



HAL
open science

Poeta, storico, testimone : la sintesi idealista

Etienne Boillet

► **To cite this version:**

Etienne Boillet. Poeta, storico, testimone : la sintesi idealista. Bassani nel suo secolo, Feb 2016, Paris, France. p. 347-368. hal-01512732

HAL Id: hal-01512732

<https://hal.science/hal-01512732>

Submitted on 5 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poeta, storico, testimone : la sintesi idealista di Giorgio Bassani

In questa sede non esaminerò direttamente l'opera narrativa di Bassani ma le sue interviste, per analizzare il modo in cui l'autore presenta i propri racconti come una risposta al dovere morale di raccontare la verità storica, sotto forma di testimonianza. « Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle »¹, dice per esempio Bassani. Numerose sono le dichiarazioni dello scrittore sulla necessità di raccontare la verità, cioè la «verità storica», la verità «oggettiva» sulla storia. Un'oggettività storica anche legata a un punto di vista soggettivo, nel senso che l'autore si definisce «uno storico di [s]e stesso e della società che rappresentav[a]»². In termini di valori morali, l'oggettività dello scrittore-storico è quindi legata con l'«onestà» dello scrittore-testimone, che deve «stare ai fatti», e non deve nemmeno mentire per omissione giacché deve dire «tutta la verità». Bassani dichiara a F. Camon nel 1968:

Io voglio realizzare un'arte che non si arroghi nessuna pretesa privilegiata nei confronti della vita: un'arte che sia semplicemente una mimesi della vita. Nei confronti della vita, il fatto che io sia uno scrittore non mi mette in un rapporto di privilegio rispetto agli altri, e non mi esime dall'obbligo, che è di tutti, di stare ai fatti. [...] io non posso, lo ripeto ancora, accettare un'arte che non sia connessa alla verità, o, meglio, alla mia personale cognizione della verità³.

Nell'etica letteraria di Bassani confluiscono quindi l'etica dello storico oggettivo e l'etica del testimone onesto. Inoltre la necessità di raccontare oggettivamente e di testimoniare onestamente ha a che fare col dovere di memoria; ma la testimonianza di cui si tratta è quella di un poeta, di un artista. «Spero di essere storico e poeta di esperienze che nessuno debba mai ripetere, perché tutti usciamo in qualche modo da Buchenwald e da Auschwitz: io, lei, ebrei e non ebrei»⁴, dichiarò Bassani a Ennio Cavalli. L'aspetto problematico della poetica narrativa di Bassani espressa nelle interviste concerne proprio la volontà di rivendicare un triplice statuto di storico, di testimone e di poeta e di confondere i doveri reciproci dello storico, del testimone e del poeta in una stessa sintesi che qualificherò come idealista. L'idealismo di cui si tratta è quello di Croce, ma per capire meglio l'impostazione crociana delle riflessioni estetiche, poetiche o etiche di Bassani, cercherò di analizzare in modo complessivo le radici culturali di tale approccio alla realtà, in cui il culto antico della poesia e dell'arte si incontra con una sorta di religione della Storia affermatasi nell'Ottocento.

Il genio del poeta e dell'artista nella tradizione occidentale

Nelle interviste di Bassani, la rivendicazione di essere un vero poeta e di aver scritto un'opera formalmente narrativa ma essenzialmente poetica è altrettanto importante di quella di essere uno storico che dice la verità. Per Bassani la poesia non è un genere letterario specifico, né tantomeno un genere caratterizzato dalla scrittura in versi, ma è la forma vera della letteratura considerata come arte. Parlando di poesia e di arte, si nota che Bassani adopera un lessico di stampo religioso, rivelando un vero e proprio culto della poesia e dell'arte riconducibile all'influenza profonda di B. Croce e R. Longhi⁵. Molto significativa

¹ *In risposta VII* (in *Opere*, Milano, Mondadori (coll. I Meridiani), 1998, p. 1342). Useremo poi l'abbreviazione IR.

² *Ibid.*

³ FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 66.

⁴ « Il giardino degli aironi », intervista con Ennio Cavalli disponibile sul web: http://emilianoromagnolinelmondo.regione.emilia-romagna.it/storia-e-cultura-della-regione/sezioni/storie-dalle-citta-e-dai-paesi/ferrara-dal-passato-al-presente-in-bicicletta/Intervista_Cavalli.pdf/view, letto il 27 luglio 2015.

⁵ Per esempio in due interviste rilasciate nel 1968 (con F. Camon e con M. Cancogni), Bassani afferma di essere liberale, crociano, idealista, storicista. Cfr. *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 57: «Io credo di essere l'unico scrittore

sotto questo aspetto l'intervista con Manlio Cancogni per la pubblicazione dell'*Airone*: Bassani contrappone al materialismo freddo della nuova civiltà industriale la libertà della poesia, dell'arte e dello spirito; invece Cancogni si sente estraneo alla cultura idealistica e alla sua terminologia religiosa. Cito una parte dello scambio:

(Bassani) "E l'arte, con la sua pretesa di essere appunto un valore assoluto, sarebbe un rivale pericolosissimo. Ti convince?" "(Cancogni) No. Troppa metafisica. L'assoluto, il centro della realtà, Dio... E anche la pretesa dell'arte di rappresentare l'universale..." "(Bassani) Ma guarda che è molto meno astratto di quanto tu creda. Il poeta, anche un piccolo poeta, è uno che intuitivamente dà un giudizio globale, della realtà. È vero, sì o no? È un giudice assoluto della realtà"⁶.

Le radici culturali di tale estrema valorizzazione del poeta, dotato di poteri quasi letteralmente sovrumani, attingono all'antichità greca con la figura di Orfeo, capace di accompagnare gli Argonauti, di ammansire le belve con la cetra, e soprattutto di esplorare l'aldilà. Nelle interviste Bassani non si riferisce direttamente ad Orfeo, ma dal suo mito derivano le numerose riflessioni (che ricordano molto quelle di Maurice Blanchot nell'*Espace littéraire*) sul poeta che muore per rivivere⁷. A questa figura ideale del poeta vengono paragonati dallo scrittore alcuni personaggi bassaniani di primo rilievo quali Geo Jozs o Edgardo Limentani, nonché Dante Alighieri e lo stesso Bassani. Nei riferimenti dell'autore a Dante è soggiacente l'immagine di Orfeo, per simboleggiare i poteri visionari del poeta, capace di viaggiare oltre i confini del mondo visibile. Nel Medioevo e poi nel Rinascimento, col processo di valorizzazione dell'artista, questi poteri del poeta vengono sempre di più attribuiti anche all'artista, sicché si fondono ambedue le figure: il Michelangelo del *Giudizio universale*, peraltro autore delle *Rime*, e il Dante della *Commedia* incarnano nel patrimonio culturale italiano (e mondiale) due facce di uno stesso genio visionario. E così nel mondo laicizzato dell'Ottocento europeo, i poeti e gli artisti sono divenuti i profeti se non i semidei di una nuova religione *sui generis*⁸. Anche la derelizione è una forma di elezione: i cosiddetti maledetti francesi (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud...) sono pur sempre degli eletti, la cui immagine di geni visionari sembra evidente, e la cui influenza sulla letteratura italiana si fa sentire profondamente almeno fino agli ermetici. Il poeta-Vate D'Annunzio non è quindi altro se non il volto parossistico di un culto della poesia (e dell'arte) da cui prende origine anche il culto del poeta stesso: questa antica tradizione si è sempre opposta a quella ereditata dalla *Repubblica* di Platone del poeta/artista quale falsario, che invece di elevarsi fino al cielo delle idee pure, rimane prigioniero delle apparenze.

