

ESPERIENZA VISSUTA E SCRITTURA NELLA POESIA DI BASSANI

Experiencia vivida y escritura en la poesía de Bassani

Lived Experience and Writing in Bassani's poetry

Alfredo LUZI

Università di Macerata

alfredoluzi@alice.it

Riassunto

Seguendo le tracce della metologia proposta da Dilthey fino a Heidegger riguardo il concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta), si rintracciano i rapporti tra vita e opera nella produzione poetica di Giorgio Bassani che si prolunga dal 1939 al 1982.

La ricerca evidenzia le connessioni della dinamica tra biografia e produzione artistica e il conseguente processo d'interiorizzazione psicologica che il percorso autobiografico dell'autore rivela nella sua poesia. L'impatto sul piano psicologico che lo spazio autorappresentato ha nello stesso autore, diventa nei testi proposti spazi di esperienze interiori [Fremont 1976].

Le proposte metodologiche sopra esposte possono essere un utile riferimento per un'analisi critica della poesia bassaniana, che può essere letta o come esperienza autonoma, con una sua originalità di stile e una sua ampiezza d'occasioni, o come laboratorio di temi e nodi che avranno uno sviluppo narrativo, una volta scorporati dalla matrice originaria e amplificati nella loro carica dinamica di proiezioni e figurazioni.

Parole chiave: Erlebnis (esperienza vissuta), vita e opera, interiorizzazione, spazio rappresentato.

Resumen

Seguendo las huellas de la metodología propuesta desde Dilthey hasta Heidegger respecto del concepto de *Erlebnis* (experiencia vivida), se recuperan los vínculos entre vida y obra en la producción poética de Giorgio Bassani que va de los años 1939 al 1982.

La presente investigación pone al descubierto las conexiones de la dinámica existente entre biografía y producción artística, y el consecuente proceso de interiorización psicológica que el recorrido autobiográfico del autor evidencia en su poesía. El impacto que en el plano psicológico tiene para el escritor el espacio autorepresentado [Fremont 1976], se manifiesta en los textos propuestos como espacios de vivencias o experiencias interiores.

Las propuestas metodológicas arriba enunciadas pueden ser de útil orientación para un análisis crítico de la poesía bassaniana, que puede abordarse o como experiencia autónoma, con una propia singularidad de estilo y una amplitud de circunstancias referidas, o bien como laboratorio de temas o nodos temáticos que tendrán, *a posteriori*, desarrollo narrativo, una vez que se hayan deslindado de la matriz originaria y se amplíen en su carga dinámica de proyecciones y figuraciones.

Palabras claves: Erlebnis (experiencia vivida), vida y obra, interiorización, espacio representado.

Abstract

Following in the footsteps of the proposed methodology from Dilthey to Heidegger on the *Erlebnis*' concept (lived experience), the links between life and literary work are recovered into Giorgio Bassani's poetic production, ranging from the years 1939 to 1982.

The purpose of this article exposes the dynamic connections between biography and artistic production, and the consequent internalization process, which can be seen in the author's autobiographical journey, manifested in his poetry. The impact that the self-represented space has on the psychological level for the writer [Fremont 1976], is manifested in the proposed texts as spaces of inner experiences.

The above methodological proposals contained could be useful for a critical analysis of Bassani's poetry, which can be tackled as an autonomous experience, with its own singularity of style and a breadth of above circumstances, or as a laboratory subjects (thematic nodes) which, once been demarcated original matrix and expanded in dynamic load projections and figuration, would have narrative development.

Keywords: Erlebnis, biography and artistic production, internalization process, spaces of inner experiences.

Breve nota metodologica

L'analisi del rapporto vita-opera e il concetto di *Erlebnis* (esperienza vissuta) attraversano tutta l'ermeneutica letteraria che da Dilthey giunge fino ad Heidegger, e propongono una metodologia a cui si può riconoscere una qualche valenza euristica.

Nel saggio *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin), pubblicato nel 1922, il filosofo berlinese esplicita la dinamica tra biografia e produzione artistica, evidenziandone, da una parte, le connessioni:

L'opera d'arte non ha l'intenzione di essere espressione o rappresentazione della vita. Essa isola il suo oggetto dal nesso reale della vita e gli dà una totalità in se stessa. [...] Essa eleva il sentimento della sua esistenza. [...] L'opera d'arte infatti gli schiude la vista di un mondo più alto e più ricco di energia. E mentre gli fa rivivere quel mondo, mette in attività e impegna tutto l'essere del poeta, provocando un'adeguata vicenda di sensazioni psichiche che vanno dalla gioia dell'armonia, del ritmo e della perspicuità intuitiva fino alla comprensione più profonda dei fatti ch'egli rappresenta nei loro rapporti con tutta la vastità della vita [Dilthey: 198].

E dall'altra, il conseguente processo d'interiorizzazione psicologica:

Così, nel substrato della creazione poetica sono contenuti un'intimore esperienza personale, la comprensione di situazioni altrui, l'allargamento e l'approfondimento di esperienze intellettuali. La creazione poetica muove

sempre dall'esperienza della vita quale intima esperienza personale o intelligenza di altri uomini, sia presenti che passati, e degli avvenimenti cui essi ebbero parte. Ciascuna delle tante situazioni della vita attraverso le quali passa il poeta può essere psicologicamente definita un'esperienza interiore: un rapporto più profondo con la sua opera di poesia compete però solo a quei momenti della sua esistenza che gli rivelano un aspetto della vita [Dilthey: 199].

A distanza di mezzo secolo, nel 1976, il geografo francese Armand Frémont, d'altro canto, recuperando un concetto filosofico già enucleato da Husserl, quello di *Lebenswelt* (mondo della vita), ha elaborato l'idea di *espace vécu* (spazio vissuto). Per Frémont gli uomini non vivono nello spazio così com'è ma nello spazio che essi stessi si autorappresentano e che percepiscono sul piano psicologico. Egli distingue tra *spazio di vita* (lo spazio euclideo anche estremamente vasto, attraversato materialmente nel corso di un'esistenza, toccato, calpestato, percorso effettivamente nella quotidianità) e *spazio sociale* (quello più ristretto, che viene elaborato interiormente perché predisposto a farsi assimilare: lo spazio vissuto, capace di fondersi con lo spazio interiore, di coincidere con la sfera dei valori di cui l'individuo è portatore). Egli, sulla base anche delle ricerche degli psicologi Abraham André Moles ed Elisabeth Rohmer, valorizza cioè la percezione, in rapporto ai valori psicologici ad esso attribuiti, del territorio in cui un gruppo umano si muove ed intrattiene relazioni sociali. In questo spazio l'io scrivente instaura il suo contatto con l'alterità, individuale o collettiva, stabilendo una dialettica interna tra folla e città che proietta la visibilità della sua dimensione umana esterna nel luogo interno psichico, in un continuo gioco tra reale e immaginario. Frémont, sottolinea i rapporti di scala nella padronanza spaziale degli individui e dei gruppi, tanto da parlare di "gusci dell'uomo", involucri che corrispondono all'ampiezza dello spazio esperito e che si rivelano flessibili in relazione all'età, all'evoluzione lavorativa e sociale degli individui [Frémont: 29-39].

E' significativo il fatto che il geografo francese, nell'elencare i quattro fattori che costituiscono la percezione dello spazio da parte del soggetto (età, sesso, classe sociale, cultura), illustri la sua tesi attraverso un'originale analisi del romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, che egli considera una vera e propria rappresentazione della geografia del nostro mondo.

