

«LA LETTERATURA DEVE ESSERE PER LA NAZIONE E PER IL POPOLO».
REALISMO E “NAZIONAL-POPOLARE” IN GIORGIO BASSANI SAGGISTA

Antonello Perli

Abstracts

Attraverso l'esame degli scritti e interventi critici di Bassani, l'articolo mette in luce le coordinate e le connessioni estetico-filosofiche e le implicazioni etico-politiche del realismo professato dallo scrittore ferrarese e della letteratura “nazional-popolare” da lui propugnata.

Through the analysis of Bassani's critical writings, this essay shows the aesthetical-philosophical connections and the ethical-political meanings of the realism professed by the Ferrara's writer and of the “people's national literature” that he advocates.

Parole chiave

realismo, idealismo, marxismo, estetica, critica
letteraria

Contatti

antonello.perli@unice.fr

Come scriveva Nello Ajello nel suo *Lo scrittore e il potere*, Bassani «rientra nel novero di quei letterati che possono definirsi gramsciani per istinto. Per lui non esiste opera vera che non sia nazional-popolare. E infatti ciò che si andava scrivendo in Italia fra il 1950 e il 1960 rappresentò agli occhi suoi e di altri scrittori della sua generazione il ritorno in auge di una serie di realtà che essi si ostinavano a non ritenere culturalmente banali o letterariamente poco sofisticate: i sentimenti, la patria, la società, la storia, il passato, il futuro, la famiglia, l'Italia».¹ Bassani in persona, in una dichiarazione rilasciata allo stesso Ajello, osservava gramscianamente che «nessuno ha assolto, qui da noi, la funzione che i grandi scrittori svolsero in Francia, in Inghilterra, in America», ossia quella funzione etico-politica basata sul «rapporto reale, giusto e naturale fra lo scrittore e il pubblico: un legame di carattere religioso, o, se si vuole, nazional-popolare».² Risulta dunque oltremodo pertinente il giudizio espresso dal Limentani, il quale definisce «la sua [di Bassani] poetica di narratore nazional-popolare» una «poetica gramsciana».³ Dal che si evince altresì l'affinità profonda, la specularità, che lega nell'opera di Bassani la produzione saggistica e la produzione narrativa. Tra le varie attestazioni di questa connessione può valere come esempio il capitolo del *Giardino*

¹ N. AJELLO, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1974, p. 252.

² Ivi, p. 59. Risuonano qui le celebri riflessioni sul «carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana» che è uno dei temi principali delle analisi gramsciane – dove proprio il termine «nazionale-popolare» poneva la questione dell'integrazione tra la letteratura e una comunità nazionale che doveva estendersi fino ai ceti subalterni – e su problemi come «quello della non diffusione tra il popolo della così detta letteratura artistica e quello della non esistenza in Italia di una letteratura “popolare”», riflessioni che sboccano su un tema dominante in Gramsci: la denuncia del fatto che la letteratura italiana non ha mai o ha insufficientemente cercato di giungere a un pubblico che non fosse il pubblico colto, un fatto da addebitare alla mancanza di «una identità di concezione del mondo tra “scrittori” e “popolo”, cioè i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione “educatrice nazionale”, cioè non si sono posti e non si pongono il problema di elaborare i sentimenti popolari dopo averli rivissuti e fatti propri» (A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 125).

³ A. LIMENTANI, *La narrativa di Giorgio Bassani*, in «Studi novecenteschi», 22, 1981, p. 59 e p. 51.

dei Finzi-Contini nel quale lo scrittore inscena una conversazione sulla poesia italiana otto-novecentesca tra il narratore e l'amico milanese (comunista e ammiratore di Gramsci) Giampiero Malnate e fa a un certo punto declamare a quest'ultimo alcuni versi del poeta milanese Carlo Porta, fra i quali gli stessi citati nello scritto del '45 *Manzoni e Porta* in cui Bassani asseriva:

Nonostante i programmi, il primo romanticismo italiano non seppe darci una letteratura nazionale veramente popolare, una letteratura che oltre a rappresentare la vita del popolo, del popolo di tutte le regioni, parlasse la sua lingua, fosse tutta piena dei suoi sentimenti, delle sue passioni, dei suoi miti. [...] L'importanza del Porta nel quadro del romanticismo europeo è tutta da valutare. Perché se fu proprio la rivoluzione romantica a conferire fra l'altro un significato morale e sociale alla rappresentazione artistica della vita dei ceti più bassi, alla pittura realistica di un'umanità inesplorata, qui in Italia il Porta fu il primo che desse voce di poesia ai manifesti programmatici della nuova civiltà letteraria.⁴

Come noto, Bassani raccolse primamente i suoi saggi e interventi critici nel libro intitolato *Le parole preparate* (1966), successivamente rifuso nell'edizione accresciuta e definitiva recante il nuovo titolo *Di là dal cuore* (1984) e ultimamente accolta nel volume mondadoriano delle *Opere*. Nella *Avvertenza a Le parole preparate* Bassani pone il proprio esercizio critico sotto quel magistero crociano che lo scrittore ferrarese rivendicherà a innumerevoli riprese fino ad apporre il sigillo della filosofia di Croce alla stessa sua opera letteraria,⁵ e considera questa sua raccolta di scritti critici come «una continua, indiretta dichiarazione di poetica».⁶ Sulla scorta di questa affermazione autoriale, la produzione saggistica raccolta in *Di là dal cuore* si contraddistingue dunque come una continuata dichiarazione di poetica, intimamente autoreferenziale tanto nel modo diretto dell'epitesto (le interviste *In risposta*, gli scritti autobiografici) quanto nel modo indiretto degli interventi critici su scrittori e pittori: saggi, recensioni e prefazioni dove i lineamenti della poetica bassaniana emergono trasparentemente ora dai giudizi negativi e dalle polemiche prese di posizione, ora dalle valutazioni positive e dalle attestazioni di consentaneità e affinità.

La critica di Bassani è dunque in prima istanza una poetica, e la poetica del Bassani critico (lo scrittore si considerava «un saggista pervenuto alla narrativa»)⁷ è sostanzialmente omologa a quella del Bassani narratore.⁸ Bassani milita per una critica «solidale» e «congeniale». Scriveva nel 1964: «Oggi in Italia è soprattutto la critica che non va bene. Scarseggiano le menti lucide, scarseggiano ancora di più le persone veramente devote della cultura e non, ahimé, di quel surrogato sociale e mondano del commercio spirituale che è la cosiddetta società letteraria [...] i critici che lavorino con amore e partecipazione allo sforzo di chi crea, ormai si contano sulla punta delle dita».⁹ E nel 1971, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera», lamentava che alla letteratura italiana del dopoguerra «venne meno il conforto, l'aiuto, il consiglio di una critica non soltanto solidale sul piano pratico, ma davvero congeniale, fraterna».¹⁰ La critica letteraria di Bassani è una critica originalmente militante e in quanto tale possiamo riconoscere in essa un versante

⁴ G. BASSANI, *Di là dal cuore*, in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 1998, p. 999. Si adotterà d'ora in poi, per le citazioni tratte da questa raccolta di saggi e interventi, il semplice titolo *Di là dal cuore* seguito dal numero di pagina.

⁵ Cfr. S. CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, in «Canadian Journal of Italian studies», I, 1977, p. 39: «Quanto a Proust, la *Recherche* è stata una delle letture che hanno occupato di più i miei anni giovanili. Mi sono in qualche modo fatto lì. Però sia ben chiaro che all'origine della mia piccola *Recherche* non c'è nessuna *madeleine*, cioè lo scatto irrazionale. Chi mi legge in questi termini non mi legge bene. Quindi nessuna *madeleine*, nessuno scatto irrazionale... All'origine della letteratura di Proust c'è Bergson, all'origine della letteratura di Bassani c'è Benedetto Croce, questa è la differenza fondamentale». E cfr. Walter Mauro *interroga Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988, p. 69: «Quanto a me, io ho tentato di rappresentare artisticamente, poeticamente, ciò che il grande filosofo napoletano aveva già pensato e detto. Ci sono riuscito? Lo spero».

⁶ Si veda in particolare il paragrafo finale della citata *Avvertenza* autoriale a *Le parole preparate*: «Sul punto di licenziare questo volume che anche, e forse soprattutto, è una continua, indiretta dichiarazione di poetica, non posso non ricordare la simpatia e l'indulgenza che il Croce, maestro di critica, di vita (e, a me, anche di rettorica), ebbe sempre nei confronti della critica non professionale, in specie quella degli 'artisti'. E così a Benedetto Croce, alla sua memoria venerata, lo dedico in tutta umiltà».

⁷ D. DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, in «Italianistica», 3, 1980, p. 506.

⁸ Ha osservato Giuseppe Leonelli nel suo libro *La critica letteraria in Italia* (Garzanti, Milano 1994) che «di fronte ai libri degli altri affiora con piena evidenza quella funzione critica che, implicita, scorre sul fondo della scrittura creativa bassaniana» (la citazione è a pagina 157).

⁹ *Di là dal cuore*, pp. 1220-1221.

¹⁰ Ivi, p. 1275.

polemico e un versante apologetico. Lo spartiacque tra i due versanti è senza alcun dubbio costituito dal concetto o dalla concezione del *realismo*, un realismo che si tratta di definire nel significato che esso assume in Bassani, e più specificamente nel suo fondamento teorico-filosofico, e quindi, proprio in questo senso, nel suo fondamento *estetico*, mettendo cioè in luce la filosofia dell'arte che sta alla base e nel cuore stesso della poetica bassaniana. E questa filosofia è l'idealismo storicistico di Croce. La «poetica gramsciana» di Bassani è al tempo stesso e più intimamente una poetica crociana:

Io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della propria formazione: il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce. L'influenza del magistero crociano arriva a toccarmi fin nella mia tecnica di romanziere, la quale infatti non si è mai permessa l'applicazione della cosiddetta analisi psicologica [...] Di qui lo scarso interesse che ho sempre avuto per la psicanalisi, le cui operazioni mi sembrano fondamentalmente arbitrarie.¹¹

L'esperienza dello storicismo, l'esperienza crociana insomma, è stata fondamentale per me. Insomma io sono entrato veramente nella cultura italiana attraverso non soltanto la lettura dei libri di Croce e di tutta la cultura che ha portato a Croce, ma anche attraverso la milizia antifascista che ho cominciato a vent'anni. Quindi per me quella è stata l'esperienza fondamentale. Attraverso di essa io mi sono staccato in qualche modo dalla letteratura contemporanea di allora, nella quale ero pure in qualche modo entrato. Anzi lo storicismo, l'idealismo – parlo di Croce, ma dovrei parlare di Kant, di Hegel, e del pensiero europeo dell'Ottocento tedesco e italiano – l'esperienza idealistica mi è servita in qualche modo per guarire dalla mia letteratura giovanile. Anche per questo io penso di essere l'unico scrittore italiano alla cui base ci sia una formazione di questo tipo. Gli altri sono o di formazione ermetica, o cattolica, o marxista, ma uno che si rifaccia come me, anche come scrittore, non solo come uomo pratico e come uomo di cultura e come critico, alla cultura idealistica, io penso di essere veramente oggi il solo. Io insomma mi sono sforzato sempre di collocare i miei racconti in un tempo preciso. Niente di metafisico, niente di metastorico insomma nella mia letteratura, ma mi sono sempre sforzato in qualche modo di collocarla nel tempo e di collocare me stesso nel tempo insieme alla mia letteratura.¹²

La letteratura propugnata da Bassani, come critico e come scrittore, la letteratura da lui strenuamente praticata e promossa, è la letteratura *realista*, e conseguentemente la polemica di Bassani si rivolge al tempo stesso contro una letteratura antirealista e contro una letteratura pseudorealista, contro cioè forme o tendenze letterarie apparentemente distanti tra loro come, da un lato (quello dell'antirealismo) l'ermetismo, lo sperimentalismo, la neoavanguardia e il formalismo, l'astrattismo intellettualistico o ancora l'oggettivismo del "Nouveau roman", e dall'altro (quello dello pseudorealismo) il neorealismo. Forme in superficie distanti tra loro ma accomunate nel pensiero di Bassani, nella sua concezione della letteratura e dell'arte come *realismo*, dal fatto di essere espressioni "decadenti" ed "estetistiche" dell'arte e quindi di essere in grado minore o maggiore forme di arte inautentica. Decadentismo ed estetismo sono da intendere in senso lato, e non ristretto a una corrente o a un'epoca quali sono definite dagli storici della letteratura, giacché per Bassani i termini di decadentismo ed estetismo stanno a determinare, oltre i confini storiografici e fino all'epoca della sua piena attività letteraria, fino agli anni settanta cioè, l'arte non-realista, anti- o pseudo-realista, nel significato che qui si cercherà di illustrare.