D'Annunzio rappresenta anche il parossismo della figura eroica del poeta. Infatti nell'Ottocento, il poeta è assimilato all'eroe, mentre l'eroe politico è anche assimilato al poeta. Balzac fu soprannominato il Napoleone delle letterature; Chateaubriand, dopo Hugo, definì

del Novecento per il quale l'esperienza idealista è il fatto assolutamente centrale della sua formazione (...) Il magistero di Benedetto Croce si è poi ribadito, in certo qual modo, attraverso uno dei miei maestri fondamentali: Roberto Longhi».

⁶ «Perché ho scritto L'airone», intervista con Manlio Cancogni, «La fiera letteraria», n° 46, giovedì 14 novembre 1968. Disponibile sul web, URL: <http://www.bartolomeodimonaco.it/online/letteratura-i-maestri-giorgio-bassani-perche-ho-scritto-lairone>, consultato il 1° giugno 2016.

⁷ Cfr. IR V, p. 1321: «Per diventare un artista, non bisogna sempre morire, morire per rinascere?»; IR VI, p. 1323: «Geo Jozs torna dal regno dei morti in una città dopo tutto normale. Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti.»; IR VII, p. 1344: «Geo Jozs è morto, è andato là dove non si torna [...] E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua»; IR VIII, p. 1347: «La novità, l'originalità di Edgardo Limentani, sta soprattutto nel suo aver capito che l'unico modo, per lui, di sopravvivere, è quello di uccidersi. [...] È per questo che io ne parlo. Di che cosa vuoi che parliamo, noi poeti, se non di personaggi di questo tipo, che assomigliano a noi? E per quale motivo scrivono, i poeti, se non per tornare al mondo?».

⁸ Cfr. UMBERTO ECO, «Sul simbolo», in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 152-171.

Napoleone « un poeta in azione » (nelle *Mémoires d'outre-tombe*)⁹. Nell'ambito della nostra analisi, vale la pena notare, anche se la transizione sembrerà perlomeno brusca, che proprio Benito Mussolini si è paragonato ad un poeta e ad un artista:

Quando io sento la massa nelle mie mani, come essa crede, o quando io mi mescolo con essa, ed essa quasi mi schiaccia, allora mi sento un pezzo di questa massa. Eppure rimane nello stesso tempo un po' di avversione, come la sente il poeta contro la materia con la quale lavora. Lo scultore non spezza forse talvolta per ira il marmo, perché questo sotto le sue mani non si plasma precisamente secondo la sua prima visione? Qui talvolta perfino si rivolta la materia contro il suo formatore. Tutto dipende da ciò, dominare la massa come un artista¹⁰.

Agli antipodi della magniloquenza di Mussolini sembra l'atteggiamento di Bassani narratore, il quale ridimensiona nel *Romanzo di Ferrara* ogni figura eroica alla luce di un'analisi morale spietata che investe prima di tutto i vari alter ego antieroi dell'autore¹¹. Sul piano etico questi alter ego valgono molto di più dei personaggi più forti e virili (Sciagura, Delilieri), la cui violenza e prepotenza viene denunciata. Non v'è posto per gli eroi in questa visione del mondo segnata dal trauma delle discriminazioni antisemite e della guerra: i personaggi forti sono moralmente condannabili, e i personaggi dotati di certi scrupoli morali non sono forti. Lo stesso Mussolini non poteva sfuggire a tale ridimensionamento dell'eroe; «il Duce [...] scende in acqua»: così parla la ridicola signora Lavezzoli, simbolo negli *Occhiali d'oro* dell'ammirazione popolare (o borghese) per il dittatore¹². Eppure Bassani come Mussolini, anche se in modo molto diverso (ben più grossolano, ovviamente, quello di Mussolini), sono gli eredi di una stessa tradizione culturale che valorizza il potere straordinario del poeta e dell'artista. Così in Bassani il culto del genio creatore e visionario, condiviso del resto con la maggior parte degli scrittori del dopoguerra, resiste fortemente alla tendenza opposta di ridimensionare ogni figura eroica¹³.

Il culto della storia e la nascita del romanzo realista nell'Ottocento

Nella società laicizzata dell'Ottocento, anche la storia diventa una religione *sui generis*, come illustra il *Grand dictionnaire* di Pierre Larousse:

Il movimento storico, inaugurato nel Seicento da Bossuet, continuato nel Settecento da Vico, Herder, Condorcet, e sviluppato da tante menti notevoli del nostro Ottocento, non può non accentuarsi ancora di più in un prossimo futuro. Oggi, la storia è divenuta, per così dire, una religione universale¹⁴.

Certo, né le «tante menti notevoli» dell'Ottocento né tantomeno i loro predecessori illustri (Bossuet, Vico, ecc.) hanno inventato la disciplina storica: i primi storici della civiltà occidentale, cioè i greci Tucidide e Erodoto, si erano prefissi lo scopo di raccontare le cose

⁹ Cfr. JEAN-BAPTISTE DECHERF, *Le poète en action. Histoire d'une rêverie politique*, in *Poétisation de l'histoire*, a cura di ELVIRE DIAZ, Rennes, PUR, 2013, pp.37-50.

¹⁰ EMIL LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, trad. N. GNOLI, MILANO, Mondadori, 2001, p. 97.

¹¹ Fra i vari studi che riguardano questo aspetto, segnaleremo quello che ci sembra più esauriente, perché interamente dedicato alla questione dell'antieroe bassaniano: DENIS FERRARIS, *La figure de l'antihéros dans l'œuvre de Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di PAOLO GROSSI, Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, pp. 17-38.

¹² *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli [1980], ed. Le Comete, 2012, p. 222. Lei pronuncia «compunta» queste parole.

¹³ Bassani sembra ridimensionare anche la figura del poeta geniale, dicendo di Dante: « Ho sempre pensato che la *Divina Commedia* sia incomparabilmente superiore, come valore oggettivo, a chi l'ha scritta» (IR IV, p. 1297). Tuttavia non si dimentichi che lo scrittore dice la stessa cosa di se stesso (« Io valgo molto di meno del *Giardino dei Finzi-Contini* » (IR III, p. 1211), rinforzando così la similitudine a cui alludevamo tra lui e Dante dietro l'apparente confessione di umiltà.