Tenuto conto del forte impatto della biografia, intesa nel gioco anfibologico di scrittura della propria vita e di vita della propria scrittura, nella produzione poetica di Bassani che si prolunga dal 1939 fino al 1982, le proposte metodologiche sopra esposte possono essere un utile riferimento per un'analisi critica della poesia bassaniana, che può essere letta e come esperienza autonoma, con una sua originalità di stile e una

sua ampiezza d'occasioni, e come laboratorio di temi e nodi che avranno uno sviluppo narrativo, una volta scorporati dalla matrice originaria e amplificati nella loro carica dinamica di proiezioni e figurazioni.

“In rima e senza”

I. “In rima”

Nel volume edito nella collana dei Meridiani (Mondadori, 1998) che raccoglie le *Opere* di Bassani, la sezione poetica comprende, nella prima parte, “In rima”, i testi di “Storie dei poveri amanti”, “Te lucis ante”, “Traducendo”, scritti tra il 1939 e il 1959; nella seconda parte, “Senza”, i componimenti di “Epitaffio” e “In gran segreto”, la cui genesi si colloca tra il 1973 e il 1981. L'impronta antinomica del titolo non è una marca prettamente retorico-stilistica ma indica, all'interno dell'unità testuale complessiva, l'esistenza di una pluralità di temi e stilemi, di una cesura tra un primo periodo in cui Bassani sembra cercare nell'uso della metrica una sorta di esorcismo al limite ermeneutico della parola poetica, ed un secondo, in cui il poeta si apre alla sinergia dialettica di poesia e prosa, e si colloca sulla linea di quelle che Lenzini chiama “interazioni tra poesia e romanzo” [Lenzini 1998], sulla scorta delle proposte primo- novecentesche del versolibrismo di Giampietro Lucini e accanto alle prove di contaminazione dei generi letterari presenti in alcuni poeti del secondo novecento italiano, come Bertolucci, Sereni, Pasolini.

“Storie dei poveri amanti”

I prodromi poetici di Bassani affondano in motivazioni di carattere culturale, che, sulla base della teoria di Frémont, costituiscono uno dei fattori che configurano la percezione dello spazio vissuto da parte del soggetto. Egli sostiene di “aver avuto come ideali certi modelli letterari contemporanei: tanto per fare qualche riferimento, certo Montale, ed alcuni esponenti del nostro tardo Ottocento, per esempio Pompeo Bettini, poeta caro a Benedetto Croce.[...] Ma mi piacevano allora – e in ciò contrastavo con pressoché tutti i miei contemporanei – anche poeti come Francesco Gaeta, caro non meno del Bettini, a Benedetto Croce. Quindi c'era, sì, in me, fin dall'inizio, l'adesione a un ideale ermetico della poesia, ma anche un'opposizione. Mi piacevano molto Saba e Tommaseo” [Varanini: 10-1]. Nello stesso tempo egli è fedele ad una concezione della scrittura poetica come esperienza di laboratorio, come assiduo esercizio stilistico alla ricerca della essenzialità e insieme profondità della parola, in accordo con le riflessioni esposte da Poe in quel prezioso trattatello di poetica moderna che è *La filosofia della*

composizione, edito nel 1846: “Io credo veramente che poeti non si nasce, ma poeti si diventa, almeno in senso pratico. Il detto ‘poeti si nasce’ è vero nei limiti in cui afferma che la natura dispone a vedere le cose di questo mondo sotto un determinato angolo visuale, per una specie di folgorazione originaria. Questa, tuttavia, è una disposizione che non ha molto a che fare con l’effettivo esercizio della poesia. Per essere poeti, non basta affatto avere la visione interiore, essere in un determinato modo: bisogna anche acquistare il possesso degli strumenti e la cognizione del modo in cui usarli effettivamente” [Varanini: 10].

In questa raccolta, uscita nel 1945 e il cui titolo due anni dopo costituirà, anche se in maniera indiretta, una suggestione tematica per il più famoso romanzo di Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, con l’abbassamento di tipo gnoseologico dalla storia alla cronaca e la generalizzazione del complemento specificativo, s’avverte già un timbro di voce autentico. Su un sostrato d’impostazione simbolista ed ermetica, che trova nella malinconia e nella nostalgia della giovinezza la motivazione psicologica della scrittura, Bassani innesta una tematica fortemente autobiografica, fatta di ricordi, personaggi, luoghi, ricorrenze. Ma questa dimensione privata, invece di chiudersi in una condizione crepuscolare, si dilata a simbolo di una storia collettiva che all’improvviso conosce l’ingiustizia delle leggi razziali, la persecuzione, il dramma delle guerra, la presenza incombente della morte. Sono questi elementi ad attribuire ai testi di “Storie dei poveri amanti”, tramati di un tessuto memoriale, un tono elegiaco. L’occasione che dà l’abbrivio alla testualità poetica è spesso di tipo spaziale-esistenziale. La mappa del paesaggio umano, dello spazio vissuto, registra già nei titoli alcuni toponimi (“Pontelagoscuro”, “Verso Ferrara”, “Monselice”, “Emilia”, “Saluto a Roma”) per poi zoomare su locativi che costituiscono il tessuto connettivo della città estense (“Sera sul Po”, “Piazza d’armi”, “Dai bastioni orientali”, “Di settembre” a “San Giorgio”, “Sera” a “Porta Reno”, “Punta Marina”) dove Bassani vive la propria giovinezza (parola chiave di questa raccolta), e addensarsi, infine, su momenti di ritualità familiare (“Cena di Pasqua”, “Mascherata”) che assumono però, nell’attitudine gnomica del poeta, una valenza sociale, addirittura politica.

È, quella di Bassani, una geografia in movimento, dove il nomadismo di tipo baudelairiano e bergsoniano che attraversa molta poesia italiana della prima metà del Novecento, da D’Annunzio a Campana, a Sbarbaro, fino ad Ungaretti e Montale, muta in ineluttabile senso di precarietà, in un destino di continua erranza. “Verso Ferrara”, ad esempio, presenta il punto di vista del poeta viaggiatore che, negli anni d’università a Bologna, percorre in treno il tragitto per tornare alla città dove abita, e attraverso percezioni auditive ed olfattive, denuncia un’atmosfera di decadenza, di terra desolata, di morte:

È a quest'ora che vanno per calde erbe infinite
verso Ferrara gli ultimi treni, con fischi lenti
salutano la sera, affondano indolenti
nel sonno che via via là spegne pievi rosse, turrette.

Dai finestrini aperti l'alcool delle marcite
entra un po' a velare il lustro delle povere panche.
Dei poveri amanti in maglia scioglie le dita stanche,
fa deserte di baci le labbra inaridite [Bassani 2009: 1363].

Qui il treno, come d'altronde in *Frontiera* di Sereni, edito nel 1941, diventa simbolo della rottura del cerchio idillico-contemplativo, lasciando irrompere nei campi elisi della giovinezza, o dell' "infanzia assonnata" ["Dopo la sagra", 1362] il sapore amaro del dolore e del lutto. I vividi colori del paesaggio si fanno opachi, tutto lo spazio è avvolto progressivamente nella nebbia, nell'ombra che prelude al dominio della notte, quasi una sorta di correlativo oggettivo della morte, nello stesso tempo termine ultimo dell'esistenza e liberazione dal contingente.