Formalismo e manierismo, decadentismo ed estetismo sono espressioni ricorrenti con le quali Bassani designa la letteratura a cui si oppone, letteratura di "letterati", in senso dispregiativo, e di artisti anche grandi ai quali egli oppone la propria concezione dell'arte autentica, e cioè del *realismo*. Decadentismo, estetismo, manierismo, formalismo, astrattismo designano in Bassani un atteggiamento dello scrittore, dell'artista, nei riguardi della realtà, un'atteggiamento che si traduce in una forma artistica "decadente-estetistica" in quanto antirealista, e viceversa. Due cose possono apparire a prima vista sorprendenti a questo riguardo (estendendo la ricerca, oltre i saggi di *Di là dal cuore*, anche alle varie interviste di Bassani non raccolte in quel volume). La prima, e facciamo qui opportunamente dei nomi, è vedere schierati e accomunati nel generale ambito del decadentismo e dell'estetismo che Bassani contesta o da cui prende le distanze in quanto critico e in quanto scrittore, nomi come quelli non solo di d'Annunzio, ma di Pirandello,¹³ di Proust,¹⁴ di Thomas Mann, di

¹¹ F. CAMON, *Giorgio Bassani*, in ID., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973, p. 60.

¹² CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 40.

¹³ «Pirandello [...] era solo un artista, un decadente» (*Perché ho scritto «L'airone»*. *Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani* [«La fiera letteraria», 14 novembre 1968], in BASSANI, *L'airone*, Mondadori, Milano 1978, p. XXXIX).

¹⁴ «Proust è un grande esteta, io non sono un esteta» (CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 67).

Hemingway, oltre che, in Italia, di Vittorini,¹⁵ di Pavese,¹⁶ di Moravia,¹⁷ (solo per fare alcuni nomi tra i più noti). La seconda è constatare come questa apologia del realismo come arte autentica, e la conseguente polemica contro il decadentismo come arte inautentica, avvicinando Bassani e la sua critica alla critica letteraria di stampo marxistico – e pensiamo ovviamente soprattutto a Lukács –, pur situandosi notoriamente Bassani (il Bassani “liberale e crociano” quale egli stesso si professava) del tutto fuori dell’area marxista, e rimanendo egli, proprio per questo, estraneo certo non alle polemiche di cui fu fatto personalmente bersaglio (quelle del cosiddetto Gruppo ’63 e di quei critici di sinistra che lo accusavano di “evasione”, di “crepuscolarismo”, di “elegia”) ma estraneo alle divergenze e alle polemiche critiche dell’area marxista (si ricordino ad esempio il dibattito su *Metello* e la relativa diatriba che, intorno ai concetti di neorealismo, realismo, naturalismo e decadentismo oppose tra i critici comunisti un Salinari favorevole al romanzo di Pratolini a un Muscetta, a un Cases e a un Asor Rosa contrari, oppure i giudizi negativi di Vittorini su *Ragazzi di vita*, di Alicata sul *Gattopardo* e di Cases sul *Pasticciaccio*, o ancora la polemica del Pasolini di *In morte del realismo* contro Lampedusa e Cassola):

I miei racconti, le mie poesie stesse, sono la stessa cosa dei miei saggi critici, cioè in fondo io non cambio mai penna. Questa unità sostanziale nella diversità del mio spirito mi viene in sostanza dalla formazione iniziale storicistica, idealistica, a cui sono sempre rimasto fedele. Io vengo di là. Quanto allo storicismo diciamo neo-marxista, per esempio, ne prendo atto, ne ho preso atto, io amo molto i libri di Gramsci, però non è che diffidi, no: mi lascia perplesso. Sa, tra i marxisti e noi, tra me e i marxisti, c’è un abisso. È un abisso di ordine religioso, dico in senso clericale. I marxisti credono alla realtà della materia, e io alla realtà della materia non ci credo. Io credo alla realtà dello spirito.¹⁸

In Bassani la difesa del realismo e la critica mossa al neorealismo o al decadentismo si esercitano dunque al di fuori dell’area dei critici di sinistra (marxisti ortodossi o eterodossi o “eretici”), e tuttavia e non a caso l’impostazione critica di Bassani collima, a ben guardare, con talune posizioni o prese di posizione o temi espressi dalla critica letteraria marxista: pensiamo all’uso del concetto gramsciano di «letteratura nazionale-popolare» (uso che Bassani fa, segnatamente, a proposito del *Gattopardo*, e che Cesare Garboli, non a caso un sodale di Bassani, farà a proposito della *Storia* di Elsa Morante) e quindi allo storicismo gramsciano su cui si assesta negli anni Cinquanta in campo estetico la sinistra crociana (il volume di “quaderni” gramsciani intitolato *Letteratura e vita nazionale* è pubblicato nel 1950, e in Italia appaiono di Lukács nello stesso anno i *Saggi sul realismo* e tre anni dopo gli studi tradotti e riuniti da Cesare Cases sotto il titolo *Il marxismo e la critica letteraria*). In quel decennio, com’è noto, il *realismo* divenne la parola d’ordine della cultura di sinistra e a sua difesa si mobilitarono, soprattutto dopo la sconfitta del Fronte popolare nelle elezioni del 1948, intellettuali organici o fiancheggiatori. Anni dopo Nello Ajello ebbe a dire del realismo che si trattò di «uno dei più squallidi feticci, intellettualmente parlando, di cui sia stata imposta l’adorazione agli utenti di cultura in Italia».¹⁹ È tuttavia necessario sottolineare che il realismo dispregiato da Ajello è quello del dibattito interno all’area marxista, il normativo “realismo socialista” del materialismo storico in merito al quale, nell’inchiesta sul romanzo pubblicata dalla rivista «Nuovi argomenti» nel 1959, Bassani rispondeva:

Che cosa penso del realismo socialista nella narrativa? Penso che si tratti di una ipotesi, di un sogno, di una chimera. Ciò non toglie che molti nostri critici di sinistra ne parlino come di qualcosa di serio esistente o realizzabile, e che continuino a confrontare ogni romanzo che viene fuori con questo ideale, platonico (anche se marxistico) nulla.²⁰

Ma se ci si situa fuori da questo orizzonte *ideologico*, fuori dall’orizzonte *ideologico* e *politico* del marxismo e non già invece fuori dalla prospettiva *estetica* della critica letteraria marxistica teorizzata da Lukács, appare evidente che Bassani, scrittore e critico realista, poeta della realtà, non avrebbe mai sostenuto

¹⁵ «Vittorini [...] è un tardomanierista verghiano» (DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 507).

¹⁶ «Pavese sarà tutto, ma non un poeta. La realtà, quella vera, gli è muta» (*Di là dal cuore*, p. 1058).

¹⁷ «La sua ispirazione tendente all’astratto e al monumentale fin dai tempi in cui i suoi libri, nel pallore e nell’evanescenza generali, apparivano più realistici di quanto a mio avviso non fossero veramente» (*Di là dal cuore*, p. 1224).

¹⁸ CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 40. E si veda anche la dichiarazione contenuta in C. TOSCANI, *Incontro con Bassani*, in «Il Raggiungimento librario», giugno 1973, p. 199: «Io sono un idealista e non credo alla oggettività del reale».

¹⁹ AJELLO, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 71.

²⁰ *Di là dal cuore*, p. 1224.

(come infatti non sostenne mai) che il realismo artistico è un «feticcio», se è positivo che il *realismo* costituisce l'anima stessa della sua poetica di scrittore e di critico, la forma suprema dell'arte quale egli la concepisce, la pratica e la propugna, e alla quale oppone come sua antitesi l'arte "decadente". E quando il marxista e lukacsiano Cesare Cases scrive nel 1955 che «il compito» della letteratura è «il superamento della decadenza»,²¹ bisogna rilevare che questa è esattamente una posizione costantemente espressa da Bassani, non marxista, nella sua saggistica letteraria. Per Bassani (come per Lukács) al di fuori del realismo, della tensione dialettica alla realtà, l'arte è decadentismo ed estetismo, è cioè arte inautentica, ed è inautentica, dalla prospettiva storicistica filosofico-spirituale di Bassani, perché è arte che (contrariamente all'obbiettivo che, nel suo pensiero, l'arte deve prefiggersi) non restituisce la realtà della vita:

Il Novecento italiano, così in fondo anticrociano, è nato da questa insufficiente interpretazione della filosofia di Croce. Se si leggesse meglio Croce, si vedrebbe che i vari momenti dello spirito non possono essere estrapolati uno dall'altro, che il momento estetico ha in qualche modo rapporto con tutti gli altri momenti, anche con quello pratico. E dalla lettura dell'*Estetica* di Croce si ricava una cosa fondamentale: che non esiste arte là dove l'arte non restituisca la vita, cioè il suo contrario. I «Novecentisti» non hanno capito questa cosa fondamentale.²²

E l'arte non-realista è persino arte "inutile", dalla prospettiva storicistica etico-politica o meglio ancora etico-nazionale di Bassani, perché sprovvista di una vocazione critica inerente alla problematica dei valori civili, sociali e morali, politici e culturali della nazione, dell'Italia, della sua storia (del suo passato prossimo e del suo presente, e cioè dell'Italia sorta dal Risorgimento e risorta dal Fascismo). Il succitato «rapporto reale, giusto e naturale fra lo scrittore e il pubblico: un legame di carattere religioso, o, se si vuole, nazional-popolare» vagheggiato gramscianamente da Bassani trova aderenze nel pensiero del teorico del realismo Lukács, secondo il quale «la causa [dell'antirealismo] è il distacco dell'artista da ogni comunità che possa fornire un punto di vista da cui si contempi la totalità della vita; è la scomparsa di quell'amalgama sociale che rende spiritualmente e artisticamente possibile un profondo e vasto rispecchiamento della realtà».²³

Il riscontro di queste corrispondenze e analogie non può sorprendere quando si indaghino i principi estetici della "poetica della realtà" di Bassani, ossia i principi della sua filosofia dell'arte, percepiti quali elementi strutturali e strutturanti della sua vocazione saggistica e, diremmo, della sua "indole" critica: principi di una poetica *della «realtà»* più esattamente, se si vuole, che *del «realismo»* – Bassani usa con grande parsimonia il termine «realismo», mentre invoca costantemente la «realtà» (e come suoi sinonimi la «vita» e la «verità») – perché si tratta del concetto cardine della sua estetica di critico e di scrittore; *realtà* più e meglio che *realismo* perché si tratta di un concetto che affonda essenzialmente e potentemente le sue radici in un terreno filosofico, dal quale e sul quale soltanto si sviluppa la concezione bassaniana della letteratura e più in generale dell'arte. Un terreno che è quello della filosofia idealistica.