¹⁴ Citato da FRANÇOIS HARTOG, *Croire en l'histoire*, Flammarion, 2013, p. 10: «Le mouvement historique, inauguré au XVII^e par Bossuet, continué au XVIII^e par Vico, Herder, Condorcet, et développé par tant d'esprits remarquables de notre XIX^e siècle, ne peut manquer de s'accroître encore davantage dans un avenir prochain. Aujourd'hui, l'histoire est devenue, pour ainsi dire, une religion universelle». Trad. nostra.

come erano avvenute, distinguendo la storia dalla leggenda. Ma nell'Ottocento l'affermazione della scienza e del razionalismo in genere contro l'oscurantismo sembra aver portato ad un livello decisamente superiore la possibilità di conoscere oggettivamente il passato, per quanto sia possibile. Solo che per gli intellettuali appassionati di storia come Larousse, la storia non si limita a tale scopo e per questo diventa una «religione»: una spiegazione complessiva della realtà, capace di illuminare gli avvenimenti del presente e perfino del futuro grazie all'identificazione delle relazioni di cause ed effetti. Oltre al credito maggiore accordato alla disciplina storica, l'Ottocento è anche il periodo delle grandi filosofie della Storia (Hegel e poi il marxismo) in cui la Storia si confonde con il progresso, sicché alla realtà dei fatti "veramente" accaduti (*Geschichte, res gestae*) che la disciplina storica cerca di trasformare in racconti "veri" (*geschriebene, historia rerum*) si sovrappone un'altra Verità: quella della "vera" Storia, che non coincide con la realtà dei fatti, ma con la verità del loro senso e significato. Come se il succedere apparente degli avvenimenti fosse solo il rovescio della loro verità ideale. Paradossalmente, anche nel materialismo marxista può essere attivo un idealismo analogo all'hegelianismo, dal momento che si individua un senso della storia che non combacia con la semplice realtà dell'essere stato, ma conduce a rapportare ogni evento con il fine della Storia. La fiducia nella disciplina storica (di cui testimonia la citazione di Larousse), oppure l'adesione alle grandi filosofie ottocentesche della storia, possono quindi sfociare in una visione religiosa e idealista della storia (o Storia) e più ampiamente della realtà, quando non ci si accontenta di tentare di conoscere il passato nel modo più oggettivo possibile, ma si attribuisce all'analisi storica il compito di rivelare il significato profondo di ogni cosa. I modelli di tali religioni idealiste della verità, che riposano sulla dissociazione della realtà e della verità, sono ovviamente la religione cristiana o giudeo-cristiana, ma anche la filosofia greca delle origini del *Logos*, specie quella platonica che oppone le apparenze terrestri al mondo delle idee. Il punto comune tra le varie forme di idealismo di cui abbiamo parlato in questo paragrafo è la distinzione tra la totalità apparente della storia umana e il suo ordine ideale nel quale si suppone risieda la verità.

Bassani e la tradizione ottocentesca del romanziere-storico

All'interesse per la conoscenza oggettiva dei fatti e per il significato profondo (spesso nascosto) della Storia corrisponde una nuova forma narrativa, quella del romanzo realista di cui i romanzi storici costituiscono un sottogenere. I migliori romanziери paiono capaci di narrare la storia in modo più completo e più oggettivo di certi storici. *Guerra e pace* nasce dalla volontà di rappresentare la storia in modo più veritiero degli storici che si concentrano sugli uomini illustri e guardano alle battaglie attraverso i resoconti militari ufficiali. Questo nuovo obiettivo del romanzo si può raggiungere grazie ad un lavoro di documentazione simile a quello dello storico, prolungato però dalle virtù immaginative dello scrittore. Così si incontrano e si fondono nel romanziere realista, in un secolo nel quale la poesia e la storia sono divenute due forme di religione *sui generis*, le figure del poeta e dello storico, seppur distinte da Aristotele nel passo famoso della *Poetica* (cap. IX) sin dalle origini della civiltà occidentale. Lo scrittore più emblematico di questa fusione è senz'altro Balzac: risaputa è la volontà, espressa nell'*Avant-propos* alla *Comédie humaine*, di rivaleggiare con l'anagrafe, di essere il segretario di uno storico che non è altro se non la stessa Società francese. Napoleone della letteratura, Dante del romanzo (come simboleggia implicitamente il titolo della *Comédie humaine*), Balzac pensa di far parte dei poeti che «inventano il vero», grazie alla «seconda vista che permette loro di indovinare la verità in ogni situazione possibile»¹⁵.

Ora possiamo tornare a Bassani, il quale dice di non essere balzachiano, riferendosi a certe caratteristiche della prosa di Balzac ritenute superate dal modernismo. Ma sotto il velo

¹⁵ Prefazione dello *Zigrino* (*La peau de chagrin* [1831], Paris, Gallimard (coll. Folio classique), 1974, p. 403). Trad. nostra.

della modestia, la rivendicazione di essere un poeta come Dante pur rappresentando la realtà oggettiva attraverso la narrativa è autenticamente balzachiana. Bassani si inserisce pienamente nella tradizione del romanziere-storico ottocentesco. Per lui, non sono incompatibili poesia e storia, poesia e realismo, poesia e romanzo. Siccome, alla stregua di Balzac, considera di essere «sostanzialmente un poeta» pur scrivendo un'opera narrativa come il *Romanzo di Ferrara*, egli pensa che la poesia possa venire plasmata dallo storicismo ed assumere la forma della narrativa realistica per rappresentare esattamente la realtà e la verità storica. E indica come suoi maestri una famiglia di romanzieri capaci di rappresentare poeticamente la realtà e la storia: Flaubert, Verga, James, Mann, fino a Lampedusa presentato come l'autore di un «poema nazionale»¹⁶ da Bassani che parla appunto di «poema romanzesco»¹⁷ per il suo *Romanzo di Ferrara*. Peraltro, secondo Bassani, il romanziere che scrive nel dopoguerra e negli anni Cinquanta è per forza impegnato. Per l'autore del *Giardino*, essere un vero poeta significa portare in sé una verità sulla storia e implica l'impegno morale di ricorrere alla narrativa realistica per trasmettere questa verità:

Io non ho mai pensato di non essere impegnato, mi sembra che tutti i miei libri siano il risultato di un impegno profondo nei confronti delle cose... anche ciò che ho appena detto sulla veridicità e sulla verità implica un profondo impegno. [...] Io credo profondamente all'impegno e alla volontà dello scrittore e dell'artista in genere. Un vero poeta non può accettare di essere soltanto un poeta»¹⁸.

La posizione controcorrente di Manzoni

In realtà, la fusione ottocentesca (e poi novecentesca) di cui parlavamo tra il poeta e lo storico sarebbe piuttosto una fagocitazione dello storico a favore del poeta. I romanzieri realisti, quando considerano di raccontare meglio la storia vera di quanto non facciano i cronisti, distinguono due forme di verità: la verità della realtà di quello che è accaduto e la verità del significato di quello che è accaduto. La prima verità è ritenuta povera, bassa, perché contingente. La seconda è stimata più alta o più profonda perché necessaria. L'opposizione tra la contingenza della realtà (*endechòmenon* nella *Poetica* di Aristotele) e la verità della necessità (dell'*anàanke*) si ritrova sotto un'altra veste nell'antitesi tra la «cronaca» e la «storia», molto presente nei testi di Croce ma ripresa da quasi tutti gli scrittori realisti del dopoguerra, crociani o no, marxisti o no. Tale differenza tra cronaca e storia si sovrappone sul piano narrativo ad un'opposizione tra «cronaca» e «poesia»: nell'*Inchiesta sul neorealismo* realizzata da Carlo Bo nel 1951, per critici come Francesco Flora o Giuseppe De Luca, ma anche per certi autori di racconti realistici come Vittorini o Bilenchi, ciò che distingue un buon romanzo dal neorealismo inteso in senso peggiorativo è appunto la «poesia», che conferisce all'opera una dimensione artistica. Così si contrappone la poesia di un'opera narrativa al suo aspetto puramente documentario, con l'idea che si deve sfuggire al racconto di pura cronaca, allo scopo di scrivere un racconto realistico sì ma portato da una poesia che superi la cronaca per arrivare al senso della storia¹⁹. Bassani dice la stessa cosa a Ferdinando

¹⁶ IR II, p. 1209.

