p. 138 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1057).
- ³⁹ Ivi, p. 154 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1117).
- ⁴⁰ Ivi, p. 176 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1203).
- ⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 181 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1237).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 183 (BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1239-1240).

⁴⁵ Ivi, p. 189 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1220).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si rinvia alla *Cronologia* curata da Cotroneo, sulla base dei dati raccolti da Francesca Serafini, in Bassani, *Opere*, cit., pp. LXXXII-LXXXIV.

⁴⁸ «Come dicevo, i critici che lavorano con un minimo di amore e di partecipazione allo sforzo di chi crea, ormai si contano sulla punta delle dita. Quando non si balocchino a intessere illazioni pseudopsicologiche sulla persona privata di uno scrittore, possono scendere fino a descrivere un testo letterario; mai fino a interpretarlo, e ad azzardare un giudizio di valore. *Le due città*, per esempio, è (mi sia concesso usare un'espressione cara alla critica descrittiva e mondana) un'opera chiusa: un organismo funzionante, che trova le ragioni del proprio funzionamento soprattutto in se stesso. In ciò risiede la sua validità e la sua forza. Ma anche qui: chi, oramai, vorrà ammettere che un romanzo *riuscito* (riuscito come lo furono, ai loro tempi, *Le rouge et le noir*, ed *Eugénie Grandet*, e l'*Education sentimentale*) appartenga con pieno diritto al nostro secolo, e non, viceversa, *proprio perché riuscito*, all'eseccabile Ottocento? Chi sarà tanto coraggioso, e spregiudicato, da ricercare la modernità di uno scrittore come Soldati, il quale è sempre stato, fin dalle origini, così poco sensibile ai problemi della tecnica espressiva, così poco 'artista' nel senso della sperimentazione letteraria, nelle cose che ha da dire, anziché, soltanto, nel *modo* come le dice?» (BASSANI, *Le parole preparate*, cit., pp. 189-190; BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1220-1221; dove la chiusa interrogativa è modificata come segue: «[...] ai problemi della tecnica espressiva, così poco artista puro, nelle cose che ha da dire e in quelle soltanto?»).

⁴⁹ Ivi, p. 193 (BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1224-1225, con diverse modifiche).

⁵⁰ Ivi, pp. 193-194 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1225).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 194 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1225-1226).

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Ivi, p. 197 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1222).

⁵⁵ Ivi, p. 198 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1231).

⁵⁶ Ivi, pp. 197-198 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1231).

⁵⁷ Ivi, p. 200 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1232).

⁵⁸ Il primo contributo, in omaggio al magistero longhiano, racconta – in senso proprio 'racconta' – le origini della vocazione alla scrittura e all'assunzione di essa come atto di responsabilità storica. Si passa poi per il diario romano dell'inverno del '44, in cui la situazione di confusione e di incertezza di quel luogo e di quel momento fa da sfondo al racconto di una «vita borghese» che prosegue «con una tenacia eroica, quasi commovente» (ivi, p. 224; BASSANI, *Opere*, cit., p. 982). Seguono due saggi-conferenze che difendono l'esigenza di autonomia morale e culturale degli intellettuali. In un caso denuncia l'arruolabilità degli scrittori come produttori di beni strumentali, al servizio dell'uno o dell'altro, privati spesso della possibilità di «difendere l'integrità spirituale del proprio prodotto» (ivi, p. 230; BASSANI, *Opere*, cit., p. 1152). Nel secondo saggio-conferenza, difende l'autonomia della scrittura letteraria nei confronti del cinema, che spesso tende a ridurla ad una funzione puramente servile. Tanto è vero che egli stesso, che pure ha scritto o coredatto moltissime sceneggiature, non affida ad esse nulla del proprio messaggio di scrittore. Nelle due interviste, in forma dialogata, si ritrovano diverse questioni già trattate nei saggi: il romanzo storico e la sua eredità, sottoscritta o negata, la dimensione saggistica del romanzo contemporaneo, l'insofferenza verso i manierismi letterari alla moda, l'omaggio assoluto all'amatissimo Ottocento, il *Gattopardo* come «poema nazionale» (ivi, p. 245; BASSANI, *Opere*, cit., p. 1209), la personale riflessione di scrittore che rappresenta e interpreta il proprio periodo storico.

⁵⁹ Ivi, p. 248 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1212; dove la risposta, a seguito della rinuncia a riportare le domande, viene riscritta in maniera da risultare comprensibile).

⁶⁰ Ivi, p. 241 (BASSANI, *Opere*, cit., p. 1171).