La critica di Bassani ha dunque un fondamento teorico ben preciso, implicito nella misura in cui Bassani non fu un teorico della letteratura, e tuttavia chiaramente individuabile attraverso le rivendicazioni espresse dallo scrittore in merito alla sua formazione idealistica e alla sua vocazione storicistica, e attraverso i riferimenti alla lotta da lui intrapresa per liberarsi dall'ermetismo, per sottrarsi alla sua scuola letteraria d'origine, alla scuola del suo apprendistato, «per non essere artista "puro"»,²⁴ alla sua lotta contro «l'assenza dell'arte, la sua purezza» alle quali Bassani poteva riconoscere una giustificazione storica contingente,²⁵ ma non un valore artistico, un valore poetico.²⁶ Lotta contro l'estetismo che egli individuava in altri scrittori a lui

²¹ C. CASES, *Opinioni su Metello e il neorealismo* [1955], in ID., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987², p. 74.

²² CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 41.

²³ G. LUKÁCS, *Premessa all'edizione italiana*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria* [1953], a cura di C. Cases, Einaudi, Torino 1964³, pp. 19-20.

²⁴ Cfr. DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 506: «Mi pare di aver sopportato una grande fatica per uscire dalla mia 'scuola' iniziale. Sono uno che ha tentato di contraddirsi per venir fuori dal manierismo [...] per non essere artista 'puro'».

²⁵ Cfr. *Di là dal cuore*, p. 1170: «A quel tempo in Italia c'era il fascismo, la dittatura; la retorica più smaccata impregnava ogni manifestazione pubblica e privata, pratica o intellettuale. In quelle circostanze l'assenza dell'arte, la sua purezza, ebbero una precisa giustificazione, e rappresentarono effettivamente una protesta dell'intelligenza e del gusto contro la noiosa e offensiva volgarità delle sfere ufficiali».

²⁶ Dichiarava infatti in un'intervista del 1988: «Dentro di me c'era il desiderio che i miei racconti avessero un significato nuovo, più ricco e più profondo di ciò che produceva la letteratura italiana d'allora. A differenza di tutti gli altri io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. Mi opponevo [...] Volevo tuttavia oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non

congeniali, quali per esempio Silvio D'Arzo, il quale era sì «decadente e manierista come tanti altri artisti della sua generazione», ma «rivoltato anche lui contro l'Arte, sentì fortissimo il richiamo e il rimorso della Vita *toujours recommencée*, e di questa separazione, di questo strazio, fu anche lui, a suo modo, il poeta».²⁷ Bassani scriveva nel 1981 che «i poeti autentici si distinguono per il loro rimorso della vita, per la loro diperata richiesta, mercé l'esercizio dell'arte, di tornare al mondo, di rimanere fra noi»,²⁸ e affermava in un'intervista degli anni '80 che «i poeti tornano sempre dal regno dei morti, sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi».²⁹ Ora, è nel terreno dello storicismo idealistico che si radica questa *dialettica* di superamento dell'ermetismo verso il realismo (dove l'"astrazione" della poesia, e cioè la spiritualità artistica in senso crociano, è finalizzata a quello che Lukács chiamava «il rispecchiamento della realtà oggettiva [...] il rispecchiamento fedele della realtà, il realismo autentico»),³⁰ questa dialettica che ha condizionato l'arte di Bassani, la dialettica tra arte e vita che struttura l'arte realista propugnata dalla critica bassaniana. Una critica ispirata da un idealismo radicale, preso cioè alle radici, che sono appunto quelle della dialettica idealistica di stampo hegeliano, tradotta in campo estetico come dialettica arte/vita:

L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera [...] Certo, l'opera d'arte è «finzione», ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita. Nei miei racconti, nei *Finzi-Contini* soprattutto, nell'*Airone*, negli *Occhiali d'oro*, esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero e il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme. Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte, che è il contrario della verità, senza la verità: le due cose sono necessarie per produrre quella cosa che non usa più da tanto tempo, ma a cui io tengo molto, che è la poesia.³¹

D'istinto cercavo conforto nella poesia, *in quella vera*, la quale, pur essendo diversa dalla vita, anzi, in fondo, il suo contrario, *non può non tendere che a restituirtela la vita*, a farti sentire di nuovo al centro di essa.³²

Un poeta [Anna Merlotti] che [...] riesce a restituire stupendamente la vita, la vita vera.³³

Dialettica arte/vita che struttura in profondità la poetica del Bassani saggista e scrittore, e che costituisce il nucleo teorico-filosofico, estetico, del realismo bassaniano. Quella stessa dialettica arte/vita, d'origine e essenza idealistica, che non a caso è centrale nella *Teoria del romanzo*, l'opera scritta da Lukács negli anni 1914-1915, prima della sua "conversione" al marxismo (un'opera prettamente «idealistica», come già sottolineava Lucien Goldmann nella sua introduzione alla traduzione italiana del libro, primamente apparsa nel 1962).³⁴

Il realismo bassaniano presuppone un'idea di *realtà* – la quale è poi quella che in un'intervista del 1988 Bassani chiama la «realtà spirituale»,³⁵ nell'orma appunto dell'idealismo crociano – un'idea di realtà

dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. Io sono stato molto vicino a Carlo Cassola e alla letteratura degli Ermetici, che fiorì all'epoca mia. Volevo però essere diverso, scrivere in un modo che fosse simile al loro, certo, ma al tempo stesso diverso. Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle» (*Di là dal cuore*, p. 1342).

²⁷ *Di là dal cuore*, p. 1281.

²⁸ *Ivi*, p. 1335.

²⁹ *Ivi*, p. 1323.

³⁰ LUKÁCS, *Premessa all'edizione italiana*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 18.

³¹ A. DOLFI, «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), in EAD., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 174-175.

³² *Di là dal cuore*, p. 1287.

³³ *Ivi*, p. 1303.

³⁴ L. GOLDMANN, *Introduzione*, in LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano 1974 (ma in prima edizione: SugarCo, Milano 1962). E a proposito dell'influsso hegeliano su Lukács si veda anche P. CHIARINI, *Brecht e Lukács. A proposito del concetto di realismo*, in «Società», 1, 1961, p. 47: «La rappresentazione artistica della realtà come configurazione *totale* della medesima, e la connessa e parallela concezione dell'artista come luogo ideale che riassume in maniera esemplare la capacità di fornire questa rappresentazione totale della realtà sono infatti due motivi speculativi che rimandano in guisa più o meno esplicita al sistema di Hegel e al metodo con cui egli lo determina».

³⁵ Cfr. *Walter Mauro interroga Giorgio Bassani*, cit., p. 69: «Vorrei un momento entrare nel tuo entroterra filosofico: in che misura continui a essere crociano? – Sono partito di là, e non posso fingere di non essere partito di là. Io credo nella realtà spirituale come unica realtà. Ci credo sul serio. Ed è anche per questo che mi sono accanito sulle

che deve certo essere relativizzata a fronte di altre diverse idee e visioni della realtà (che possiamo definire, se vogliamo, postrealistiche o postmoderne). Il realismo bassaniano deve indubbiamente essere ricondotto a un'epoca, a un clima, a una situazione storica, la situazione storica e il clima del dopoguerra (e questo benché la formazione filosofica decisiva di Bassani fosse avvenuta prima e si fosse già consolidata prima della guerra, radicata in quell'idealismo storicistico a cui lo scrittore resterà fedele tutta la vita e che determinerà al tempo stesso la sua diversità così dalla temperie ermetica come da quella marxistica), la situazione storica dell'Italia degli anni Cinquanta, quella della "questione del realismo", della battaglia per il realismo come *nuova letteratura* sorta dopo e contro il fascismo e la letteratura del ventennio. Scriveva per esempio in un saggio sui racconti di Bruno Fonzi:

Nell'atteggiamento di Fonzi di fronte all'oggetto non è rintracciabile nessun residuo di orfismo letterario, insomma di ermetismo [...] Vorace di dati reali, concreti [...] riesce alla fine universale proprio in ragione della sua completa fiducia nella cronaca, del suo tenace, durissimo rifiuto di tutto ciò che sia tipico, cioè generico.³⁶

Quel medesimo rifiuto Bassani individuava nella pittura di Sergio Bonfantini e di Francesco Tabusso:

In lui [Bonfantini] non si ritrova nulla dell'intellettualismo, dell'estetismo, del gelo astrattizzante e metafisico della scuola d'appartenenza [...] Ma come sono oggettivamente veri, nient'affatto simbolici, letterarii, i due pavesiani contadini piemontesi sdraiati nel fieno accanto alle loro bestie! [...] ci troviamo dinanzi a un uomo, a un uomo in carne ed ossa, e non a un pupazzo sia pure sublime [...] Questi avventori, questa osteria, lui li ha *veduti* veramente. Esistono. L'osteria Bonfantini potrebbe indicarcela: gli uomini siamo certi che hanno tanto di nome e cognome [...] Nessuna letterarietà di lontana derivazione crepuscolare e strapaesana in questi volti, come, d'altra parte, nessuno schematismo «socialista» e progressivo. Sono tutte persone: umili [...] ma persone. E il pittore, fedele amanuense del Vero, umile e povero quanto loro, deciso a restarsene insieme con loro fino in fondo [...] e a non tradirli mai.³⁷

Nella cronaca minore e «comica» dei suoi giorni senza storia, il pittore [Tabusso] guarda le umili cose che lo circondano come se intendesse estrarre da esse la loro realtà più nascosta, più vera [...] Ma quanta verità autenticamente «fiamminga», in compenso. Quanta sincerità [...] E quanto poco estetismo.³⁸

Il realismo di Bassani deve essere storicizzato: è un realismo che, per così dire, ha il cuore nell'Ottocento e il cervello nel Novecento. Scriveva in un saggio sul romanzo di Soldati *Le due città*: «Chi ormai vorrà ammettere che un romanzo *riuscito* (riuscito come lo furono ai loro tempi *Le Rouge et le Noir*, ed *Eugénie Grandet*, e *L'Éducation sentimentale*) appartenga con pieno diritto al nostro secolo e non, viceversa, *proprio perché riuscito*, all'«esecrabile Ottocento?».³⁹ L'idea critica è che l'arte «riuscita» è l'arte realista situantesi nel solco dei maestri dell'Ottocento: «come romanziere ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento, e fra i grandi romanziere di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce di *Dubliners*) e Thomas Mann derivano direttamente dal secolo scorso»,⁴⁰ dichiarava Bassani nella citata inchiesta sul romanzo del 1959. Ancora una volta dobbiamo chiamare in causa Lukács e la sua estetica. Per Lukács infatti la vera e grande arte è sempre *realismo*:

La meta di pressoché tutti i grandi scrittori fu la riproduzione artistica della realtà; la fedeltà alla realtà, l'appassionato sforzo di restituirla nella sua totalità e integrità, furono per ogni grande scrittore (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj) il vero criterio della grandezza letteraria.⁴¹

«La fedeltà alla realtà, l'appassionato sforzo di restituirla nella sua totalità e integrità». Sono affermazioni che troviamo letteralmente presenti nei saggi di Bassani, eppure il brano appena citato è tratto dal saggio di Lukács *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, un saggio del 1945 che, come avverte l'autore, «è stato scritto al tempo della battaglia per l'edificazione della democrazia popolare, onde

mie scritture per farne un'opera sola, è soltanto per questa ragione che ho scritto e riscritto ogni pagina dei miei libri. Ho scritto e riscritto allo scopo di dire, attraverso l'opera mia, la verità. Tutta la verità».