¹⁷ « Il giardino degli aironi », cit.

¹⁸ *Intervista inedita a Giorgio Bassani* [a New York nel 1966], in *Poscritto a Giorgio Bassani: saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini et Rodica Diaconescu-Blumenfeld, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 620-621.

¹⁹ CARLO BO, *Inchiesta sul neorealismo*, Milano, Medusa, 2015. Tutte le risposte di Francesco Flora a Carlo Bo sono impostate sull'opposizione tra cronaca e poesia (p. 24). Vittorini scrive (p. 36): «Ma se consideriamo il romanzo come un lavoro di ispirazione poetica che cerca la verità poetica (e dico la poetica e non la morale o la psicologica o la sociale) d'una certa realtà da cui sia sollecitata, allora la parte che io mi sono trovato a chiamare "musica" è determinante ». E Riccardo Bacchelli (p. 52): «Senza fantasia poetica, intesa nel significato essenziale e non generico della parola, non si ha nessuna forma d'arte. [...] La realtà di per sé non è "confusa né bruta" più di quanto non sia ordinata e spirituale». Per Romano Bilenchi (p. 59), «il grave pericolo è che il loro realismo non divenga resoconto, che dall'impegno morale, e diciamolo pure, politico non li porti ad una facile

Camon, rivendicando il suo idealismo e storicismo : «credo che la cronaca di per sé non conti niente, e perciò cerco di trasformarla in storia, da buon idealista»²⁰. Da Aristotele a Hegel a Croce e ai romanzieri realisti del dopoguerra, si esprime quindi una stessa tendenza a disprezzare la realtà dell'essere stato, qualora venisse considerata cronachistica, contingente, a favore della verità di ciò che è necessario. Con una grande differenza, però: Aristotele riteneva la verità poetica del verosimile (ciò che potrebbe accadere secondo le leggi della necessità) più filosofica della verità storica di ciò che è successo, ma proprio per questo la verità storica non poteva costituire il fine della poesia. Invece un romanziere come Bassani pretende anche di rappresentare la verità storica, e quindi non solo il significato profondo di quello che potrebbe succedere, ma anche il significato profondo di quello che è successo. Impresa paradossale se la storia che viene raccontata non è accaduta ma inventata.

Rispetto alla tradizione della finzione più vera della realtà (idea sviluppatasi in particolare nei sec. XVI e XVII a partire dalla distinzione brevemente formulata da Aristotele tra poesia e storia), spicca la posizione controcorrente di Manzoni. L'autore dei *Promessi sposi* è molto meno balzachiano di Bassani: per lui la storia vera non va mai inventata. Anche se l'analisi storica non consiste in un mero rendiconto – giacché il compito dello storico è anche quello di interpretare e di spiegare, non soltanto di narrare – essa segue una via cieca se imbocca la via dell'invenzione. Come ben si sa, quello di Manzoni è un modello al quale Bassani accorda una sempre maggiore visibilità. Ma il Manzoni a cui si rifà è il Manzoni narratore, l'autore dei *Promessi sposi*, e non il Manzoni teorico dei rapporti tra storia e letteratura d'invenzione di cui tratta in vari testi (*Prefazione al Carmagnola*, la *Lettre à Monsieur Chauvet*, il dialogo *Dell'invenzione*) e soprattutto nel saggio *Del romanzo storico*. La posizione dell'autore milanese vi è molto chiara: per lui il romanzo storico come genere letterario è corrisposto ad un momento della storia letteraria in cui il pubblico richiedeva un uso più serio della materia storica di quanto non lo fosse nei generi dell'epopea, della tragedia, del poema epico o dei romanzi come quelli della Scudéry. Nel saggio Manzoni riassume i vantaggi offerti dal romanzo storico, evidenziandone l'aspetto concreto ed esauriente, assente nelle cronache degli uomini illustri:

La storia che aspettiamo da voi [cioè dall'autore del romanzo storico] non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo. [...] Costumi, opinioni, sia generali, sia particolari a questa o a quella classe d'uomini; effetti privati degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici, e delle leggi, o delle volontà de' potenti, in qualunque maniera siano manifestate; insomma tutto ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni dell'une con l'altre, una data società, in un dato tempo, ecco ciò che vi siete proposto di far conoscere, per quanto siete arrivato, con diligenti ricerche, a conoscerlo voi medesimo. E il diletto che vi siete proposto di produrre, è quello che nasce naturalmente dall'acquistare una tal cognizione, e dall'acquistarla per mezzo d'una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto²¹

Queste possibilità hanno conquistato Tolstoj, come abbiamo visto. Invece Manzoni condanna il genere perché affetto da un «vizio radicale»: quello di non poter mai dare la garanzia al lettore che l'enunciato sia vero o inventato. Questo gli era del resto stato rimproverato per i *Promessi sposi*: Manzoni si difende contro l'accusa facendo notare che tale

quanto inutile, inumana divulgazione invece che ad un serio, quasi direi assoluto e perciò poetico approfondimento delle varie situazioni».

²⁰ *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 60.

²¹ ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1829-1850], consultato sull'URL : http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/del_romanzo_storico_e_in_genere_de_i_componimenti_misti_etc/pdf/del_ro_p.pdf, 1°8 maggio 2016.

effetto non è imputabile all'autore, bensì al genere in sé. Così il saggio comincia con una citazione di Cicerone che distingue radicalmente il compito del poeta da quello dello storico (senza l'idea di superiorità dell'uno rispetto all'altro), e comporta una frase notevole che sembra contraddire anticipatamente la poetica narrativa di Bassani: « Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento. »

La posizione di Manzoni in *Del romanzo storico* ha sempre destato molta perplessità. Eppure il ragionamento sull'impossibilità di conciliare pienamente l'esigenza di verità storica e l'esigenza di un'altra verità poetica o letteraria all'interno dell'enunciato finzionale è un ragionamento ineccepibile. Come scriverà Genette ben più tardi in *Fiction e diction*, il discorso finzionale non è né vero né falso se riferito alla realtà, dato che si riferisce ad una realtà immaginaria, un simulacro di realtà²². Quello che possiamo relativizzare o attenuare oggi è la condanna totale del genere: Manzoni prevedeva erroneamente che si sarebbe esaurito presto. Invece il romanzo ha continuato a svilupparsi nelle pieghe della storia documentata dove la fantasia potrà sempre proiettare delle cose immaginate. Inoltre, per quanto riguarda l'impossibilità di indicare i limiti della verità e dell'invenzione all'interno della diegesi, la soluzione pratica a questo problema etico esiste: è quella di precisarne i limiti all'esterno della diegesi stessa, cioè in un paratesto. Manzoni riconosce questa possibilità e lui stesso l'ha adottata con l'annessione ai *Promessi sposi* della *Storia della colonna infame*, ma nel saggio *Del romanzo storico* respinge tale espediente, riferendosi ironicamente al paratesto storico fin troppo ampio dell'*Enriade* di Voltaire:

Questo poema è appunto ciò che si potrebbe desiderar di meglio per conoscere quanto la difficoltà fosse cresciuta a quel tempo, e a quali espedienti abbia dovuto ricorrere il poeta, per darsi a intendere di superarla. Apro dunque l'*Enriade*, e trovo, prima dell'*Enriade*, un'*Idea dell'Enriade*, e una *Storia compendiosa degli avvenimenti sui quali è fondata la favola del poema*; e dopo il poema, una lunga filza di note storiche, e per di più un *Saggio sulle guerre civili di Francia*²³

Oggi ci si può scostare dal giudizio manzoniano sull'inserimento di un paratesto storico. I testi in cui l'autore di un romanzo, film, fumetto ispirato ad una storia reale fornisce delle informazioni storiche danno qualche elemento di risposta alle interrogazioni del lettore su qual è la parte inventata o reale dell'opera. Poi tocca al lettore in cerca di verità storica vedere se vuole ricercare da sé altre informazioni o no.