Cromatismo e nomadismo costituiscono i nuclei strutturali rispettivamente della prima e della seconda strofa di "Marina d'ottobre". Ma il rapporto io/spazio non è statico, condizionato com'è dalla percezione del transeunte, evidenziata dal montaliano *andremo*.

La tavolozza del paesaggio:

Che la pioggia dilavi il cielo, e il sole
basso d'autunno vermiglio sfavilli,
viola si curverà la spiaggia al lieto
urto della risacca.

è interiorizzata nella visione del poeta e subisce anch'essa un processo d'offuscamento avviato dal soggetto con la sua riflessione sulla condizione umana alla ricerca di un *ubi consistam*:

E andremo dentro la bruma, noi, nel lieve
sonno che su dal buio, dal segreto
sciaquoio fuma, fidando che per noi e basta
un faro alfine brilli [1363].

Esemplare, in questa prospettiva, è la variante apportata da Bassani ad alcuni versi della poesia "Sera" a "Porta Reno". Il poeta si trova in una trattoria presso la porta delle mura medievali e descrive un'antinomia prossemica tra "io solo di qua dai vecchi archi" e "laggiù i gentili zingari" che sottintende l'opposizione tra residenza e migrazione. Nel testo pubblicato nel 1982 in "In rima e senza" permane però un'attitudine alla descrizione naturalistica e all'attesa :

...calma s'alza dagli aeroporti

azzurri una vela d'ombra, è notte, e un dolce vento
rasserena i motori perduti nel firmamento [Bassani 1982: 13],

che verrà travolta dall'accelerazione riscontrabile nelle modifiche del testo definitivo, centrato sul rapido mutamento cronologico (*annotta* è, con una inversione da negativo a positivo un lemma della montaliana "Valmorbia"), e sull'inesorabile processo di consunzione del mondo deiettivo, per usare la terminologia di Heidegger:

si alza adagio dagli aeroporti

ancora azzurri l'ombra, annotta, e un dolce vento
porta con sé i motori, li sperde nel firmamento [Bassani 2009: 1363].

Nei primi versi di "Storie dei poveri amanti" è forte l'eco della poetica decadente ed ermetica a cui Bassani fa riferimento (l'assenza, la memoria, la solitudine, il rimpianto) ma questi temi, pur tratti da una ben precisa biografia esistenziale, attingono, per astrazione, valenze simboliche di tipo religioso, come avviene in "Preludio", dove, nella prima strofa, la rima *inverno/inferno* salda il tempo umano allo spazio escatologico, utilizzato in proiezione psicologica:

Lascia ch'io ti ricordi
se ritarda l'inverno,
se ancora mi rimordi,
se mi tiene il tuo inferno [1357].

E la stessa opposizione costitutiva si ritrova nella poesia "I crisantemi", in cui la dimensione privata è messa in luce dalla presenza dell'aggettivo *domestico*, mentre la ritualità religiosa connessa al mondo dei morti, di coloro che montalianamente non possono più ricordare e dunque conoscere, è garantita dal titolo stesso del componimento:

Fino a te non salivano i canti dei crisantemi
attraverso i fuochi ed il fumo d'un domestico inferno;
tu non udivi, ignara, le loro voci, il lieve
fruscio delle loro chiome dentro il silenzio dell'inverno [1360].

Come ha scritto Guiati, "praticamente non c'è opera di Giorgio Bassani in cui l'evocazione del paesaggio non si sia fatta una componente viva del processo creativo, ma lo è soprattutto in questi primi versi, che continuamente portano il lettore a contatto con un paesaggio in cui si nasconde il mistero della vita che il poeta ci vorrebbe far toccare" [20].

A partire da "Variazione sul tema precedente", sulla cui composizione Bassani ha lasciato testimonianza, la scrittura assume tonalità drammatiche. La dimensione religiosa si mescola con quella politica, la storia privata con quella collettiva, il *domestico inferno* diventa metafora della Shoah, della persecuzione razziale e dell'occupazione tedesca, quando il poeta deve lasciare Ferrara, rifugiarsi a Firenze ed a Roma per sfuggire alla deportazione. Sulla genesi di "Variazione sul tema precedente" egli scrive. "Il sonetto che segue lo scrissi nell'autunno '43, a Firenze, con facilità estrema: caso raro, per me. Ma ormai lontano –e per sempre– dai luoghi dov'ero nato e cresciuto, nascosto com'ero, in quel tempo atroce dopo l'8 settembre, sotto falso nome, il paesaggio della mia pianura tornava a me con la stessa calma che le immagini dei morti familiari talvolta fanno infonderti" [Bassani 1963: 87].

La "variazione" attiene ad un "Chiaro di luna" in cui la leopardiana maternità lunare irradia la sua luce su un paesaggio di morte. Nella composizione successiva Bassani aggiunge alla matrice leopardiana, ribadita dalla citazione appena variata "Calma e chiara è la notte", l'invocazione ad un dio che protegga tutti gli uomini viandanti nella valle di lacrime dell'esistenza, con l'innesto del tema eliotiano del profitto e della perdita, tratto da "La morte per acqua":

Ma tu, dio che sorridi al profitto e alla perdita,
incanta lungo il cammino i tuoi neri protetti,
lungo il dolce cammino che sfiora i campi già verdi! [Bassani 2009: "Variazione
sul tema precedente", 1365].

E' in questa fase, tra il 1942 e il 1946, che si realizza il passaggio da una iconicità paesaggistica in cui permangono componenti naturalistiche alla "astrazione simbolica della situazione esistenziale" [Lenzini: 148].

In “Cena di Pasqua”, che adombra un episodio presente anche nel *Giardino dei Finzi-Contini*, a conferma dell’interconnessione tra scrittura poetica e produzione narrativa, il rito domestico si trasforma in una sorta di cerimonia funebre in cui “dimenticate ombre nostalgiche a fingere la vita” esorcizzano, consumando l’ultima cena, il presagio della morte, simbolizzata dall’incedere della notte e dal “vento crudele”, metafora della persecuzione fascista, che spazzerà via le “fioche ed esili voci come capelli” degli ebrei che conosceranno i campi di sterminio e l’olocausto. In una ambientazione in cui dominano l’oscurità, l’ombra, la notte, il vuoto, Bassani lancia il suo biblico grido di disperazione contro lo sterminio di un popolo, che si sente abbandonato dal suo stesso dio:

forse torneremo di sopra, in sala, seduti qua attorno al solito

tavolo, sotto la lampada, commensali distratti,
fermi, le labbra sigillate, pallidi di contro ai pallidi
ritratti dei nostri morti, morti anche noi, ma soli [Bassani 2009: “Cena di Pasqua”, 1370].

La denuncia politica contro il fascismo si fa più esplicita in un testo come “Mascherata”, che presenta lo stesso titolo di un romanzo breve di Moravia del 1941, una satira condotta in uno stile quasi surrealistico della dittatura mussoliniana. Qui invece il tono è molto più tragico. Dopo aver accusato i gerarchi fascisti di aver condannato, col loro razzismo antisemita, gli ebrei all’olocausto (“Qualcuno decideva per noi...”) il poeta registra il contrasto tra l’indecente e mortifera carnevalizzazione in cui è immerso il potere politico del tempo, dedito appunto a continue mascherate, e la disperazione in cui versa un popolo che sa di essere perseguitato, costretto a nascondersi, a fuggire, per evitare un terribile destino di morte. La divaricazione tra il vissuto dei fascisti, che avevano in Ferrara un loro caposaldo politico-militare, (“si trattava di una città intensamente devota al Regime” [1327]), e il vissuto della comunità ebraica è resa più marcata dalla rima occulta tra le “trombe” del “carnevale puerile” e le “ombre” che avvolgono la vita di chi è costretto a rendersi invisibile:

[...] Gli spari, i fischi, le trombe,

fuori, oltre i vetri, languivano d’un carnevale puerile:
così remoto al riverbero del fuoco nel salotto!
La nostra vita fu tra le ombre, le foglie e il fango del viale,
indecifrabile, vile [1371].