³⁶ *Di là dal cuore*, pp. 1238-1240.

³⁷ *Ivi*, pp. 1249-1251.

³⁸ *Ivi*, p. 1273.

³⁹ *Ivi*, p. 1221.

⁴⁰ *Ivi*, p. 1173.

⁴¹ LUKÁCS, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in *Id.*, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 42.

prendere posizione in favore di una concentrazione di tutte le tendenze realistiche contro gli indirizzi decadenti e antirealistici ancora influenti». ⁴² La polemica svolta da Bassani, in difesa del realismo e della sua *autentica* essenza artistica, contro il naturalismo e l'oggettivismo e contro il formalismo e l'astrattismo, trova un preciso riscontro nella teorizzazione lukacsiana dell'estetica marxista, la quale «pone il realismo al centro della teoria dell'arte», e per la quale «il compito dell'arte è la rappresentazione veritiera e fedele della realtà»:

Che cosa è quella realtà di cui la creazione letteraria deve essere la fedele immagine speculare? Qui importa soprattutto l'aspetto negativo della risposta: questa realtà non è soltanto la superficie del mondo esterno quale viene immediatamente percepita; non sono i fenomeni casuali, momentanei, puntuali. Mentre *l'estetica marxista pone il realismo al centro della teoria dell'arte*, essa combatte aspramente ogni e qualsiasi naturalismo, ogni tendenza che si appaghi della riproduzione fotografica della superficie immediatamente percepibile del mondo esterno. Anche in questa questione il marxismo non afferma nulla di radicalmente nuovo, e non fa altro che sollevare al livello della massima consapevolezza e chiarezza ciò che fu da sempre al centro della teoria e della prassi dei grandi scrittori del passato. Ma l'estetica del marxismo combatte al tempo stesso, con altrettanta asprezza, un altro falso estremo, e cioè quella concezione la quale, muovendo dal concetto che ci si deve astenere dal copiare pedissequamente la realtà [...] arriva al punto di attribuire, nella teoria e nella prassi, un'indipendenza assoluta all'arte e alle forme artistiche, di considerare come fine a se stessa la perfezione delle forme, e quindi la ricerca di tale perfezione, prescindendo così dalla realtà, fingendo di essere indipendente da essa e arrogandosi il diritto di trasformarla e stilizzarla a piacere. In questa lotta il marxismo continua e sviluppa le opinioni che i veri grandi della letteratura universale hanno sempre nutrito a proposito dell'*essenza dell'arte vera*: opinioni per cui *il compito dell'arte è la rappresentazione veritiera e fedele della realtà nella sua totalità e l'arte è altrettanto distante dalla copia fotografica quanto dal puro gioco*, così vacuo in ultima istanza, *con le forme astratte*. ⁴³

E come per Lukács il realismo, l'arte autentica, è lotta in favore della ripresa dell'eredità del realismo ottocentesco, così in Bassani l'autentico realismo del Novecento deve situarsi nel solco del realismo ottocentesco contro il decadentismo e l'estetismo dell'*entre-deux-siècles* e contro l'ermetismo e la letteratura del ventennio fascista e oltre, contro cioè il "novecentismo":

Da buon crociano, io non ho mai interrotto il rapporto con la «letteratura della Nuova Italia». A differenza degli scrittori del Novecento italiano anticrociano, i quali hanno praticato, all'epoca del fascismo e oltre, una specie di divisione fra la letteratura del Novecento e la piccola letteratura della "Terza Italia", io non ho mai seguito un esempio di questo tipo, anzi mi sono rivolto alla letteratura del Novecento anche per questo. ⁴⁴

È evidente come il richiamo all'estetica di Lukács, e il ricondurre l'estetica bassaniana a quella lukacsiana, presupponga la percezione della totale assenza in Bassani (nel Bassani "liberale e crociano" quale egli stesso si professava) di qualsivoglia motivazione e orientamento propri al Lukács marxista e intellettuale di partito, e quindi la percezione di una radicale estraneità agli ideologemi del marxismo ufficiale, ai dogmi e agli idoli teorico-politici del "realismo socialista", della lotta di classe, dell'arte partitica e così via (si ricordi per esempio come, esaltando il realismo di Bonfantini, Bassani precisasse che non v'è in esso «nessuno schematismo "socialista" e progressivo»). ⁴⁵ E tuttavia il terreno estetico (nell'accezione

⁴² LUKÁCS, *Premessa all'edizione italiana*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 21.

⁴³ Ivi, pp. 43-44 (i corsivi sono miei).

⁴⁴ CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 39. E cfr. AJELLO, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 252: «Il periodo al quale si rivolgono le sue [di Bassani] nostalgie è quello del tardo dopoguerra, quando gli scrittori antifascisti come lui avevano il senso fisico che il fare della letteratura implicasse necessariamente un significato etico-politico senza necessità di proclamazioni ufficiali o di vistose profferte d'impegno. [...] Per loro, il nemico da battere per primo era il "nullismo" novecentesco, la letteratura che si bea di se stessa. Anche per questo, nella sua violenta polemica contro la neo-avanguardia, Bassani si servì, dieci anni fa, di argomenti simili a quello che avrebbe potuto adottare contro i letterati della "Ronda", i teorici della torre d'avorio».

⁴⁵ Si veda al riguardo l'ottima puntualizzazione del Suitner: «György Lukács ha anche divulgato una teoria del "realismo" che, a mio parere, è quanto mai interessante e convincente. Essa non è in se stessa necessariamente da legare a un sistema di pensiero marxista [...] È evidente che il critico marxista, nel ritratto della realtà che ha in mente per la grande arte, pensa principalmente alla ricostruzione dei rapporti economico-sociali. Tuttavia Lukács ha affermato giustamente che il vero grande realismo ritrae l'uomo completo e la società intera, anziché alcuni aspetti della loro condizione. Si tratta quindi, per esplicita dichiarazione del filosofo, di una visione umanistica del lavoro del narratore ampiamente condivisibile, anche se poi la realizzazione di queste possibilità è nel pensatore ungherese e in altri autori

teorico-filosofica del concetto di estetica) di Bassani è quello della dialettica idealistica su cui lo stesso Lukács si era formato (ne testimoniano appunto gli scritti lukacsiani anteriori all'adesione al marxismo da parte del filosofo ungherese), quella stessa dialettica idealistica che costituisce poi il terreno teorico-filosofico del romanzo dell'Ottocento, come ha rilevato acutamente Guido Guglielmi.⁴⁶ Non a caso Bassani si riallaccia agli artisti dell'Ottocento nei suoi saggi (con Manzoni e Verga quali fondamentali punti di riferimento letterari), e iscrive la validità dell'arte del Novecento nel solco ottocentesco. Di Fonzi egli osserva che fa «pensare a qualche piccolo classico dell'Ottocento (a un Pratesi, a un Faldella, a un Camillo Boito)». ⁴⁷ Nel saggio su Bonfantini egli scrive:

Il Novecento è monumentale [...] scavalcando disinvoltamente lo “stupido Ottocento”, cade spesso nella retorica. Ebbene Bonfantini, pur condividendo, del migliore Novecento, la fede [...] nella Pittura con la pi maiuscola, non ha mai voluto raccogliere l'invito ad allontanarsi dalla realtà, a dissociarsi da una rappresentazione concreta e veritiera della realtà naturale.⁴⁸

E nel saggio su Pier Niccolò Berardi, Bassani osserva:

Nella guerra fra le civiltà figurative del secondo Ottocento e del primo Novecento forse era arrivata l'ora di proporre una tregua. Il fascismo, crollando, aveva messo a nudo molte verità: fra le tante, quella che come un Michelucci e un Rosai non eran stati né un Leon Battista Alberti né un Masaccio redivivi, così nemmeno Fattori e Signorini potevano continuare a essere ritenuti quei disarmati illustratori piccolo-borghesi di cui certa critica aveva protervamente favoleggiato attorno alla metà degli anni Trenta. Ormai si poteva benissimo non aver più paura di passare per crociani. Che diamine: in fondo in fondo l'italietta macchiaiola non valeva mica tanto più la pena di prenderla sottogamba!⁴⁹

«Una critica non soltanto solidale, ma congeniale, fraterna», auspicava Bassani. I principi della solidarietà e congenialità della critica bassaniana hanno radici profonde, che affondano nel terreno di una filosofia dell'arte, di un'estetica, quella dell'idealismo crociano che più volte Bassani rivendica come sua unica autentica matrice intellettuale e spirituale. Il fulcro, la chiave di volta, il cuore stesso della poetica di Bassani è esattamente la dialettica, la dialettica dei contrari, ossia il rapporto dialettico tra arte e vita, la teoria dialettica di marca hegeliana che si esprime nell'idealismo crociano e nell'estetica di Croce come anche nell'estetica di Lukács, tanto in quella del primo Lukács, il “giovane Lukács” premarxista di *L'anima e le forme* e di *Teoria del romanzo*, quanto, a ben guardare, in quella dello stesso “secondo Lukács” dell'estetica marxista, il Lukács del realismo. Il realismo bassaniano della «realtà spirituale», e quindi idealistico-crociano, collima infatti con il realismo lukacsiano autentico, non inquinato dall'ideologia marxistica ufficiale (pur abbracciata da Lukács durante il suo periodo sovietico). Vero è infatti, come già aveva segnalato Fortini in un saggio del 1959, che «il pensiero di Lukács [...] è antitetico alle interpretazioni del marxismo contenute nelle tesi estetiche di Ždanov, sulle quali fu fondata in Italia una particolare interpretazione del “nazional-popolare” gramsciano» – ossia un'interpretazione ideologica e partitica – e in

legata a un particolare progetto politico» (F. SUITNER, *La critica della letteratura e le sue tecniche*, Carocci, Roma 2004, pp. 83-84).

⁴⁶ Cfr. G. GUGLIELMI, *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1996, vol. IV, pp. 558-560: «In questo tipo di romanzo [il grande romanzo ottocentesco] è dunque implicita o la cultura romantica, una cultura cioè tendente a un'idea platonizzante di verità, di assoluto, di infinito [...] oppure la cultura positivista, anch'essa tendente a una parola finale, a una conoscenza che rischiarare e compiere in unità, risolva in un ordine, l'infinita varietà del fenomenico [...] Il romanzo novecentesco che diciamo sperimentale segna la crisi di questa idea di verità [...] La dialettica che chiamiamo classica – e in fondo tutto il romanzo ottocentesco è un romanzo dialettico – la dialettica cioè che trova la propria più alta formulazione nel pensiero classico, in quello di Hegel in particolare, è, come si sa, fondata sulla contraddizione. Ogni elemento del reale è visto non isolatamente, ma nella sua unità con l'altro e opposto elemento. Solo nella contraddizione esso può estrinsecarsi, ma per giungere a una unità di grado superiore. È un tipo di dialettica che ha bisogno della contraddizione per movimentare il mondo storico, ma ha bisogno sempre anche di un momento di sintesi, o di mediazione, o di conciliazione [...] Ora se si pensa al grande romanzo ottocentesco, romantico o naturalista, è a questo tipo di pensiero che conviene rivolgersi [...] Ora il romanzo sperimentale contemporaneo si stacca da questa impostazione [...] Abbiamo fin qui schematizzato la fenomenologia del romanzo moderno, seguendo peraltro la falsariga della *Teoria del romanzo* di Lukács».

⁴⁷ *Di là dal cuore*, p. 1239.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1250.