La verità storica della poesia secondo Bassani

Il rapporto intrattenuto da Bassani con il romanzo e con la storia è molto lontano da quello manzoniano. Bassani, il quale non ha scritto nessun libro o studio propriamente storico (simile alla *Storia dei Longobardi* o alla *Colonna infame*), non condivide né l'interesse di Manzoni per la storia come disciplina scientifica, né i suoi dubbi sul principio dell'illusione realista come strumento per esporre la verità storica. Come riesce Bassani a rivendicarsi storico e poeta nello stesso tempo? Come concilia nell'illusione realista l'esigenza storica e l'esigenza poetica? Per esempio, come concilia la veridicità storica e la verità poetica in *Una notte del '43*? Il 15 novembre 1943 a Ferrara sono stati fucilati undici cittadini per

²² GERARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. Cfr. CHRISTINE MONTALBETTI, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003, p. 34: « Le regole per valutare il discorso non sono le stesse: quando Flaubert scrive sulla prima pagina del romanzo che Frédéric Moreau, dopo l'esame di maturità, se ne tornava a Nogent-Sur-Seine, tale enunciato non è né vero né falso [riferito al mondo reale], ma finzionale; invece, se affermo che all'inizio dell'*Éducation sentimentale* Frédéric Moreau se ne torna a Saint-Denis, l'enunciato è falso [riferito al mondo finzionale]» («Les règles d'évaluation du discours ne sont pas les mêmes: si, lorsque Flaubert écrit à la première page de son roman que "Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine", cet énoncé n'est ni vrai ni faux il est fictionnel; en revanche, si j'affirme qu'au début de *L'éducation sentimentale* Frédéric Moreau s'en retourne à Saint-Denis, mon énoncé est faux»). Trad. nostra.

²³ *Del romanzo storico*, cit.

rappresaglia all'uccisione del console fascista Ghisellini. Ma nella novella di Bassani ispirata a quell'evento, la fucilazione ha luogo il 15 dicembre 1943, perché l'autore era affascinato dall'immagine dei corpi sulla neve, e riteneva più credibile che la neve cadesse in dicembre. Allora, come può sapere il lettore di Bassani dove finisce la storia e dove comincia l'invenzione? Bassani non ha annesso nessun paratesto storico ai propri racconti. Eppure come ha dimostrato Manzoni una vera sintesi tra la verità storica e l'invenzione è impossibile all'interno della diegesi, perché un enunciato è veridico dal punto di vista storico, o non lo è: una stessa persona non può morire il 15 novembre e il 15 dicembre. Bassani rende possibile questa sintesi impossibile proprio grazie all'idealismo che gli fa dichiarare: «io credo nella realtà spirituale come unica realtà»²⁴, o (come abbiamo visto) «penso che la cronaca non conti niente, cerco di trasformarla in storia, da buon idealista». In questa prospettiva idealista il reale diventa meno vero della dimensione poetica e spirituale in cui si svolge il racconto. La realtà della storia è quella che ispira i racconti di Bassani inizialmente, ma poi questa materia è assorbita o sostituita dall'opera narrativa visto che l'autore non la definisce finzionale o inventata a partire dalla realtà, ma la qualifica come vera, storica, oggettiva. Ne viene fuori una poetica idealista e illusionista nel senso che la narrativa viene presentata come più vera della realtà e persino come più reale della realtà.

Nelle interviste, pur parlando così spesso di storia, Bassani non si riferisce mai ai lavori degli storici veri e propri, e quindi non riflette sulle articolazioni possibili tra la disciplina storica nell'accezione comunemente in uso e una forma di narrativa come la sua che punta anch'essa all'esposizione della verità storica. La riflessione sulla rappresentazione vera della storia si svolge interamente nell'ambito letterario della narrativa, escludendo di fatto sia la letteratura non finzionale che gli scritti propriamente storici. «Io sono storicista e lo dimostro con le analisi di tipo storiografico in cui immergo la realtà dei miei personaggi»²⁵, dichiara per esempio Bassani. In effetti, non si tratta di una sintesi tra il poeta e lo storico, ma di una trasformazione idealista dello storico che diventa un poeta storicista, cioè uno scrittore che dice la verità grazie all'invenzione: con Bassani il poeta assorbe lo storico, e ne trasforma il ruolo, dato che uno storico di cose inventate non è più uno storico (per cui parlavo di fagocitazione). È un romanziere, un narratore, un «poeta» per dirla con Bassani; è un poeta storicista che sostituisce lo storico.

L'etica problematica del poeta-testimone

In modo analogo, il poeta assorbe il testimone, inteso da Bassani unicamente nel senso del testimone artistico di cose inventate. È molto emblematico del suo rapporto idealista con la veridicità e la realtà l'esempio usato da Bassani per illustrare una famosa frase di Pascal: «Je crois volontiers les témoins qui se font égorger». Questa frase è stata discussa ed interpretata in più modi, ma in ogni caso si è portati a immaginare i testimoni di una scena vera pronti ad essere dei martiri che rischiano la vita parlando invece di tacere. Bassani invece cita Cézanne che dipinge l'Estaque come esempio di «témoin qui se fait égorger», prima di rimpiangere che il mondo non dia più retta a questi «testimoni pronti a farsi sgozzare» che sono per lui gli scrittori e gli artisti: attribuisce così un senso metaforico sia alla testimonianza che da discorso veridico diventa visione artistica, sia al rischio di farsi uccidere. Cito Bassani:

Allora, che cosa distingue un quadro di Cézanne da un quadro di Pissaro, opere che in certi momenti possono sembrare tanto simili? Che Cézanne è veramente un «témoin qui se fait égorger». Si sente benissimo l'ansia che c'è dietro la sua rappresentazione dell'Estaque. Ma che cosa vuole esprimere, in questo quadro, Cézanne? Sì, va bene, il cubismo, ma ciò a cui Cézanne aspira davvero qui è di dare un'immagine dell'Estaque

²⁴ IR VII, p.1348.

²⁵ *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 60.

che sia vera, anzi più vera del vero, la quintessenza dell'Estaque, e a costo della sua vita²⁶.

Malgrado si rivendichi anche uno storico, autore persino di “analisi storiografiche”, Bassani rimane profondamente uno studioso di lettere ed arte (peraltro segnato dall'approccio idealista all'estetica) che pensa la questione della veridicità e della testimonianza non in termini di documenti da analizzare ma di rappresentazioni artistiche considerate più vere del vero. Non è certo fuori luogo dire che Bassani testimonia, che Bassani è un testimone, ma solo nel senso metaforico di colui che dà un'interpretazione della storia sotto forma di narrativa, come quando dice a Manlio Cancogni per *L'airone*: «Considero che il mio compito sia di testimoniare questa fine di un'epoca [che sarebbe quella delle borghesia agraria, superata dalla civiltà industriale]»²⁷.