Bassani raggiunge l'apice dell'invettiva in "Saluto a Roma", composta come amaro controcanto demitizzante dell' "Inno a Roma", uno dei testi più noti della retorica fascista che, attraverso il mito della città eterna e l'utilizzo dei topoi ricorrenti nella utopia apocalittica, esaltava la grandezza del nuovo impero e del duce. Alle tronfie parole della mitologia ufficiale "Salve Dea Roma! Ti sfavilla in fronte il Sol che nasce sulla nuova storia; fulgida in arme, all'ultimo orizzonte sta la Vittoria" egli oppone un'altra certezza, "No, la tua fronte non splende di grazia", un'altra immagine, quella di una "città senza speranza", "sola, dentro le tue mura di spazio", lugubramente listata a lutto (con chiaro riferimento all'uso del nero come colore d'ordinanza del fascismo):

Porte roventi nel cielo distante,
nero è il tuo sole, nera la tua luna [1373-4].

da cui vuol fuggire per tornare "al mio paese sepolto / nell'erba come in un mare caldo e pesante".

"Te lucis ante"

Nel maggio del 1943 Bassani viene arrestato e condotto nel carcere di via Piangipane (che oggi dovrebbe ospitare il Museo dell' Ebraismo Italiano e della Shoa, secondo un progetto che sta conoscendo qualche difficoltà di realizzazione) dove resterà fino al 26 luglio. Riuscirà a scampare dalla fucilazione, nel novembre dello stesso anno, perché nel frattempo ha lasciato Ferrara e si è rifugiato a Firenze dove resterà fino ai primi di dicembre dello stesso anno, quando partirà per Roma.

Saranno queste vicissitudini a costituire l'*humus* ontogenetico di "Te lucis ante", pubblicato per la prima volta da Ubaldini nel 1947.

Lo stesso poeta in "Poscritto", stilato nel 1952 per una trasmissione RAI e pubblicato per la prima volta nel 1956, sottolinea la cesura esistenziale e stilistica tra le "Storie dei poveri amanti" e questo libretto dalla scrittura più compatta sia sul piano tematico che stilistico, frutto di una rottura drammatica della propria quotidianità (la persecuzione, la fuga, il carcere, la guerra); una *epoché* fenomenologica che ha imposto per lunghi mesi il silenzio letterario ma che ha favorito la riflessione su un destino individuale e collettivo, privato di quella *giovinazza*, esaltata nelle canzonacce fasciste, ma che nella realtà, come aveva scritto Sereni in un suo verso, "non trova scampo".

Bassani ricorda: "C'era stata di mezzo la guerra –pensavo–, la guerra e la prigionia. Se nei versi che stavo scrivendo volevo accogliere la nuova realtà che si imponeva

al mio spirito, *tutta* la nuova realtà di me stesso e del mondo, allora dovevo lottare senza pietà, senza la minima condiscendenza nei confronti della mia natura, contro il ritagliato paradiso del gusto e della cultura, contro il facile paradiso degli affetti primordiali da campirsi, inevitabilmente!, su uno sfondo di idillio” [Bassani 2009: “Poscritto”, 1165].

Il rapporto tra esperienza del soggetto e storia della comunità si fa serrato; l’archetipo dell’esilio, presente nella cultura antropologico-religiosa dell’ebraismo, muta in destino esistenziale, la prigionia degli ebrei narrata nella Bibbia torna a marcare le tappe di un popolo condannato alla diaspora. E il poeta si sente vittima di un dio che lo ha ormai abbandonato e il cui progetto escatologico gli risulta incomprensibile nella sua dimensione sacrificale imposta ad una umanità che vive nel continuo dolore, nella precarietà, nel terrore della deportazione e della morte nei forni crematori. Nasce da qui “l’autobiografismo trascendentale” che trama come un basso continuo tutti i testi di “Te lucis ante”. E non è forse un caso che questo tema sia stato individuato da Italo Rosato nell’opera poetica di un altro grande scrittore ebreo, Primo Levi, *Ad ora incerta*. [Rosato: 417]. Negli interrogativi che infittiscono il tessuto del discorso poetico riecheggiano le voci di una cultura teologica dialettica che tra il 1920 e il 1940 aveva riaffermato la rottura relazionale tra Dio e il mondo umano, con la sua cultura e la sua storia.

Bassani perviene al registro religioso per suggestione letteraria. Già il titolo del volume rinvia ad una ambientazione dantesca, purgatoriale, la stessa che troviamo, con diverse coordinate spaziali e temporali, nel *Diario d’Algeria* pubblicato da Sereni proprio nel 1947. Il riferimento citazionale attiene al canto VIII del “Purgatorio”, versi 13-15: “Te lucis ante” sì devotamente/ le uscì di bocca e con dolci note, / che fece me a me uscire di mente”. L’anima “surta che l’ascoltar chiedea con mano” (v. 9) recita l’inno ambrosiano che nella liturgia delle ore la Chiesa Cattolica colloca nella compieta, il momento che segna la fine della giornata, dopo il tramonto, quando s’invoca il Creatore perché allontani gli incubi notturni. La lettura integrale della preghiera:

Al termine del giorno, o sommo Creatore,
 vegliaci nel riposo con amore di Padre.
 Dona salute al corpo, fervore allo spirito;
 la tua luce rischiari le ombre della notte.
 Nel sonno delle membra, resti fedele il cuore,
 e al ritorno all’alba intoni la tua lode.
 Sia onore al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo,
 al Dio trino ed unico nei secoli sia gloria. Amen.

permette tuttavia l'individuazione di parole-chiave come *luce*, che si ritrova in "Dal carcere": "la dolce luce"; nel componimento n. 7: "luce che i caldi tetti/della città saluti"; n. 9: "luce che mi ridesta"; "Venuto con la notte": "Ecco la luce"; "Villa Glori:"luce incoronata". O come *notte*, presente in "Valle dell'Aniene", "Dal carcere", componimenti n. 1, 3, 8, 9, "Vide cor meum", "Venuto con la notte", "La campana". O come *sonno* in componimento n. 2, insieme all'uso del verbo *dormire*, in "Sera" a "Montesacro", nei verbi "riassonnava" e "assonna" dell' "Alba ai vetri" e dei "Fiori". Si ha la percezione di un lessico le cui tessere il poeta ha disseminato in strutture logico-discorsive molto lontane dalla fonte citazionale ma di cui resta la cromatura di origine. Nel caso del componimento n. 6 della seconda sezione si registra addirittura un recupero, forse per un processo mnestico-culturale, del verso 6 del canto VIII del "Purgatorio" "che paia il giorno pianger che si more", rintracciabile in "[...] (o mi parve / nel giorno che moriva)" [Bassani 2009: 1387].

Permangono dei toponimi come indicatori spaziali ("Valle dell'Aniene", "Per il parco di Ninfa", "Villa Glori") ma ora le luminose immagini di "Storie dei poveri amanti" lasciano il posto ad una atmosfera di morte, che pervade il paesaggio, la vita fisica e quella psichica del poeta. Lo sguardo del soggetto ha perduto le sue potenzialità proiettive per assumere un'attitudine introiettiva che nello stesso tempo simbolizza il vissuto cronotopico e attesta l'incapacità ermeneutica della coscienza di fronte ad una realtà storica così drammaticamente incomprensibile, enigmatica.