⁴⁹ *Ivi*, p. 1291.

Europa «un fronte internazionale del “realismo socialista” di cui la “questione del realismo” nostrana non fu che un appendice».⁵⁰

Pur non citando mai Lukács (della cui opera ebbe verosimilmente una conoscenza diretta oltremodo limitata), Bassani condivide indirettamente, in virtù di una sintonia di matrice idealistica, le tesi di Lukács secondo le quali il grande romanzo è il romanzo realista, la grande arte è il realismo, «la lotta per un'arte vera deve coincidere con la lotta per il realismo. Perciò, nel capitalismo in declino, l'antirealismo decadente e il realismo critico furono le forze antagonistiche decisive».⁵¹ È questa la teoria estetica bassaniana, si tratta qui di un caposaldo della poetica e dell'estetica di Bassani, e la confluenza Croce-Lukács,⁵² così come quella Croce-Gramsci (evocata dallo stesso Bassani nei suoi interventi sul *Gattopardo*), si spiegano appunto con la comune matrice del pensiero dialettico, dell'idealismo dialettico (non già del “materialismo dialettico”) e dello storicismo idealistico, la matrice hegeliana che al di fuori delle divergenti prospettive politiche innerva un'estetica del realismo imperniata sul principio, formulato da Croce, secondo il quale «l'arte esprime la realtà, certamente, quando per realtà s'intenda l'unica realtà, che è l'anima, lo spirito; ma la stessa proposizione non ha alcun senso logico quando per realtà s'intenda la realtà resa estrinseca e schematizzata, sotto nome di “natura”, dal pensiero naturalistico».⁵³ La polemica lukacsiana e bassaniana nei confronti del naturalismo otto-novecentesco (da Zola al neorealismo) discende da questo teorema idealistico. La percezione da parte di Bassani di una sostanziale identità di antirealismo e pseudorealismo riscontrabile in forme o formule letterarie come l'ermetismo, il neorealismo e l'oggettivismo del “Nouveau roman”, apparentemente diverse ma dotate di una medesima essenza formalistica (recanti la medesima impronta del “decadentismo”, ossia dell'antitesi del *realismo* quale lo concepisce l'estetica idealistica), rispecchia le analisi in cui Lukács individua l'essenza comune del naturalismo zoliano e della *Neue Sachlichkeit* e di produzioni di tipo “ermetico-astrattivo” (richiamanti in Italia un Cassola e un Moravia) oppure “neorealistico-populistico” (richiamanti in Italia un Pratolini e un Pasolini),⁵⁴ concludendo che «i problemi estetici del naturalismo debbono necessariamente ingenerare metodi formalistici».⁵⁵ La stessa impostazione del rapporto tra “cronaca” e “storia” che Bassani rivendica come proprio principio ideologico-poetico (in antitesi a scrittori come i neorealisti o come Cassola), evoca ateoreticamente quella dialettica tra “fenomeno” e “essenza” che Lukács (pur in un preteso rovesciamento marxistico dell'idealismo in materialismo) pone teoreticamente a fondamento dell'arte autenticamente realista.⁵⁶

⁵⁰ F. FORTINI, *Lukács in Italia* [1959], in ID., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1989³, p. 185.

⁵¹ LUKACS, *Premessa all'edizione italiana*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 20.

⁵² Come ha egregiamente osservato il Suitner, «critici di ideologia opposta come Croce e Lukács – ma al posto di questi si potrebbero mettere tanti altri nomi – si trovano a concordare sul giudizio negativo nei confronti delle avanguardie novecentesche, con motivazioni non poi lontanissime l'uno dall'altro» (SUITNER, *La critica della letteratura e le sue tecniche*, cit., p. 87).

⁵³ B. CROCE, *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1936], Laterza, Bari, 1963⁶, p. 181.

⁵⁴ Si veda al riguardo il saggio lukacsiano *Marx e il problema della decadenza ideologica* (in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., in particolare alle pp. 190-198).

⁵⁵ LUKACS, *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 294.

⁵⁶ Cfr. LUKACS, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 44-49: «Tale concezione dell'essenza dell'arte solleva un problema centrale della gnoseologia del materialismo dialettico: quello dei rapporti tra fenomeno ed essenza [...] La vera dialettica di essenza e fenomeno poggia sul fatto che ambedue sono in egual modo momenti della realtà oggettiva, prodotti della realtà e non soltanto della coscienza umana. Tuttavia – e questo è un importante assioma della conoscenza dialettica – la realtà ha diversi gradi: vi è la realtà fuggevole della superficie e vi sono elementi e tendenze della realtà più profondi [...] L'arte vera aspira quindi alla massima profondità e comprensione, a cogliere la realtà nella sua totalità onnicomprensiva. Cioè essa indaga, penetrando il più possibile in profondità, quei momenti essenziali celati dietro la superficie, ma non li rappresenta in modo astratto, separandoli e contrapponendoli ai fenomeni, bensì raffigura proprio quel vivo processo dialettico per cui l'essenza trapassa in fenomeno, si rivela nel fenomeno, nonché quell'aspetto dello stesso processo per cui il fenomeno tradisce nella sua mobilità la sua propria essenza [...] La concezione marxista del realismo non ha nulla a dividere con la copia fotografica della vita quotidiana. L'estetica marxista auspica soltanto che l'essenza individuata dallo scrittore non venga rappresentata astrattamente, bensì come essenza insita in modo organico nella fervida vita dei fenomeni, dalla cui esistenza individuale essa scaturisce [...] Tutte queste istanze rivelano la risoluta e radicale oggettività dell'estetica marxista. Secondo tale concezione, il tratto dominante dei grandi realisti è dunque il tentativo appassionato e senza riserve di abbracciare e di rendere la realtà così come essa è oggettivamente nella sua essenza [...] Ebbene, abbiamo visto che uno dei problemi centrali della concezione marxista del mondo è la dialettica di apparenza ed

La narrativa neorealista mancava di questo, soprattutto: di ideologia. Significava poco, e quindi sapeva di poco. Ogni opera d'arte deve voler dire almeno *due* cose: una apparente e una riposta. Leggevo proprio ieri l'*Edipo a Colono*: la favola di Edipo cieco, mendico e morente, copre infatti infiniti significati riposti. Sofocle è tutto là, in quel cuore segreto e immenso.⁵⁷

Io sono storicista e lo dimostro con le analisi di tipo storiografico in cui immergo la realtà umana dei miei personaggi. *Il giardino dei Finzi-Contini* è, da un punto di vista storicistico, un saggio sull'Italia fra l'Ottocento e il Novecento; e ci son dentro tutte le pezze d'appoggio, non date per il gusto di darle, ma perché credo che la cronaca di per sé non conti niente, e perciò cerco di trasformarla in storia, da buon idealista. Cassola invece osserva soprattutto la cronaca.⁵⁸

Io non sono mai stato un neorealista. Anzi la mia letteratura è nata in opposizione, in certo qual modo, al neorealismo, di cui tuttavia non potevo non tener conto. Uno scrittore è anche certamente un critico e il suo fare è anche legato al senso critico: se fa una cosa in un modo è per non farla in altro. Orbene, io nei confronti del neorealismo italiano, mi riferisco al '45-'50, ho sempre mantenuto un atteggiamento di grande perplessità. Non mi ha mai convinto il suo sentimentalismo populistico, la sfiducia di poter fare una letteratura vera in qualche modo, la facilità con cui il neorealismo si metteva al servizio della pratica, cioè della politica. Ora tuttavia ciò non significa che i miei libri non siano intrisi di cronaca. Nei miei libri io ho trovato un mezzo per registrare la cronaca, che è il discorso indiretto libero. Nel discorso indiretto libero io ho ficcato dentro più materia cronachistica di quanta non ne abbiano messo insieme tutti gli scrittori neorealisti del dopoguerra. Tuttavia io ritengo che non vi sia poesia – perché io voglio fare della poesia, non perché io sia un "bellettrista", ma perché intendo restituire la vita – non si dà poesia dove non si riesca a uscire dal limite della cronaca. La cronaca m'interessa moltissimo e al tempo stesso non m'interessa affatto. Il neorealismo è interessante dal punto di vista documentario, ma il documento non è mai poetico. Ci se ne potrà sempre servire per avere informazioni sullo stato dell'Italia intorno al '50, dal '45 al '55 eccetera, ma dopo bisognerà fare come sempre un'operazione successiva.⁵⁹

Quando dunque si parla del Bassani critico e saggista (come anche del Bassani narratore e poeta, trattandosi di una poetica assolutamente omologa), dobbiamo parlare di *realismo* leggendo e interpretando questo realismo come una filosofia dell'arte, come dialettica arte/vita, come dialettica della tensione dei contrari, della diversità radicale tra arte e vita, dell'esser l'arte il contrario della vita, e della realtà e della verità ma nel suo tendere verso la vita, verso la realtà come «realtà spirituale», ossia come verità del reale, nella tensione verso la quale l'arte è arte autentica, e il poeta è poeta autentico. L'arte è astrarsi dal mondo, ma questa astrazione è finalizzata al compito di "tornare al mondo" per restituire la realtà, è finalizzata all'operazione del rispecchiamento della realtà oggettiva nell'atto spirituale dell'arte. L'astrattismo artistico è dunque arte inautenticamente astratta (ed in questo e per questo esso è arte inautentica), giacché «l'arte, quella autenticamente astratta in prima linea, non sa che cosa farsene dell'astrattezza, e brama al contrario toccare con mano la verità [...] entrare in diretto contatto con una realtà [...] che è la vita, semplicemente, ancora una volta e come sempre la Vita».⁶⁰

Il fatto che io abbia sentito così a fondo l'idealismo comporta la certezza, per me, che l'io profondo è ineffabile. È effabile soltanto ciò che si dice, ciò che si fa. Tutto ciò che resta al di qua dell'azione e della parola, artisticamente non mi interessa e non mi riguarda, non corrisponde a quel bisogno di chiarezza, di oggettività, di realismo che mi è connaturato e che sta alla base della mia arte [...] Io voglio realizzare un'arte che non si arroghi nessuna pretesa

essenza, il ritrovare ed enucleare l'essenza nell'intreccio contraddittorio delle apparenze [...] Ma anche qui il marxismo rimette in piedi la verità che i grandi idealisti avevano capovolto. Da un lato non ammette la contrapposizione antitetica di fenomeno ed apparenza, bensì cerca l'essenza nel fenomeno e il fenomeno nella sua relazione organica con l'essenza. D'altra parte, quello di cogliere esteticamente l'essenza, l'idea, non è per il marxismo un atto lineare e insieme definitivo, sibbene un processo, un moto, un accostamento passo per passo alla realtà essenziale; proprio perché la realtà più profonda ed essenziale è sempre solo una parte di quella medesima totalità del reale cui appartiene anche il fenomeno superficiale» (quest'ultima proposizione manifesta, pur sulla base del comune pensiero dialettico, la contrapposizione tra materialismo e idealismo, tra 'realtà oggettiva' e 'realtà spirituale', e quindi la divergenza *ideologica* – ma non *estetica* – tra il marxista Lukács e il crociano Bassani).

⁵⁷ Cinque domande agli scrittori. Risposte di Bassani e Franciosa, a cura di L. Del Fra, «Il punto della settimana», 31 maggio 1958, p. 13.

⁵⁸ CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 60.

⁵⁹ CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 42.

⁶⁰ *Di là dal cuore*, p. 1285.