Questo modo di intendere la testimonianza in un senso artistico non è un problema in sé; ma problematico è che pur parlando di storia vera, oggettiva, di testimonianza, di tutta la verità, di stare ai fatti, dell'impegno morale ad essere veritiero, Bassani evacua dalle proprie riflessioni la veridicità vera e propria delle testimonianze vere di quelli che raccontano esattamente ciò che hanno visto; come evacua dalle proprie riflessioni la veridicità vera e propria della storia come scienza di quello che è veramente accaduto. Così confonde in uno stesso ruolo quello dello storico e quello del poeta, ma anche quello del testimone e quello del poeta, dicendosi «conscio [...] d'essere venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone. D'essere nato insomma per sentire, per capire, e per far capire. Per essere un poeta»²⁸. E mentre viene così evacuato il registro della veridicità autentica, invece la testimonianza artistica, la vita di un personaggio, la memoria di un narratore fittizio acquistano nelle interviste di Bassani una realtà pari a quella delle cose vere e vengono persino a sostituirle. Definendosi uno storico, Bassani presenta i propri racconti come libri di storia, e così sostituisce la narrativa alla storia. Il vero poetico della *fiction* assume tutti i registri della verità: il veridico, il veritiero, il verosimile, l'oggettivo, il sincero²⁹.

Una morale fondata sul rispetto del personaggio

In *Laggiù in fondo al corridoio* Bassani racconta come ha impostato il racconto *Una notte del '43* vietandosi di colmare le lacune su che cosa sa o sente il personaggio Pino Barilari, come se la voce narrante fosse quella di una vera persona (l'autore Giorgio Bassani) e come se Pino Barilari fosse stato un vero testimone della fucilazione; invece è un personaggio immaginario la cui rappresentazione dipende unicamente dalla volontà dello scrittore. Un autore influenzato dal modernismo che impone al suo narratore dei limiti sulla conoscenza del personaggio non è meno illusionista, anzi, di un autore ottocentesco che

²⁶ *Intervista inedita*, cit., p. 617. Si noti come l'approccio estetico sia crociano, cioè idealista: Bassani non guarda l'opera d'arte come un'imitazione dell'oggetto reale, che però si afferma sempre di più (con le avanguardie di fine Ottocento) come l'imitazione della percezione personale dell'artista, attraverso la quale si crea una forma autonoma che si può anche apprezzare indipendentemente dal rapporto oggettivo col modello reale. Parlando invece di «verità» e di «quintessenza», Bassani rovescia il giudizio negativo di Platone sull'arte nella *Repubblica*, ma ne conserva l'impostazione metafisica che si fonda sulla distinzione tra l'oggetto reale, la sua imitazione artistica e la cosa in sé. L'arte criticata da Platone in quel testo famoso diventa con Bassani il mezzo per avvicinarsi all'ideale cosa in sé.

²⁷ «Il giardino degli aironi», cit.

²⁸ IR V, p. 1319.

²⁹ Emblematico il titolo di una novella di Aragon, anche dato alla raccolta in cui si trova: *Le mentir-vrai*. Come tutti i paradossi, quello del mentire-vero (come si può mentire e dire la verità nello stesso tempo?) è solo apparente. Il racconto è una menzogna dal punto di vista della sincerità autografica (come riconosce l'autore, interrompendo più volte il racconto per confessare di aver mentito su questo o quel punto). Ma può essere qualificato come vero se porta una verità metaforica sulla realtà passata, attuale o possibile. Bassani pratica questa poetica del mentir-vero nella propria narrativa, ma tende a confondere i diversi piani di verità nelle interviste.

ricorre al narratore onnisciente. Vuole essere più credibile, questo sì: ma la credibilità, valore cui tiene Bassani, è un sinonimo di verosimiglianza, non di verità. Nelle interviste, alle domande di chiarimento sulle zone misteriose del *Giardino*, e in particolare sulla relazione tra Micòl e Malnate, come per Pino Barilari Bassani parla di questi personaggi come di persone vere con cui intrattiene un rapporto morale. Spiega questa etica del rapporto coi personaggi parlando di «pudore», di «rispetto» per il personaggio, che può esser visto come un amico, magari un fratello, ma non come un pupazzo. Le parole più esemplari sono quelle dette a Camon a proposito di Micòl:

C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare, perché sono soltanto un romanziere. Privat Sache: non è questo che mi interessa. I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto.³⁰

Quello che è problematico nel confondere così realtà e finzione, confessione e narrativa, storia e narrativa, è il fatto che peraltro Bassani dichiara di mettere la propria opera al servizio della verità storica e della memoria dopo i campi di sterminio. Ma quale memoria? Quando Bassani paragona la scrittura ad un corridoio buio in fondo al quale la memoria ritrova la «vita vivida e palpitante»³¹, manca la precisazione che nel *Romanzo di Ferrara* quello che viene recuperato è la vita fittizia nel passato fittizio di una memoria fittizia. La memoria di un personaggio-narratore. Certo l'autore, nel suo intimo, conosce benissimo le similitudini e le differenze tra i veri ricordi della sua vera vita e la loro immagine trasfigurata nella memoria dei narratori: ma il lettore può soltanto accedere all'immagine finzionale e questa gli viene presentata come quella vera da Bassani. Che usa uno stesso pronome io per parlare dei protagonisti, dei narratori e dell'autore dei suoi romanzi in prima persona come se fosse ad ogni volta la stessa persona.

Patto finzionale e dovere di memoria: una relazione che andrebbe chiarita

Quando gli interlocutori di Bassani lo inducono a rivelare le differenti “dosi” di realtà e di *fiction*, Bassani accetta più volte di accompagnarli dietro le quinte della creazione: parla delle persone vere che gli sono servite da modelli, di come queste persone vere si intrecciano con le proiezioni immaginarie di sé stesso (Bassani parla di «forme del suo sentimento»). Spiega sottilmente come diversi elementi della realtà si fondono e riconfigurano nei racconti. Nell'intervista di NY, a proposito dei procedimenti illusionistici del *Giardino*, dice addirittura di aver commesso delle «mistificazioni». Ma come abbiamo visto si mostra renitente ad uscire interamente dalla mistificazione parlando di Micòl e Malnate come di persone vere, e poi giustifica le mistificazioni in questi termini:

Ho fatto quindi questa opera di mistificazione non per ingannare ma per spiegare, per introdurre in un certo senso il lettore in una dimensione letteraria, in una moralità letteraria diversa da quella corrente. Questo è il punto fondamentale. Introdurre il lettore in una dimensione letteraria, in un rapporto letterario di carattere morale e religioso³².

Con l'idealismo che consiste nel lasciare il lettore nella dimensione finzionale qualificata come morale, religiosa e considerata più vera della realtà (invece di invitarlo ad uscire dalla *fiction* dopo esservi entrato), si arriva quindi al cuore della contraddizione per quanto concerne il rapporto col lettore di fronte alla questione di sapere che cos'è inventato e

³⁰ *Il mestiere di scrittore*, cit., pp. 65-67.

³¹ *Laggiù in fondo al corridoio*, nell'*Odore del fieno (Il romanzo di Ferrara)*, cit., p. 766.

³² *Intervista inedita*, cit., p. 617.

che cosa non lo è: ho ingannato il lettore per dire la verità, ho mentito al lettore per dire la verità.