Emblematica, nell'incrocio tra agnizione memoriale e visione reale, è "Villa Glori". Ad una prima strofa, interrogativa, centrata su una visione interna:

L'effimera creatura di luce incoronata
che dal ciglio del prato lentamente saluta,
non essa è che a un suo breve bisbiglio fa più acuta
(s'abbandona una musica...) la pietà che hai di te?

succede una seconda dove è campita una figura, per contrasto, che ha e insieme incute timore, icona suscitata dal confronto tra l'epopea storica dello scontro di Villa Glori, tra garibaldini e esercito pontificio, svoltosi il 23 ottobre 1867, e l'angosciante tempo presente:

Ma l'altra che fra i tronchi, muta ombra assoluta,
muove adagio col sole la rigida figura,
e schiena affardellata che si volge, paura,
noia ed ira rinnova, oh un miraggio non è! [1397].

Bassani, tra l'altro, ha descritto questa fase psicologica di sovrapposizione tra sintassi dell'immaginario e coscienza del reale che è alla base della genesi di "Villa Glori": "Dalla finestra di un alto casamento, dove aveva sede l'ufficio nel quale lavoravo in quegli anni, potevo vedere il boschetto di pini che copre il curvo dosso della collinetta di Villa Glori. Tra le undici e le dodici di ogni mattina un raggio di sole, scendendo obliquo fra rami e tronchi, evocava ai miei occhi l'immagine nettissima, che tuttavia mostrai vanamente a qualche collega, d'un soldato visto di spalle, con lo zaino, e con la baionetta innastata sul lungo fucile ottocentesco. E tale immagine, gravida di silenzio e di corruccio (e reale, oh quanto reale!), mi sembrava apparsa laggiù tra gli alberi soltanto per distogliermi da un'altra immagine (puro frutto della mente, quella, puramente sognata), verso la quale in quegli stessi giorni la fantasia consolatrice soleva piegarmi" [1166].

La reclusione determina una modifica percettiva del rapporto interno/esterno da parte dell'io poetante, impossibilitato a vedere. Non sono più le immagini della realtà esterna a garantire le prime forme della conoscenza ma i suoni di un mondo che giungono all'ascolto del prigioniero. Numerose sono le occorrenze auditive. La "desolata cantilena" del vento in "Valle dell'Aniene", la "fanfara" in "Dal carcere", "le risa rauche", "il grido", "le voci d'amore", le "distanti fanfare" che s'intrecciano nella testualità del poemetto della seconda parte, la "dolce squilla serale" dell' "Angelus", "la musica fedele e lontana" della "Campana", costituiscono un insieme corale di tracce sonore di una storia individuale e collettiva, su cui incombe però la presenza della morte.

Il montaliano "orto" che nelle "Storie" si configurava come correlativo oggettivo del "reliquario" memoriale di esperienze perdute in "Te lucis ante" è metafora della condizione carceraria e insieme rifugio della propria identità. La paura con cui Bassani, in "L'orto", invoca il "Signore, cieca mano / che rapisci, ed assumi, ed ignori...." è compensata dall'iterazione ternaria dell'avverbio locativo e dall'immagine dell' "hortus conclusus":

[...] Ma qui,
qui, in questo orto perduto, qui è il mio paradiso [1398].

In verità Bassani già nel 1938 aveva dimostrato una sua consuetudine poetica con il trionfo della morte. Grazie alla segnalazione di Piero Pieri ho potuto leggere "Due canzoni funebri" pubblicate nella rivista *Poeti d'oggi*, n. 8, febbraio 1938, a cura di Fidia Gambetti. In entrambi i testi il colloquio con la morte è quello tipico del giovane che la sa lontana dalla sua vita e dunque dialoga con lei senza paura:

Dolce, bambino,
Era il pensiero di te, da quel giro
Di lenti muri nell'orto.
(Quando dagli astri);

Cantano melodiosi
I dolci morti da oscure rive
(Oh triste dormire).

In "Te lucis ante", al contrario, lo scrittore parla della morte, fisica e psicologica insieme, con l'angoscia di chi è consapevole della persecuzione a cui è sottoposto in quanto ebreo e del rischio continuo di essere giustiziato. È lei la presenza misteriosa a cui egli si rivolge, ad esempio, nel primo componimento della seconda sezione:

E riaprodi, ogni notte,
al mio carcere. Hai nere,
risa rauche, rotte,
frasi alate, leggere [1385].

Sul piano espressivo il cambio di tipologia della scrittura è documentato dalla opzione per un linguaggio dialogico che presuppone la presenza di un "tu" che ha la capacità metamorfica di un avatar, talvolta alter-ego, talvolta Dio, o speranza di vita, o icona d'amore, o morte. Ma questo aprirsi comunque ad una alterità è anche il segno della maturazione individuale, sociale e politica, di un poeta che, coinvolto nelle vicende di un'apocalisse mondiale, rifiuta ogni residua forma di idillio, di estetismo della parola.

Prevale un accento continuo di supplica, di preghiera, che trasforma la vicenda umana dello scrittore in tematica religiosa. La sua voce esile rischia però di non essere udita, sopraffatta dal fragore orgiastico, da *Toast funèbre*, dei persecutori e portatori di morte. In almeno due poesie è presente un'opposizione costitutiva tra *preghiera* e *fanfara* di forte valenza etica, in cui il poeta dichiara la necessità di ascoltare suoni, musiche, pur appena percettibili, che possa leggere come segnali di un persistente desiderio di vivere. Nella prima, "Dal carcere", l'impianto logico-discorsivo mantiene un carattere interrogante:

Chi risponde a una preghiera,
ad un pianto abbandonato,
con questa esile fanfara? [1382].

Mentre nel n. 8 del poemetto ospitato nella seconda parte l'interrogativo si è dissolto in una certezza di comprensione da parte del Dio lontano:

[...] Alla preghiera

che si levò a or di notte
da un carcere, le chiare
già rispondean, le rotte
tue distanti fanfare [1388].

Persistente, come già nelle "Storie" e come avverrà nelle opere poetiche successive, è la tematica privata, domestica. Ma questa volta con l'inserimento di un motivo, il rapporto con la propria scrittura poetica, che troverà più ampio spazio in seguito, ma che svolge il ruolo di esplicita dichiarazione di fede nella poesia.

"Ars poetica"

E non resti di me che un grido, un grido lento
senza parole. Nessuna mai parola: ché premio
m'eri, o frana celeste ed intima, tu sola.
Nel cielo senza tremito, quest'onda, quest'accento.... [1396].

"Te lucis ante" rappresenta dunque, nel suo intreccio tra componenti biografiche ed eventi storici, tra emozione e riflessione, un passaggio dal soggettivismo poetico di tradizione ermetica ad un'attitudine filosofica di tipo ermeneutico-storico:

Come la verità,
come essa triste e bella,
proprio com'è la vita.... [1392].

"Il Senza"

La seconda parte di "In rima e senza" raccoglie testi di "Epitaffio" (1974) e di "In gran segreto" (1982).