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 esime dall'obbligo, che è di tutti, di *stare ai fatti*.⁶¹

Il problema mio, come narratore e come poeta, è quello della credibilità, e la credibilità è legata a dei fatti che non sono di tipo illusionistico, ma esattamente il contrario, cioè è legata alla moralità, all'avvenuto.⁶²

Una poetica storicistica del *fatto* e dell'*accaduto* che iscrive il realismo bassaniano nella illustre e rivendicata ascendenza manzoniana e verghiana⁶³ – con tangenze e ramificazioni che conducono persino ai “veristi tedeschi”⁶⁴ – e ne rivela altresì l'aderenza alla teoria critica lukacsiana della *prassi* e del “passato epico”:

Questa verità del processo sociale è anche la verità del destino dei singoli [...] Questa verità della vita si può manifestare soltanto nella prassi, negli atti e nelle azioni dell'uomo [...] Solo la prassi umana può esprimere concretamente l'essenza dell'uomo. E solo attraverso la prassi gli uomini divengono interessanti l'uno per l'altro; solo così divengono degni di essere oggetto della rappresentazione letteraria. La prova che conferma tratti importanti del carattere dell'uomo o sancisce il suo fallimento, può trovare espressione soltanto negli atti, nelle azioni, nella prassi.⁶⁵

È quel principio del «rispecchiamento letterario della realtà» in cui consiste quel che Lukács chiama «l'intima poesia della vita, senza la quale non può esserci vera epica, né può essere elaborata nessuna composizione epica atta a riscuotere l'interesse degli uomini, a rafforzarlo e tenerlo vivo». ⁶⁶ Questa è la tesi fondamentale costantemente propugnata da Bassani nei suoi saggi di letteratura. Ed è qui che affondano anche le radici della concezione bassaniana dell'arte, e della critica letteraria, come impegno e missione etica e civile, e che possono essere individuate le implicazioni anche etico-politiche della militanza bassaniana per il realismo, e per una letteratura dell'Italia, per una letteratura che accompagni la crescita culturale e civile della nazione italiana. Questo aspetto culturale-nazionale fortemente identitario (e si ricordino per fare solo un esempio le reazioni polemiche a quei racconti di Thomas Mann – *Mario il mago*, *La morte a Venezia* – nei quali lo scrittore tedesco dà dell'Italia una rappresentazione che Bassani giudica caricaturale e falsa, e per

⁶¹ CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 66.

⁶² DOLFI, «*Meritare il tempo* (intervista a Giorgio Bassani), cit., p. 174.

⁶³ Alludiamo ovviamente al brano famoso dei *Promessi sposi* posto da Bassani in epigrafe al *Romanzo di Ferrara* («Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto») e all'altrettanto famoso enunciato di poetica verista formulato da Verga nel proemio dell'*Amante di Gramigna*: «Caro Farina, eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico – un documento umano, come dicono oggi; interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore [...] Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere [...]».

⁶⁴ Sui primonovecenteschi “veristi tedeschi” cfr. F. BERTONI, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007, pp. 283-284: «In ogni caso, la parola d'ordine è chiara: “basta con la psicologia, stiamo ai fatti”. Al di là dei filoni e delle correnti, il sigillo puramente esteriore dell'oggettività diventa l'emblema di una nuova istanza mimetica: esprime il bisogno di affrancarsi da una soggettività esorbitante per tornare alle cose, al presente, alla realtà concreta di un mondo devastato dalla guerra e osservato con esattezza lucida e impietosa, nella convinzione che l'unico senso possibile dell'arte sia offrire un'immagine assolutamente realistica del mondo».

⁶⁵ LUKACS, *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 284-285. E cfr. ivi, pp. 289-290: «Il trasferimento, richiesto da Goethe, dell'azione epica nel passato, consente di scegliere l'essenziale nel dovizioso mare della vita e di rappresentare l'essenziale [...] Il criterio che decide se un particolare è pertinente o no, essenziale o no, deve perciò essere, nell'epica, più ‘largo’ che non nel dramma; deve riconoscere come essenziali anche rapporti tortuosi e indiretti. Ma entro questa concezione, più ampia e estensiva, di ciò che è essenziale, la selezione deve essere altrettanto rigorosa che nel dramma [...] Solo il contatto con la prassi, solo il complesso concatenamento delle varie azioni e passioni degli uomini, può provare quali siano state le cose, le istituzioni, eccetera, che hanno influito in modo determinante sul loro destino. Di tutto ciò si può avere una visione d'insieme solo quando si è giunti alla fine. È la vita stessa che ha compiuto la selezione dei momenti essenziali nel mondo, sia soggettivo che oggettivo, dell'uomo [...] Il carattere ‘passato’ dell'epica è dunque un mezzo compositivo fondamentale prescritto dalla realtà stessa onde articolare e ordinare la materia». In merito a questo principio compositivo, realistico-storicistico, della ‘selezione epica’, si veda questa affermazione di Bassani: «Proust è passivo, accoglie tutto dalla vita: io sono invece un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta» (CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 66).

⁶⁶ Ivi, p. 288.

questo da respingersi),⁶⁷ questo aspetto non è affatto secondario, ma assume anzi nella poetica di Bassani un'estrema rilevanza, ed è anch'esso un motivo, fondamentale, collegato a un'impostazione dialettica della filosofia dell'arte, e che non a caso collima con le tesi espresse da Lukács. Si raffronti per esempio l'affermazione di Lukács secondo la quale «il fenomeno decisivo dell'antirealismo moderno [...] deriva spontaneamente dalle condizioni di vita del capitalismo»⁶⁸ [...] Così l'estremo soggettivismo si avvicina paradossalmente all'inerte materialità del falso oggettivismo [...] È vero che la nuova forma è inumana e fa dell'uomo un accessorio delle cose, un essere immobile, un pezzo di natura morta; ma non è proprio questa la trasformazione che il capitalismo opera nell'uomo nella realtà dell'esistenza?»,⁶⁹ con quanto osservava Bassani a proposito del "Nouveau roman":

Lungi da me l'idea di proporre l'equazione fascismo-gollismo, sia ben chiaro! Ad ogni modo, non mi pare azzardato prevedere che la fortuna in Italia di manierismi narrativi del genere di quelli di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, dipenderà in gran parte dalla sorte che sarà riservata alla nostra democrazia. L'impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale, il "moderno" qualunque neocapitalista e neopositivista.⁷⁰

Le implicazioni etico-politiche dell'estetica bassaniana sono strettamente legate alla prospettiva storicistica della medesima:

So bene che la storia del Risorgimento italiano è in genere ritenuta troppo poco "importante" da alcuni scrittori italiani smaniosi di apparire moderni, internazionali, e tradotti in inglese e in francese. So bene che perfino il ventennio fascista comincia agli stessi a puzzare di bega locale. Ma d'altra parte, per poco che si creda alla lingua letteraria italiana come ad un organismo vivente, in faticoso processo di sviluppo, come prescindere dall'età del Risorgimento e da quella del ventennio fascista, dal terreno misto e contraddittorio, insomma, in cui affondano le nostre giovani radici? E poi, non sarà magari attraverso un ripensamento storico della nostra realtà nazionale che sarà possibile uscire dalle secche crepuscolari e sentimentali del neorealismo postbellico?⁷¹

Il ventennio della dittatura fascista in fondo non ha ancora trovato i suoi poeti. Moravia ne ha dato delle rappresentazioni indirette e parziali: sia nei remoti *Indifferenti*, sia nella assai più tarda *Romana* [...] La sua ispirazione tendente all'astratto e al monumentale fin dai tempi in cui i suoi libri, nel pallore e nell'evanescenza generali, apparivano più realistici di quanto a mio avviso non fossero veramente, gli ha sempre impedito di restituire con esauriente oggettività la complicata materia di quegli anni mediocri e terribili. Ma nemmeno gli scrittori coinvolti nel neorealismo postbellico, lirici e mitici anche quando più parevano impegnati a stendere le cronache della disfatta, nemmeno loro sono stati capaci di prendere di petto il gran tema nazional-popolare dell'insufficienza morale e politica delle nostre classi dirigenti poste di fronte alla crisi decisiva nella quale fu coinvolto il Paese all'indomani della prima guerra mondiale. [...] I pochi scrittori che ancora tentano una narrativa di ispirazione antifascista in senso proprio – e penso al Pratolini delle *Cronache di poveri amanti* e dello *Scialo*, al Cassola della *Casa di via Valadier* e di *Baba*, al Lampedusa del *Gattopardo* e dei *Racconti*, al Tobino del *Clandestino*, al D'Amico delle *Finestre di piazza Navona*, nonché, se mi è lecito, a me stesso – rischiano di passare per inattuali fabbricatori di «racconti in costume». Ma d'altra parte come si può, razionalmente, proclamarsi devoti agli ideali della Resistenza, e al tempo stesso obliterare con fastidio tutto ciò che è venuto prima? [...] Ora, si dica pure che *Le due città* di Soldati è un romanzo «in costume», troppo documentario e «italiano» per riuscire, come dovrebbe, poetico e universale [...] a mio parere pochi altri libri di questi anni hanno saputo assumere con altrettanto vigore il tema gramsciano dell'incapacità della nostra borghesia a farsi popolo insieme col popolo [...] le infinite risonanze religiose che queste pagine non possono non suscitare in lettori partecipi, oltre che di una lingua e di una cultura, di una sorte comune.⁷²

La letteratura fiorita in Italia nel secondo dopoguerra, a partire dalla Liberazione fino agli inizi degli anni Sessanta, diciamo, non fu mai sperimentale [...] Si trattava in ogni caso di una letteratura che sull'onda del disastro nazionale, e

⁶⁷ Si vedano al riguardo gli scritti bassaniani *Mann e il mago* (in *Di là dal cuore*, pp. 1022-1025) e *Le parole preparate* (in *Di là dal cuore*, in particolare alle pp. 1194-1195).

⁶⁸ LUKÁCS, *Premessa all'edizione italiana*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 19-20.

⁶⁹ LUKÁCS, *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 309.

⁷⁰ *Di là dal cuore*, pp. 1170-1171.

⁷¹ Ivi, p. 1172.