Bassani vuole essere rispettoso, pudico e veritiero nei confronti delle creazioni della sua mente, cioè i personaggi. Ma avendo questo rapporto rispettoso col personaggio, è possibile avere nello stesso tempo un «chiaro rapporto col pubblico, con l'assemblea degli utenti»³³? Ed è possibile avere lo stesso rispetto per le persone alle quali si ispira: Alda Costa, Francesco Viviani, il cugino Eugenio Ravenna, gli amici che fungono da modelli per Edgardo Limentani? Per i fucilati della notte del '43? In realtà, quando si vuole contribuire a raccontare la verità storica e scrivere in nome della memoria, è molto problematico impostare una morale letteraria sul rispetto del personaggio, invece che sul rapporto con i lettori e con gli attori della storia. Il problema, quando si dice che Micòl è morta a Buchenwald, è che allora Buchenwald non esiste, perché non esiste nessun campo in cui sia morta Micòl Finzi-Contini. E invece, certo, non è così: il campo di Buchenwald è esistito, ma è il Buchenwald del *Giardino* a non esistere. Questa è la prospettiva prosaica e materialistica che Bassani non vuole contemplare nelle interviste, quella del romanzo come simulacro, cioè invenzione illusionista di una realtà immaginaria, anche se il punto di partenza, cioè l'ispirazione, è la realtà vera. Non volendo vedere questa dimensione artificiale dell'opera letteraria, e volendo sempre mantenere personaggi e lettori nella dimensione finzionale che viene qualificata come religiosa, Bassani rischia di farci arrivare a considerare il Buchenwald del romanzo come sostituto più vero del Buchenwald reale al quale si ispira, perché l'uno esiste nella realtà dello spirito, l'altro nella realtà materiale, e per Bassani l'unica realtà è quella spirituale.

Il lettore o critico che si interessi anche solo parzialmente alla verità storica – e come non interessarsi visto il contenuto dei racconti bassaniani – deve fare queste distinzioni che Bassani non vuole fare: se il lettore non si tira fuori dalla prospettiva dove lo porta Bassani, allora parla anche lui dei personaggi come di persone vere e dei racconti di Bassani come veridici, come fa F. Camon presentando l'intervista:

Emerge [...] la fedeltà di Bassani al “rigore storico”, la sua attenzione a consegnare ciò che ha vissuto non come “quadro d'insieme”, non come “oggetto interpretato”, ma così come s'è verificato, Micòl restando Micòl, Malnate restando Malnate, nessuno rappresentando altri che se stesso.³⁴

Mi sembra indispensabile dire che il *Giardino* è un grande romanzo ricco di significati, ma non è un esempio di «rigore storico» e non racconta ciò che Bassani «ha vissuto» come «si è verificato», ma solo ciò che Bassani ha inventato a partire dalla sua esperienza e fantasia. Altrimenti purtroppo, la letteratura non adempie al dovere di memoria. Quando si parla di dovere della memoria, la memoria da condividere e trasmettere non è quella di un narratore fittizio. Nel *Prologo* del *Giardino*, il narratore induce il lettore a considerare il sepolcro cartaceo del libro più solido delle necropoli di Cerveteri o delle tombe monumentali dei Finzi-Contini che purtroppo non hanno potuto accogliere le loro salme scomparse a Buchenwald. L'idea del libro come luogo di memoria che sostituisca la degna sepoltura rifiutata alle vittime è molto bella, ma nella fattispecie si tratta di personaggi inventati, e di una memoria inventata (quella del narratore). Invece la memoria del dovere di memoria non può essere che quella dell'autore e del lettore che ricordano le vere vittime, verso le quali i personaggi inventati devono fare da tramite. Dopo l'immersione nella *fiction* in cui si provano delle emozioni vere per dei personaggi immaginari, occorre uscire dalla *fiction* per ritornare alla storia. Passare dai Finzi-Contini alle vittime vere. Altrimenti le vittime vere, gli attori veri, diventano solo un pretesto (pre-testo) alla letteratura. E non è più la letteratura ad essere al servizio del dovere di memoria, ma sono le vittime a fare da materia prima alla letteratura. Che cosa significa una morale del pudore verso il personaggio? Dice Bassani: «Se avessi impalcato su quella base di incontrovertibile verità storica un castello romanzesco di rapporti sessuali ipotetici o ipotizzati

³³ *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 62

³⁴ *Ivi*, pp. 44-45.

sullo sfondo di Buchenwald avrei prodotto un *monstrum* artistico»³⁵. Ma difatti il Buchenwald del *Giardino* non è più il reale Buchenwald: è lo sfondo orrendo e tragico, evocato ma non rappresentato, di una bella storia di sentimenti complessi tra giovani discriminati il cui mondo sociale si restringe a casa Finzi-Contini. Fatto sta che il *Giardino* è, anche se non si riduce a questo, «un castello romanzesco di rapporti sessuali ipotetici o ipotizzati sullo sfondo di Buchenwald». In termini morali, il fatto di svelare più o meno esplicitamente la natura erotica delle relazioni tra questi giovani è poi solo una questione di gradi rispetto al fatto che la morte di Micòl Finzi-Contini a Buchenwald non va messa sullo stesso piano che la morte delle vere vittime a Buchenwald.

Il giardino dei Finzi-Contini è un romanzo denso, ricco di significati e di aspetti vari. Ma sarebbe anche opportuno precisare ciò che il romanzo *non* contiene. Sul piano storico, esso offre sicuramente una rappresentazione realistica della vita di un giovane borghese ebreo discriminato dopo le leggi razziali. Invece Micòl Finzi-Contini non porta nessuna verità storica sulle vittime della Shoah. «Nel *Giardino dei Finzi-Contini*, Micòl simboleggia la Vita e per questo muore, sceglie di morire. Giorgio, l'Arte: e per questo vive, sceglie di sopravvivere, e, quindi, di scrivere»³⁶, scrive Bassani nell'articolo in cui stronca il film di De Sica. La Micòl di cui parla allora Bassani non è né quella immaginata dal lettore che sospende l'incredulità per fare come se fosse una persona vera, né quella del lettore critico che analizza la costruzione del personaggio. Di come Micòl abbia vissuto, dall'ultimo incontro col protagonista fino alla deportazione e poi nel lager, sia il lettore volontariamente credulo che il lettore critico non sanno niente, perché il narratore non ne dice niente. Chi è, o meglio che cos'è la Micòl che «sceglie di morire»? È la Micòl che esiste fuori dal libro, nella mente dello scrittore che l'ha inventata, e Bassani propone un'interpretazione simbolica di questa Micòl per così dire personale. Ma è possibile trattarla nello stesso tempo come un'allegoria della Vita e continuare a guardarla come una persona vera? Il lettore che ammette di trattare Micòl come una persona vera, può interrogarsi sull'interpretazione simbolica di Bassani (un simbolo della Vita che sceglie di morire): perché Micòl non scappa o non combatte? Perché rimane coi genitori, nonostante la differenza profonda tra lei e il resto della famiglia? Come mai la Micòl forte, dinamica, senz'altro più «virile» del protagonista che rispetto a lei sembra un bambino di fronte alla mamma³⁷, non sceglie la via della vita e dell'azione con l'esilio o con la resistenza? L'interpretazione allegorica di una Micòl che simboleggia la Vita ma «sceglie di morire» non contraddice l'immagine di Micòl nel romanzo? A questo punto è necessario smettere di porre queste domande per adottare la prospettiva di un lettore critico, ispirandosi alla frase di Paul Valéry: «Superstizioni letterarie – così chiamo tutte le credenze in cui viene dimenticata ugualmente la condizione verbale della letteratura. Quindi esistenza e psicologia dei personaggi, questi esseri viventi senza viscere»³⁸.