Proprio la rinuncia alla rima, dopo un silenzio di più di venti anni, è la traccia stilistica di un'adesione al *sermo merus* del magma esistenziale, al suo ritmo frantumato e nello stesso tempo aggrumato, in cui il motivo biografico, fino al limite della cronaca privata, s'incontra con una pluralità di voci, quelle della collettività sociale, concrezioni

anonime ma non per questo indistinte del procedere della storia umana in una catena ininterrotta di eventi, nel suo accadere, insomma.

La lingua della prosa, della quotidianità esistenziale, apre improvvise brecce narrative in una struttura poetica in cui il residuo lirismo delle esperienze precedenti è definitivamente sciolto dall'acido dell'ironia, del sarcasmo, della provocazione.

“Epitaffio”

La giovinezza è ormai perduta, le illusioni resistenziali sono andate deluse, il ruolo del poeta come interprete privilegiato del mondo è revocato in dubbio. Bassani avverte il rischio della ineffabilità del reale e di conseguenza dell'afasia di cui soffre la parola poetica. Opta allora per il modulo stilistico dell'epigrafe, dell'epitaffio. Ma in questa scelta c'è di fatto un tentativo di sfuggire alla legge del transeunte. Le parole scritte sopra una tomba, l'epitaffio appunto, garantiscono, foscolianamente, ai vivi il ricordo di un'esperienza esistenziale *post-mortem* e nel contempo, incise nella pietra e collocate in una struttura spaziale che valorizza l'iconicità, sfuggono alla precarietà della comunicazione orale, in qualche modo sconfiggono l'oblio.

Giustamente Lenzini ritiene che “la struttura epigrafica delle composizioni degli ultimi libri di Bassani costituisce, a suo modo, un argine formale dotato di proprie leggi, tuttavia la “classicità” allusa con i procedimenti compositivi contiene essa stessa un elemento ironico: un intento di *choc* che mira appunto ad esibire la “perdita d'aureola” [Lenzini: 158]. Sul piano epistemologico la poesia si colloca sul crinale tra una testimonianza “postuma” e una speranza di sopravvivenza, in cui s'intrecciano indissolubilmente l'incubo del silenzio di morte e l'urgenza del dire, sulla linea leopardiana del limite ermeneutico della “lingua mortal”, riscattato dalla dimensione profetica della poesia e dalla pulsione perlocutoria del soggetto. Anche la mancanza quasi totale della punteggiatura è funzionale alla rinuncia allo schema logico-razionale del discorso in favore di un ritmo scandito dal sistema a filari che alterna linee composte da più lemmi a parole isolate e, per così dire, iconizzate al centro del verso.

La distanza tra un passato che ormai appartiene alla nostalgia utopica ed un presente che va vissuto con impegno etico e politico è alla base della poesia “Negli anni d'oro”. La giovinezza viene identificata con l'età dell'oro carica di dubbiose speranze mentre la maturità ha bisogno di consapevoli scelte sostenute da forza d'animo:

Negli anni d'oro della mia
gioventù
a quante sublimi auree cose credevo
con mica troppo ahimè
coraggio di crederci !

Adesso
quasi vecchio quasi
completamente incredulo
ne ho tanto però di
coraggio [Bassani 2009: 1415].

Immersa nel gioco fonetico delle “c” e delle “q” l’opposizione temporale ribadisce però l’unitarietà dell’esperienza vissuta.

Per dare un senso all’oggi, alla sua geografia esistenziale, il poeta deve recuperare, nella memoria soggettiva, la sua storia di famiglia, facendo coincidere in un *continuum* testuale, vita e poesia, ma anche, attraverso l’enucleazione di personaggi che s’incontrano nei suoi romanzi e racconti, scrittura poetica e scrittura narrativa. In “Storia di famiglia”, rivolgendosi forse alla moglie Valeria, egli racconta la storia dello zio Giacomo (nome usato come pseudonimo e presente in opere in prosa) scandendo le tappe cronologiche di esistenze che inesorabilmente si chiudono e si riassumono su “lapidi sobriamente iscritte”, unica testimonianza di quel “niente di niente” [1445] che chiude la vita di ogni uomo.

Molte poesie di “Epitaffio” hanno un marcato timbro autobiografico, rafforzato dalla presenza di un “tu” che il lettore percepisce, pur nella sua ambiguità identitaria, come personaggio familiare.

In “Dalla Sicilia” la paura della solitudine sollecita l’invocazione alla compagna d’amore perché resti accanto al poeta con tutta la sua presenza corporea. Il rapporto erotico è una forma “altra” di conoscenza, un’ “esperienza”, nel senso etimologico di “verifica di un evento”, che l’io poetante non vuol perdere, come conferma la collocazione di un verbo “didattico” a chiusura del compimento:

[...] non permettere
che mi dimentichi del tuo corpo che adagio
adagio lo
disimpari [1448].

Il bisogno d'amore è espresso anche attraverso la rievocazione di una gita alle rovine di Velia. E come l'archeologo che aveva portato alla luce "l'ellenica Porta suprema" l'aveva chiamata Rosa in onore della sua sposa, così anche il poeta che in "Epitaffio" si è fatto archeologo della città, della propria gente e della sua personale biografia, fa appello alla complicità amorosa perché sia di conforto in questa indagine della memoria collettiva e privata. Quando Bassani pubblica "*La Porta Rosa*", nel 1974, ha 58 anni, cioè i "ventimila e più giorni" di cui parla la poesia:

Non lasciarmi solo a scavare nella mia città a resuscitare
 grado a grado alla luce
 ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro
 spessore di ventimila e più giorni [1459].

"Tennis Club" si presenta, invece, con i suoi campi vuoti dove il silenzio è appena rotto dal gioco fonetico del "feriale zip-zip soltanto / di invisibili irrigatori a pioggia automatici" [1452] come metafora di un cimitero, spazio di morte in cui si concludono le vicissitudini umane. Persino il giorno del compleanno, 4 marzo '73, diventa occasione per trasformare, con un procedimento d'inversione logica, l'amore in una pulsione di morte. Poiché la vita è tale perché presuppone necessariamente la morte, "la giovane belva la mia / santissima", compagna del poeta, esprime il suo geloso desiderio di possesso dell'altro rammaricandosi perché l'amato non è ancora così vecchio, anzi "decrepito", dal trovarsi "a un passo / dal termine dell'esistere"

perché l'amore – grida – quando è vero
 non può essere che come il suo e cioè nemico
 della vita [1424].

Per contrasto, in *Da quando*, la fine di un rapporto di coppia, l'interruzione dell'epistolario amoroso, s'identifica col predominio di morte, col silenzio. Le lettere giacciono:

capovolte e inevasse
 zitte
 come me come ormai la mia
 vita [1417].

La mappa topografica di "Epitaffio" è ricca di luoghi in cui s'intrecciano toponimi ("Promenade des Anglais", "Ninfa rivisitata", "Santa Severa", "Isola Bisentina", "Dalla Sicilia", "Salto di Fondi", "Forte Antenne", "Bocca Trabaria", "Sul Pollino", "Di ritorno da Bucarest", "Saturnia") e spazi vissuti più ristretti in cui si consuma

la privata quotidianità (le case, le camere, il letto). Queste ininterrotte dislocazioni concretizzano il tema del viaggio come metafora ossessiva dell'inarrestabile cammino della vita verso la morte.