⁷² Ivi, pp. 1224-1227.

sul niente succeduto a tale disastro, tentava di stabilire con la realtà italiana un *rapporto profondo, insieme religioso e popolare*.⁷³

Radicato in un'estetica di matrice idealistica e storicistica, maturatosi in un preciso periodo storico – gli anni Cinquanta, ossia gli anni delle *Storie ferraresi* – il realismo bassaniano, come poetica e come tendenza critica, possiede nell'ispirazione antifascista e resistenziale, nel "sentimento" (termine caro a Bassani) etico-politico un elemento costitutivo e imprescindibile. La concezione della letteratura come etica della comunicazione civile e della comunità nazionale («la letteratura deve essere per la nazione e per il popolo», dichiarava lo scrittore in un'intervista del 1980)⁷⁴ costituisce un caposaldo della critica bassaniana. Nel saggio del 1964 sul romanzo di Soldati *Le due città*, Bassani elogia «l'ispirazione dello scrittore, una volta tanto eminentemente sociale, e addirittura patriottica»,⁷⁵ esalta «l'ispirazione fondamentale dello scrittore, qui, insisto, etico-politica piuttosto che prevalentemente psicologica e intellettualistica come in passato»,⁷⁶ di contro alla troppo spesso riscontrata, in vari scrittori del dopoguerra, «inettitudine morale e intellettuale a concepire se stessi e la società in cui si è vissuti in termini storici, anziché, eternamente, lirici e sentimentali».⁷⁷ Il realismo autentico procede, dichiara Bassani nel 1958, dalla «necessità del rapporto dello scrittore con la società in cui vive»,⁷⁸ dal «riconoscimento di una precisa realtà nazionale»⁷⁹ (così in un saggio del 1955), rapporto e riconoscimento di cui Bassani lamenta l'assenza nei neorealisti italiani (inettitudine morale e intellettuale, si può aggiungere per un raffronto, che il lukacsiano Cases rimproverava al Gadda del *Pasticciaccio*).⁸⁰ Nel testo intitolato *Neorealisti italiani* – recensione del 1948 ai romanzi *L'onda dell'incrociatore* di Quarantotti Gambini, *Il compagno* di Pavese e *È stato così* di Natalia Ginzburg – Bassani sostiene che i personaggi di Quarantotti Gambini «appaiono assai più dei paradigmi psicanalitici ricostruiti a posteriori, che non delle persone vive»; e afferma poi riguardo al protagonista del *Compagno*: «Irreali senza dubbio i ragazzi di Quarantotti Gambini [...] ma altrettanto irreali, se non di più, questo Pablo di Pavese [...] Noi questi taciturni, naturalmente raffinati, sentimentali cazzottatori comunisti, noi, in Italia, diciamolo chiaro e tondo, non li abbiamo incontrati mai».⁸¹ In quanto a Moravia, Bassani afferma in un'intervista dei primi anni Sessanta che «come romanziere, non c'è nessuna pretesa da parte sua di rivolgersi a una società ben definita. I suoi personaggi restano degli schemi monumentali, astratti: a nessuno verrebbe mai il sospetto che siano vissuti sul serio, né in Italia né altrove».⁸² E in merito all'indebito accostamento tra la sua narrativa e quella di Cassola suggerito con insistenza e vena polemica da certa critica di sinistra, Bassani puntualizzava nel 1965:

Accostarmi a Cassola è possibile solo in forza di un illecito procedimento generazionale. C'è forse un solo fatto che ci accomuna, e che io ammetto volentieri: che tutti e due abbiamo sentito fortemente la Resistenza: la Resistenza entra in qualche modo come motivo centrale della nostra letteratura; e questo significa anche l'esistenza di un chiaro rapporto

⁷³ Ivi, p. 1275 (il corsivo è mio).

⁷⁴ DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 505.

⁷⁵ *Di là dal cuore*, p. 1222.

⁷⁶ Ivi, p. 1229.

⁷⁷ Ivi, p. 1226.

⁷⁸ Ivi, p. 1151.

⁷⁹ Ivi, p. 1123.

⁸⁰ Cfr. CASES, *Un ingegnere de letteratura* [1958], in ID., *Patrie lettere*, cit., pp. 58-59 e pp. 68-69: «Si dirà che la pura e semplice descrizione di tale realtà costituisce anzi una condanna implicita di essa. Gadda non avrebbe rinunciato a nulla, e scomparendo dietro la nuda presenza del pasticciccio, lo additerebbe all'universale esecrazione. Non è da escludere che tali possano essere state le intenzioni soggettive dell'autore, ma l'essenziale è il risultato, e il risultato le smentisce. Se gli orizzonti di Gadda fossero stati veramente modificati dall'esperienza del fascismo e dell'antifascismo, se egli avesse profondamente vissuto i problemi nazionali, egli avrebbe trovato un angolo visuale sottratto al pasticciccio da cui fosse possibile giudicarlo come un insieme di relazioni storicamente e socialmente determinate [...] Ma a Gadda una via del genere era preclusa dalla sua sfiducia nel popolo italiano come soggetto storico di un processo fondamentalmente unitario [...] Tale è il *Pasticciaccio*: veramente il capolavoro del secolo o del millennio se fosse possibile scrivere un capolavoro negando la nazione che l'ha prodotto [...] Né si dica che all'artista tutto è lecito: consentiamo che Gadda è un artista notevole e talora grande, ma non consentiamo che ci si ritiri nel regno delle forme, come sogliono fare molti lettori e critici del *Pasticciaccio*, per ignorare quegli elementi sostanziali cui il romanzo deve la sua importanza e il suo successo [...] Non si può fare che l'Italia sia degli italiani senza dar loro, anziché l'alternativa di classe tra l'analfabetismo e il discorso indiretto latino, la lingua e la cultura italiana».

⁸¹ *Di là dal cuore*, pp. 1057-1058.

⁸² Ivi, p. 1218.

col pubblico, con l'assemblea degli utenti. C'è, in sostanza, una tensione di tipo religioso, sia in me che in Cassola, tipica anche di altri scrittori maturati attorno al Cinquanta e usciti dal travaglio resistenziale [...] Io non credo e lui non crede al dialetto, appunto per quel bisogno di un rapporto che ho poco fa chiamato religioso con l'udienza nazionale.⁸³

Non mi sono mai rassegnato ai dialetti. D'altra parte la «risciacquatura» di Manzoni va vista in questa luce. Mi rendo conto di tutto, ma spero che l'Italia arrivi dove era arrivato allora Manzoni [...] Il fatto che Manzoni sia andato a «risciacquare i suoi panni in Arno» ha per me un gran significato, in senso nazionale; e poi vi è uno sforzo nell'ordine della popolarità. E lo sforzo di essere credibile. Ecco, la credibilità: il modello manzoniano è stato un esempio in questo senso. Si viene da esperienze vicine e simili per gravità, e la letteratura deve essere per la nazione e per il popolo.⁸⁴

Il già menzionato «rapporto profondo, insieme religioso e popolare» che lo scrittore italiano deve stabilire con la realtà nazionale è l'espressione di una «concezione umilmente fabril e religiosa della vita e dell'arte».⁸⁵ Giacomo Noventa è a Bassani molto caro e «congeniale» perché «è un poeta religioso, non già un esteta».⁸⁶

La gente normale ha un bisogno terribile di verità, di poesia, di religione [...] Intendo la coscienza religiosa nel senso più vero e profondo: come fondamento di valori autentici [...] Guai se un poeta si rassegna ad essere soltanto un poeta [...] se non rifiuta d'essere un poeta, e non tende verso il contrario, per reintegrare nella poesia la propria verità umana, se non è attratto dal contrario, è solo un letterato, un decadente. In questa tensione c'è il poeta vero.⁸⁷

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. Se accettasse di essere soltanto un poeta, se si accontentasse di essere soltanto un poeta, accetterebbe necessariamente di escludersi dalla vita. È vero, la poesia non serve a niente, è puro ritmo, è un fatto puramente estetico, e dunque del tutto disinteressato. Questo lo ha scritto Croce una volta per tutte e non c'è da spostare una virgola nelle sue pagine. [...] Il poeta vero rifiuta di essere un poeta, vuole impegnarsi nella realtà, vuole, come Cézanne, che le sue opere servano a qualcosa, ma guai se queste poi servono! Ecco il punto: se una poesia, un quadro, un'opera d'arte in genere serve a qualcosa non è più poesia, non è più un'opera d'arte. Ad esempio, Guttuso era un finissimo artista che si inseriva perfettamente nel clima decadente che aspirava solo al bello e al disimpegnato, nel clima che era di moda a Roma intorno al '38-'39. C'era il fascismo e Guttuso se ne stava fuori. Non era troppo diverso da tutti i pittori della scuola romana, totalmente disimpegnata nei confronti della realtà politica e morale di allora. A un certo punto, Guttuso ha rifiutato la propria posizione di partenza, si è animato di una nuova coscienza morale. Io lo lodo molto per questo, però non sempre Guttuso è riuscito a fallire nel suo impegno, perché bisogna pur che il poeta fallisca nel suo impegno per risultare veramente un poeta. Guttuso è diventato troppo spesso un illustratore, un pittore al servizio di un'idea politica, cioè non è rimasto puro. L'arte deve essere pura o deve raggiungere la purezza per una specie di fallimento dell'impegno. Io non credo si possa rimproverare alla mia letteratura di essere pura, perché la poesia è sempre pura, se è realizzata. Io voglio continuare a raccontare delle storie credibili, che servano a spiegare a tutti quelli che sono nati e cresciuti con me, che cosa è ed è stata la loro vita, che significato essa ha avuto per me e per loro. Poi, nonostante questa pretesa niente affatto poetica, non potrò fare a meno di sperare al tempo stesso di raggiungere la purezza. Insomma, alla base dell'operazione artistica c'è sempre una disperazione, una contraddizione, una sostanziale tragicità. Questo è il punto. Di questa contraddizione, l'artista è cosciente nell'atto medesimo in cui opera, ed è perciò sempre diviso in due parti.⁸⁸

Nel saggio intitolato *Narrare o descrivere?*, Lukács sostiene che «ogni struttura poetica è profondamente determinata, proprio nei criteri compositivi che la ispirano, dalla concezione del mondo»,⁸⁹ da una «ideologia» cioè che Bassani per parte sua considera come «non soltanto necessaria, ma indispensabile»⁹⁰ allo scrittore. Come sostrato «ideologico» – di inequivocabile e squisita matrice idealistica crociana – la «concezione religiosa della vita e dell'arte» costituisce la visione del mondo, la *Weltanschauung* a cui è improntata la poetica di Bassani. E di questa sua poetica, innervata dal connubio

⁸³ CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 61.

⁸⁴ DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 508 e p. 505.

⁸⁵ *Di là dal cuore*, p. 1111.

⁸⁶ *Ivi*, p. 1200.

⁸⁷ *Perché ho scritto «L'airone»*. *Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX.

⁸⁸ *Intervista inedita a Giorgio Bassani* [1966], in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini e R. Diaconescu Blumenfeld, LED, Milano 2012, pp. 621-622.

⁸⁹ LUKACS, *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in *Id.*, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 305.

⁹⁰ *Cinque domande agli scrittori. Risposte di Bassani e Franciosa*, cit., p. 13.

indissolubile tra etica storicistica e estetica realistica, Bassani ha manifestato le imperiose motivazioni antiestetistiche e antiformalistiche in occasione di nodi storico-critici contingenti quali il “riflusso” decadentistico della cosiddetta neoavanguardia («gli attuali decadenti dell’avanguardia»)⁹¹ nei cui confronti – in reazione alle polemiche scatenategli contro dai seguaci del famigerato Gruppo ’63 – Bassani ebbe a esprimere il più assoluto rifiuto:

I più presi di mira siamo noi, gli scrittori della generazione di mezzo, noi che siamo usciti dalla Resistenza conservandone la tensione morale e l’impegno politico. Quelli che ci attaccano sono le anime belle della letteratura. Credono nell’arte, anzi nell’Arte [...] Hanno il loro bravo momento rosa, poi il momento blu, poi quello giallo, poi quello viola, eccetera [...] L’estetismo eretto a ideale civile e sistema di vita [...] Non essendo cittadini di questo nostro Paese, la loro lingua, per conseguenza, non è quella della tribù. Non può esserlo [...] Parlare di «mediazione» non ha molto senso. L’esempio di Moravia può servire. Pieno come al solito di buona volontà, ha preso a discutere [...] Vero è tuttavia che Moravia non è abbastanza armato, secondo me, intellettualmente e moralmente, per rifiutare con decisione dialoghi del genere [...] è per l’appunto questa componente di astrattezza, e quindi di formalismo, che a mio parere impedisce a Moravia di rifiutare in modo reciso la discussione con la neoavanguardia nostrana.⁹²

Un manierismo di tipo voyeuristico, importato in Italia, ci riporterebbe indietro a situazioni di sperimentalismo letterario del tipo di quelle già scontate nel Ventennio: e una delle prove fondamentali di quello che dico io è che l’accordo tra avanguardia e letteratura del Ventennio è in atto, basta vedere i rapporti tra Sanguineti e Palazzeschi, tra Giuliani e Moravia. Che cosa rappresentano gli avanguardisti se non un ritorno alla letteratura del Ventennio, cioè puramente disimpegnata e formalistica? Per questi essi non sopportano scrittori del mio tipo, e li accusano di tardo romanticismo quando non addirittura di tardo naturalismo.⁹³