In un articolo che comincia proprio con questa citazione in esergo, P. Hamon scrive:

Siamo colpiti dal vedere tante analisi, che cercano pure di adoperare un approccio o una metodologia esigente, venire ad urtare, arenarsi su quel problema del personaggio e lasciarvi ogni rigore per ricorrere allo psicologismo più banale (è ipocrita Julien Sorel? Quale parte è dovuta ai tempi, quale parte al suo progetto, quale parte al seminario? Come spiegare la pistolata a Mme de Rénal? Ci si tuffa nel pieno di

³⁵ Ivi, p. 67.

³⁶ «Il giardino tradito», *Di là dal cuore*, in *Opere*, cit., p. 1264.

³⁷ Sono molto numerosi i momenti in cui il protagonista è definito «infantile», «puerile», simile a un «bambino», per di più «incorreggibile». Soprattutto dopo i tentativi di avere un contatto fisico con Micòl: lei gli dice di andare a lavarsi la faccia dopo il tentato bacio in camera sua, o di rimettersi in piedi dopo averle baciato pateticamente le gambe nel giardino.

³⁸ «Superstitions littéraires — j'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles» (vedi nota successiva). Trad. nostra.

un'arringa giudiziaria, proprio come se si parlasse di esseri viventi provando a giustificare l'atteggiamento incoerente)³⁹.

Per illustrare la stessa idea in modo più ludico, possiamo pensare al romanzo *Il lunedì comincia il sabato* dei fratelli Strugackij⁴⁰, in cui viene inventata una macchina per viaggiare non solo nel tempo ma anche nella *fiction*. I personaggi sono sorpresi di incontrare dei corpi nudi che indossano solo un cappello verde e una giacca rossa, senza nient'altro. Ma poi realizzano che i personaggi sono proprio così nei romanzi, in cui si leggono delle frasi come «entrò un uomo con un cappello verde e una giacca rossa». A completare la loro esistenza immaginaria è la buona volontà cooperativa (per usare i termini di Eco) del lettore che sospende l'incredulità (per impiegare di nuovo quelli di Coleridge). Può sembrare perlomeno fuori luogo paragonare una vittima della Shoah ai personaggi di un romanzo divertente di fantascienza; ma per l'appunto, Micòl *non* è una vittima della Shoah.

Come illustra la citazione di Hamon, non ha senso interrogarsi sui motivi psicologici o storici per cui Micòl non scappa dai nazifascisti. La Micòl della fine della storia, sulla quale il narratore non ha nulla da dire, è solo un involucro vuoto tranne per l'autore o il lettore che vogliono continuare ad immaginarla invece di uscire dalla *fiction*. Non è la storia, la vita, il caso o il destino a decidere che il piccolo Guido Finzi-Contini deve morire a cinque anni e che il fratello Alberto deve ammalarsi e morire giovane : ovviamente è Bassani. La morte di Guido e Alberto corrisponde alla creazione di un romanzo decadentista incentrato su una famiglia ricchissima ma "maledetta". La morte di Micòl a Buchenwald permette di conferire a questa storia decadentista una dimensione patetica e tragica: lei deve morire a Buchenwald perché il narratore possa costruire un sepolcro poetico al suo amore impossibile. Che cosa avrebbe fatto Bassani di una Micòl ancora viva? Oltre alle complicazioni narrative (il narratore l'ha incontrata di nuovo? In che città vive, che cosa fa?), egli avrebbe perduto il simbolismo del protagonista-poeta che piange Micòl-Euridice. Come per il passaggio dal 15 novembre al 15 dicembre sotto la neve, si tratta di motivi prevalentemente estetici, simbolici o narrativi che hanno poco a vedere con l'oggettività storica tanto invocata da Bassani nelle interviste.

Il Giardino è il risultato di un compromesso tra varie ambizioni (estetiche, etiche, storiche) abbastanza diverse tra di loro. È un bellissimo romanzo, ma non può essere una sintesi perfetta tra queste varie ambizioni. Le riflessioni poetico-metafisiche di Bassani nelle interviste sui personaggi che vivono per morire o muoiono per vivere (secondo me molto meno interessanti dei racconti) sono accettabili al livello estetico o simbolico per parlare di una realtà inventata, non al livello etico e storico che riguarda le vittime vere. Infatti, a pensarci bene, è molto discutibile la similitudine tra un sopravvissuto dei lager e il poeta che torna anche lui dal regno dei morti. È ancora più discutibile dire che una ragazza che muore in un lager dopo essere stata deportata «sceglie di morire». A meno di considerare questa ragazza per quello che è: un personaggio immaginario, un simbolo. Non una persona vera.

Conclusione

Quindi in sintesi, l'esigenza morale che ha spinto Bassani a scrivere racconti realistici per raccontare poeticamente la storia vera essendo fedele al dovere del testimone e del poeta

³⁹ PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in « Littérature », n°6, 1972, pp. 86-87 : « On est en effet frappé de voir tant d'analyses, qui tentent de mettre souvent en œuvre une démarche ou une méthodologie exigeante, venir buter, s'enfermer sur ce problème du personnage et y abdiquer toute rigueur pour recourir au psychologisme le plus banal (Julien Sorel est-il hypocrite? Quelle part en incombe à l'époque, quelle part à son propre projet, quelle part au séminaire? Comment expliquer le coup de pistolet sur Mme de Rénal? On nage en pleine plaidoirie judiciaire, exactement comme si on parlait d'être vivants dont il faut justifier une conduite incohérente). ». Trad nostra.

⁴⁰ Tradotto in inglese, in francese, ma purtroppo non in italiano. Non ho letto il romanzo, ma il commento proposto da RICHARD SAINT-GELAIS nell'articolo *La fiction à travers l'intertexte*. URL: <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>, letto l'11 maggio 2016.

sfocia in una poetica illusionista che porta l'autore a fare di tutto perché il lettore non distingua il mondo inventato dal mondo realmente esistito che lo aveva ispirato inizialmente, invece di ritornare dalla *fabula* inventata alla realtà che l'ha ispirata. Dal Buchenwald come sfondo immaginario del *Giardino* al vero Buchenwald. L'esigenza morale iniziale sfocia in un'etica discutibile del rapporto tra lo scrittore e il lettore, e del rapporto che lo scrittore e il lettore possono stabilire insieme con la realtà storica, perché questa etica è impostata invece sul rispetto del personaggio. Mi è sembrato importante sottolineare che l'opera di Bassani non va studiata interamente nei termini (crociani) stabiliti dall'autore stesso nelle interviste e in *Laggiù in fondo al corridoio*. Seguendo le indicazioni di Bassani si possono capire e analizzare molte cose nella sua opera, in una vasta riflessione critica attenta alla definizione delle categorie letterarie, che porta a chiedersi in che misura Bassani sia o no storicista, romantico, verista, lirico, decadentista, modernista ecc... Ma forse non si è ancora dedicata abbastanza attenzione alla distinzione tra racconto veridico e racconto realistico – racconto referenziale e racconto finzionale –, accettando così i termini di Bassani che confonde questi due registri diversi nella stessa categoria del vero. Eppure è una questione fondamentale, perché si tratta di non confondere la *fiction* e la realtà.