“Bocca Trabaria” è uno dei testi più significativi in cui Bassani utilizza una suggestione leopardiana per riflettere sull'attitudine di umiltà, di accettazione della fine, che l'uomo dovrebbe tenere nei confronti della morte. Salendo verso il valico che collega le Marche all'Umbria, egli, guardandosi allo specchietto retrovisore, legge sul suo volto i segni della sopraggiunta vecchiaia, vissuta “con la stessa pietà e col medesimo senso di rimorso” che aveva provato nei confronti del padre senescente. Ma sono sufficienti uno sguardo e un profumo per recuperare il monito della “odorata ginestra, / contenta dei deserti”, la “lenta ginestra” che piegherà “sotto il fascio mortal non renitente / il suo capo innocente” [Leopardi: 177-86], pronta ad accettare il destino che la natura le ha riservato:

son dovuto salire ben in su anziana
ginestra di quest'anno per ritrovarti
per bearmi l'ultima volta del tuo colore del tuo
odore!

Fra pochi giorni anche quassù vicino al passo
supremo dell'Appennino
non ci si ricorderà più di te
se non per commemorare invidiandola
l'eleganza silente
del tuo trapasso
se non per proporre come modello a noi stessi il finale
tuo sorridente ritrarti piano
piano in punta
di piedi presso il
cielo [1451-2].

Anche la magnolia, “la piantammo nel '39 / pochi mesi dopo la promulgazione delle leggi razziali” [1438], simbolo della natura che sembra indifferente alla storia evenemenziale dell'uomo, ricorda al soggetto-personaggio che narra la sua vicenda la ferita indelebile della segregazione, della prigionia. Chi è stato costretto ad essere invisibile o ha conosciuto il carcere è condizionato per sempre da questa esperienza al punto che, riconquistata la libertà, resta disorientato e non sa gestire il bene sociale e politico più prezioso per l'umanità. Come avviene alla magnolia che

Vedo
 d'un tratto espansa lassù sulla vetta d'un tratto debole
 nel sole
 come chi all'improvviso non sa raggiunto
 che abbia il termine d'un viaggio lunghissimo
 la strada da percorrere che cosa
 fare [1439].

Su questo reticolo di frammenti biografici, reali, il poeta innesta l'azione della memoria involontaria, suscitata spesso da immagini, sensazioni, coincidenze. Egli vive così in una dimensione interstiziale, in un tempo immobile abitato dalla sintassi onirica, tra un passato che riemerge nel sogno e un presente letteralmente ineffabile, enigmatico. Nel limbo della coscienza, tra sonno e sogno, si concretizzano agnizioni *post-mortem*, proiezioni dell'immaginario che si spingono ad illuminare l'al di là, in una sorta di focalizzazione anticipata del poi, presagio di un futuro che la ragione non permette di conoscere.

In "Rolls royce", in un insieme di sequenze che hanno un andamento cinematografico, Bassani vede se stesso "dopo aver chiuso gli occhi per sempre" mentre viaggia, bambino, in un'auto funebre lungo i luoghi consueti della sua giovinezza per giungere, inesorabilmente, negli spazi vuoti della morte:

Avrei voluto gridare alt al rigido
 chauffeur e scendere ma la Rolls
 sobbalzando mollemente già lungheggiava
 il Montagnone anzi ormai fuori
 Porta già volava per strade ampie deserte
 prive affatto di tetti ai lati e affatto
 sconosciute [1432].

Oppure, in "I grandi", il poeta, ormai grande anch'egli, annulla la distanza cronologica tra giovinezza e maturità, che invece aveva segnato la scrittura di "Storie dei poveri amanti" e, con modalità più drammatiche, "Te lucis ante", e sviluppa, attraverso il sogno, la ricostruzione dei colloqui tra familiari adulti in un tempo di paure e angosce che si chiuderà con il riemergere dei momenti sereni, innocenti, della giovinezza:

mi sia dato per un istante come a principio di riavere te nello sguardo e te
 soltanto
 che respiri in pace lì
 vicino [1467].

Il tentativo di far coincidere vita e poesia, in questa e nell'opera successiva, è confermato sul piano stilistico e tematico da una polifonia di registri. Il tono dell'invettiva, spesso presente in testi che vertono sull'attività letteraria dello scrittore e sul mondo culturale ed accademico ("A un professore di filosofia", "Conversazione letteraria", "A un critico", "A un altro critico", "A Franco Fortini") è sostenuto da un lessico basso, talvolta scurrile ("il cazzo la fica il culo", "coglione"), mentre gli inserti dell'italiano standard contemporaneo e del linguaggio burocratico ("tirare la carretta", "jeans", "tipe chic", "chauffeur", "week-end", "club", "irrigatori", "Rolls Royce", "flash", "carta igienica", "gaffeurs", "teen-agers") danno al discorso poetico una marca di "parlato in presa diretta" che riduce di molto e talvolta azzerà alcune tonalità intimistiche e affabulatorie riemergenti nei componimenti più legati alla dimensione memoriale o affettivo-familiare. In questo modo il discorso si fa più prosastico, nonostante lo schema epigrafico, e si carica d'immediatezza e concretezza.

Non mancano alcune riflessioni sul ruolo del poeta nella società presente e sul rapporto che lo scrittore instaura con la sua scrittura. La poesia "Ars dictandi" fa così da *pendant* al testo di "Ars poetica" presente in "Te lucis ante".

Ma proprio questa aderenza alla storia evenemenziale apre le porte della poesia bassaniana alla polemica etica e politica, in cui l'autobiografia svolge il ruolo di elemento connettivo tra esperienza individuale e società. "Gli ex fascisti di Ferrara", una poesia edita per la prima volta nel 1973, in cui rivive la figura di Geo Jozs, il protagonista del racconto *Una lapide in via Mazzini*, pubblicato nel 1952 e poi inserito nel 1973 in *Dentro le mura*, si colloca sulla linea di quei testi come *La pietà ingiusta* di Sereni o *Porcile* di Pasolini che, nella letteratura italiana del secondo dopoguerra, rappresentano un grido di denuncia contro chi non solo ha proposto di cancellare la crudeltà della dittatura nazifascista e la tragedia della Shoa ma ha addirittura invitato all'amicizia, all'abbraccio, ad una troppo rapida e forse impossibile riconciliazione. Con un linguaggio violento e con un sarcasmo denso di sofferenza, Bassani rifiuta la "dolorosa pacca sulla spalla mancina" di "quelli che nel '39 mostravano di non più ravvisarmi" e ribadisce l'assoluta differenza etica e politica tra chi è stato vittima e chi è stato carnefice. Le ultime tre parole, collocate a mo' d'epigrafe al termine della poesia, sono un monito terribile a non dimenticare:

Corrazziali? Voi quoque? Dei quasi
Mezzi cugini? No piano
Come cazzo si
fa?

Prima
cari
moriamo [1418].

“In gran segreto”

L’opera mantiene la scansione epigrafica di “Epitaffio” ed è contigua, per temi e stilemi, alla raccolta precedente. La geografia esistenziale si arricchisce di altre tappe, quelle che scandiscono, con frequenti viaggi, la vita privata e professionale dello scrittore ferrarese. Certo la città di origine resta come riferimento memoriale ma ad essa si sovrappongono Vienna, Londra, Parigi, New York, l’Indiana, la California. Le citazioni letterarie incastonate in “Epitaffio” (“Da Hofmannsthal”, “Hodradek”) si fanno più numerose (“Da Villon”, “Da Orazio”, “Da Alceo”, “Da Machado”). Continua la vena polemica nei confronti di scrittori, giornalisti, critici, (ancora Fortini ma anche Natalia Ginsburg). E non manca l’invettiva contro la comunità intellettuale italiana, chiusa nel proprio conservatorismo:

Dite vi prego anime sante dov’è
che vi ritrovate
ogni qualvolta vi sia da apportare
qualche ritocco qualche divario anche minimo nell’ufficioso
nazional-cattolico-postermetico
organigramma letterario? [Bassani 2009: 1480].

Si fa più forte invece la consapevolezza della valenza storica della propria esperienza vissuta.

Per questa ragione lo sforzo del poeta è concentrato nell’instaurare un confronto tra il tempo trascorso e il tempo attuale, o per differenza o per identità.

“La mia poesia poi –egli ha scritto– così come la narrativa, parla del passato, del presente, e non del futuro, perché il futuro non c’è. L’ho scritto in una poesia che non a caso succede –perché le mie poesie succedono, hanno una collocazione temporale e spaziale proprio come i racconti– succede a New York, di fronte al Central Park. Parlo della vita come dell’unica cosa che c’è. Un poeta che ha il senso del rapporto col reale come l’ho io non può essere un utopista, deve fare sempre i conti col passato e col presente. Niente di più. Nella poesia allora, le dicevo, ho tentato di distruggere qualsiasi diaframma tra l’io scrivente e l’io vivente” [Dolfi 2003 a: 177-8].

La funzione per così dire unificante ed epistemica dell'io è dichiarata in "Muore un'epoca" dove la percezione del *discretum* che separa il tempo della guerra da quello della pace è annullata dall'attitudine del soggetto che, come l'*angelus novus* di Benjamin, guarda l'arrivo di una nuova epoca con lo sguardo rivolto al passato:

Muore un'epoca l'altra è già qua
 affatto nuova e
 innocente
 ma anche questa lo so non la
 potrò vivere che girato
 perennemente all'indietro a guardare
 verso quella testé
 finita
 a tutto indifferente tranne a che
 cosa davvero fosse la mia
 vita di prima
 chi sia io mai
 stato [Bassani 2009: 1477-8].

La coscienza dimidiata tra nostalgia della giovinezza e accettazione della maturità determina lo sdoppiamento della visione esterna. Come avviene in "Vigilia di festa", dove all'improvviso la città in attesa della leopardiana festa "si fa livida" agli occhi del poeta:

anche io sospeso fra la
 luce che si ritira e l'ombra che avanza anch'io diviso
 fra due età [1474].

L'amore per la vita, meglio per la vitalità dell'esistere, è così forte da portare lo scrittore ad un rovesciamento delle modalità con cui l'individuo pensa il suo tempo esistenziale. Mentre di norma è il giovane a guardare al futuro ed è il vecchio a rimpiangere il passato, Bassani, in "Se ho cambiato"/!, ribalta questa attitudine psicologica:

Da ragazzo e da giovane ero sempre là a storicizzare
 goccia a goccia me stesso

[...]

Se ho cambiato! Non faccio adesso che pensare
 a domani al mese venturo al prossimo anno

pronto a giurare su tutti i sar  possibili come se fossero bell'e
accaduti
storico del mio futuro non meno avaro e indefesso
quanto
gi  fui del mio passato [1485].

Pian piano si fa strada nella poetica di Bassani l'idea che scrivere versi possa essere l'unico esorcismo per varcare la soglia del nulla che attende ogni uomo. Il tema della morte allora s'incrocia costantemente con l'ansia di vivere. E se nel succedersi delle stagioni anche la natura, il paesaggio, evocano il tema dell'identico, dell'immutabile, non resta che interiorizzare la realt , liberarla dalla consunzione temporale, affidarla alla tutela dell'amore:

Non pensare dunque all'inverno ti prego non
pensarci d'ora innanzi mai pi  da'
retta
Amami sempre stammi dentro per
sempre come adesso per l'eterno
cosi [“A casa”, 1491].

Fare poesia equivale a rendere persistente ci  che   evanescente, portare alla luce l'enigma dell'esistenza, lasciare che qualcuno parli con i suoi versi “in gran segreto” a chi ascolta. E' questa la sua massima aspirazione:

Volevo che l'ineffabile potesse diventare
eterno
Dar voce all'inesprimibile far si
che l'inesistente o
quasi finalmente
esistesse [“Allo stesso”, 1477].

Ma la verve polemica non si attenua, anche se occultata, come nella poesia “15 giugno 1975”, dalla indicazione di una data che sembra avere un valore strettamente privato e sconosciuto al lettore, mentre invece sintetizza il legame tra il privato e il politico, tra la storia familiare del poeta e quella collettiva dell'Italia. Il 15 giugno 1975 si vot  in Italia per il rinnovo dei Consigli Regionali. Furono coinvolte 15 regioni. In 8 vinse la DC e in 7 il PCI. La campagna elettorale fu caratterizzata da violente polemiche, soprattutto per le divisioni all'interno della sinistra. L'Equipe '84 incise addirittura

un disco con il titolo *15 giugno 1975* in cui si schierava sulle posizioni del PSI di De Martino.

Mettendo in connessione il presente soggettivo “Guardami” e il passato familiare “come toccò a mio padre”, e giocando sulle opposizioni, Bassani invoca il Signore perché lo aiuti a rifiutare le sirene del moderatismo cattolico verso il quale prova un sentimento ambivalente di amore e odio:

Guardami ti prego esclusivo Iddio dei più vecchi dall’amaro
e deliziato sport d’abbandonarmi
–giusto come toccò a mio padre a partire circa dal ’30 fino ad almeno
il ’38 e le leggi della Razza–

nelle braccia del ceto moderato italiano eternamente
traditore incolpevole da sempre
fascista e innocente [1489].

Il poeta dichiara di sapere ma non rivela quel che sa, lascia il lettore nel buio d’una ipotetica interpretazione, così come resta sospesa nell’ineffabile la frase della presenza misteriosa che oltrepassa la cortina del reale fenomenico e in sogno appare al poeta:

non prendetela se ti capito a casa a un’ora
simile sul finire
del mondo e dunque di... [“In sogno”, 1517].

In questo modo egli riesce a trasformare in scrittura tutti i grumi della biografia e a portare alla luce “la vita ai limiti della non vita, della morte, l’ombra/luce ai limiti dell’ombra, vita che non è vita o è quasi vita. Allora, di cose di questo tipo non si può che parlarne “in gran segreto”, come di una realtà quasi indicibile” [Dolfi 2003 b:179].

Bibliografia

- Bassani, Giorgio. 1963. *L'alba ai vetri: Poesie 1942-1950*. Torino: Einaudi.
 ---. 1982. *In rima e senza*. Milano: Mondadori.
 ---. 2009. *Opere*. 4°ed. Milano: Mondadori.
 Dilthey, Wilhelm, 1999, *Esperienza vissuta e poesia*. Genova, Il melangolo.
 Dolfi, Anna. 2003 a. *Giorgio Bassani: Una scrittura della malinconia*. Roma: Bulzoni.
 ---. 2003 b. “Meritare” il tempo. *Intervista a Giorgio Bassani*.
 Frémont, Armand. 1978. *La regione, uno spazio per vivere*. Milano: Angeli.
 Guiati, Andrea. 2001. *L'invenzione poetica: Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*. Fossombrone: Metauro.

Lenzini, Luca. 1998. *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*. Trento: Tipolitografia.

Leopardi, Giacomo. 1996. *Canti*. 6°ed. Milano: Rizzoli.

Rosato, Italo. 1997. *Riga*, 13. Milano: Marcos y Marcos.

Varanini, Giorgio. 1973. *Bassani*. 2° ed. Firenze: La Nuova Italia.