La pubblicazione e la conseguente apologia del *Gattopardo* da parte di Bassani vanno così situate in un pertinente contesto storico-critico, e vanno considerate (per quanto discutibile possa risultare la valutazione che Bassani fa del romanzo di Lampedusa) nella loro inerenza alla concezione del realismo storicistico e alla visuale “nazional-popolare” proprie all’*editor* nonché all’entusiastico ammiratore di quel libro. Bassani critico vede nel *Gattopardo* un esemplare del romanzo realista da lui vagheggiato e propugnato. Si tratta, per Bassani, di un’opera rappresentativa non solo, in negativo, del fallimento neorealista, dell’incapacità dei neorealisti a produrre una narrativa autenticamente realista, ma al di là di questo, di un’opera rappresentativa, in positivo, della capacità e della possibilità novecentesca di dar vita a un romanzo situantesi nel solco del realismo ottocentesco. Si tratta dunque per Bassani di un romanzo che costituisce, da un lato, l’espressione di un’implicita critica del decadentismo estetistico e intellettualistico, e dall’altro, l’espressione del grande realismo letterario, per la vocazione storico-nazionale, per l’ispirazione etico-politica, per il rispecchiamento di una realtà oggettiva che è quella della storia italiana moderna e contemporanea:

Non è bastato il *Gattopardo* a dimostrare che un romanzo nazionale storico è anche oggi in Italia pienamente possibile?⁹⁴ [...] Il messaggio del *Gattopardo* è per buona parte morale e politico⁹⁵ [...] Non è un romanzo storico, come per esempio è apparso a Vittorini e ad altri [...] A mio parere il *Gattopardo* va visto piuttosto sotto l’aspetto di un felicissimo caso di poema nazionale. Ci troviamo di fronte a un romanzo che sarebbe piaciuto ad Antonio Gramsci: ad un esempio, direi indiscutibile, di letteratura nazional-popolare⁹⁶ [...] Dopo Tomasi di Lampedusa, qui in Italia scrivere un romanzo è diventato molto più difficile. In un paese come il nostro, nelle cui scuole pubbliche non si insegna niente

⁹¹ *Perché ho scritto «L’airone»*. *Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani*, cit., p. xxxix.

⁹² *Di là dal cuore*, pp. 1215-1219. L’allusione ai periodi della pittura di Picasso (simboleggiati dal prevalere di tal o tal colore) è da collegare a un brano di polemica antiestetistica che si legge in *Di là dal cuore*, p. 1211: «Ho l’impressione che i narratori-antinarratori riflettano una sostanziale opposizione di se stessi al mondo, opposizione che si duplica anche nel senso di un’opposizione di se stessi come poeti, *di se stessi in quanto artisti* (Picasso, per esempio, mi viene in mente). Questa specie di artisti completamente artisti, di monadi eroiche isolate in mezzo al caos insensato del mondo, è sempre esistita, esisterà sempre. Io sono di un’altra specie».

⁹³ CAMON, *Giorgio Bassani*, cit., p. 69. E si veda anche *Perché ho scritto «L’airone»*. *Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani*, cit., p. xxxvii: «L’avanguardia mima il mondo industriale di cui è un prodotto. Finge di contestarlo [...] Tutti costoro producono esattamente ciò che il mondo industriale vuole che si produca. Sono degli zelanti e soddisfatti servi. Le loro proteste, le loro contestazioni, le loro piroette, i loro happening, non danno noia. All’industria non fanno né caldo né freddo».

⁹⁴ *Di là dal cuore*, p. 1172.

⁹⁵ Ivi, p. 1205.

⁹⁶ Ivi, p. 1209.

di ciò che rende cittadino chiunque sia nato, poniamo, in Inghilterra o in Francia, il *Gattopardo* ha assunto la funzione di un grande poema nazional-popolare. È un libro come l'avrebbero sognato Croce o Gramsci [...] Soltanto dei critici superficiali o evasivi potevano credere che il motivo ispiratore del *Gattopardo* fosse il senso della morte, che fossimo insomma davanti a una specie di variante siciliana della *Morte a Venezia*. In realtà, il vero contenuto del *Gattopardo* è l'Italia e la sua storia, e Dio solo sa quanto siano rari, nella nostra letteratura di tutti i tempi, i libri su tale argomento⁹⁷ [...] Con il *Gattopardo* [...] Lampedusa sviluppa Verga, non gli si oppone, come generalmente si crede. Coi suoi romanzi Verga disse di no all'intera penisola, un no che investiva tutti i valori, politici, storici, economici, linguistici, della Nazione [...] Verga provocò dunque una frattura, si oppose; e di questa frattura, e di questa opposizione fu il tragico e alto poeta che è. Nel momento di crisi del secondo Risorgimento italiano, in piena crisi dei valori della Resistenza, Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale [...] Mentre Verga parla al suo popolo, Lampedusa si rivolge invece alla Nazione nella lingua della Nazione. Il no di Lampedusa si estende perciò di là dalle frontiere verghiane [...] nel più vasto ambito di tutta la cultura nazionale.⁹⁸

Lampedusa non ha fatto un romanzo storico. Il suo è un grande *pamphlet* etico-lirico, etico-politico-lirico, indirizzato alla nazione dopo la sconfitta nella Seconda Guerra mondiale e il crollo degli ideali dell'antifascismo e della Resistenza. Il romanzo di Lampedusa è scritto in un linguaggio che è molto più vicino al linguaggio critico e saggistico che a quello della narrativa. In fondo anch'io che cosa ho fatto, seppur diversamente? La stessa cosa.⁹⁹

Questa è un'ulteriore dimostrazione del fatto che il momento etico-politico è intrinseco al realismo bassaniano, all'arte intesa da Bassani come arte autentica in quanto realista e in quanto operazione dialettica (la dialettica arte/vita). Alla dialettica dell'arte autentica si oppongono da un lato l'antidialettica dell'estetismo, del formalismo, dell'ermetismo, e cioè l'assenza di un rapporto arte/vita per rifiuto della vita e della realtà e della storia in nome dell'Arte, dell'arte «pura», e dall'altro la falsa dialettica del neorealismo, falsa in quanto la realtà vi è puramente strumentale alla «poesia», all'espressione artistica, non costituisce il fine dell'arte ma una mera materia, un mero «pretesto», ed è in questo senso che il neorealismo può essere oggettivamente ricondotto a quell'ideale di «poesia pura» la quale, scrive Bassani proprio nella già menzionata recensione *Neorealisti italiani*, «è una chimera da letterati, da critici, non già da poeti». ¹⁰⁰ Nel realismo dei neorealisti Bassani individua un "estetismo della realtà". Quarantotti Gambini la sua opera «l'ha costruita dal di fuori con la freddezza, la premeditazione e lo scetticismo di un letterato particolarmente abile [...] Quarantotti Gambini non soffre di preoccupazioni di tipo storico, geografico, insomma oggettivo. Per lui la realtà si configura sempre come un pretesto. Ne consegue che i contenuti della sua arte [...] non assumono mai concretezza, peso morale [...] In conclusione: piuttosto che gli uomini e le cose della vita reale, a premargli è la loro *poesia*», ¹⁰¹ e cioè il loro uso strumentale, estetico. La dialettica artistica risulta qui rovesciata, è una pseudodialettica che viene logicamente a sottendere un falso realismo, perché la letteratura mira qui a se stessa, all'Arte, e non già alla realtà, alla realtà della vita. Allo stesso modo in Pavese

si leva lo spesso diaframma delle sue suggestioni letterarie [...] La verità è che non diversamente da Quarantotti Gambini, idoleggiatore estetistico dei contenuti di alcuni grandi libri [...] Pavese sarà tutto, ma non un poeta. La realtà, quella vera, gli è muta. Il mondo del suo *Compagno* non è già quello di una società italiana colta lungo il sottile margine di sutura che corre tra la piccola borghesia e il proletariato, bensì, quasi sempre, l'evidente prodotto di una sorta di

⁹⁷ Ivi, p. 1217.

⁹⁸ Ivi, p. 1208. E cfr. DE CAMILLI, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 507: «Certo si viene tutti da Flaubert, ma *I Malavoglia* sono la cosa più alta di Verga, più delle novelle. Però rappresentano una frattura: misurano il separatismo siciliano. Con *I Malavoglia* si apre una separazione che dura fino a Pasolini. Lampedusa dice invece: siamo tutti siciliani. Lampedusa dice il contrario e continua Verga, ma da par suo. Io ho fatto nei confronti della letteratura che inizia con Verga un'operazione simile a quella di Lampedusa».

⁹⁹ CRO, *Intervista a Giorgio Bassani*, cit., p. 41. E si veda quel che scriveva Bassani in merito al romanzo *Le finestre di Piazza Navona* (uscito postumo nel 1961 ma scritto nel '44) di Silvio D'Amico: «Nonostante l'esempio del *Gattopardo* ancora fresco di stampa, oppure, chissà, proprio per questo (la rivolta neo-avanguardista e sperimentale contro il *Gattopardo* cominciava a manifestarsi proprio allora), la critica lo accolse con evidente imbarazzo [...] Se nel principe di Lampedusa si era riconosciuto uno scrittore moderno, lontanissimo da quel Verga e da quel De Roberto dai quali mostrava, sul piano letterario, di prendere le mosse, perché non riservare lo stesso trattamento al Borghese e cattolico e romano D'Amico, e non ammettere che anche lui, nei modi più sfumati, più ragionevoli, più ambigui e compromissori, caratteristici della sua educazione e della sua classe, aveva prodotto assai più un appassionato *pamphlet* politico-morale, indirizzato alla Nazione nel momento della sua crisi suprema, che non un romanzo alla Serao?» (*Di là dal cuore*, pp. 1283-1284).

¹⁰⁰ *Di là dal cuore*, p. 1055.

¹⁰¹ Ivi, pp. 1056-1057.

chimera: la chimera del critico sagace, del coltissimo conoscitore di letterature straniere, del bravissimo traduttore dall'inglese.¹⁰²

Nel neorealismo Bassani scorge il realismo contraddittorio di una tendenza letteraria che fa della realtà lo strumento del proprio estetismo, l'artificio di una poesia astratta (inautenticamente astratta, come si è sottolineato in precedenza), di un poetico costruito a tavolino. La realtà è per i neorealisti soltanto la realtà *letteraria*, prodotta dalla e per la letteratura, e non già la realtà autentica della vita e della società nazionale: una «chimera», dunque (al pari del "realismo socialista"). Il realismo neorealistico è dunque stato sostanzialmente un grande equivoco. Nella recensione, apparsa nel gennaio 1949, a *Ladri di biciclette* di Bartolini, Bassani afferma che l'autore non ha l'intento «di procurare ai suoi lettori i documenti di una realtà obbiettiva che, come tale, non lo interessa per nulla. In Bartolini, non diversamente da tanti altri artisti della nostra epoca, non c'è alcuna curiosità per ciò che sta fuori di lui»: da cui «un violento, esclusivo egotismo lirico, un mai saziato bisogno di ridisegnare ogni volta il proprio autoritratto».¹⁰³ Analogamente, nel saggio del 1950 su Carlo Levi, Bassani afferma:

L'immenso successo di *Cristo si è fermato a Eboli* fu dovuto in gran parte a un equivoco generale. La verità è che nel *Cristo* critici e pubblico videro fin da principio la Lucania e basta [...] contenti di leggere nel libro una specie di documentario [...] nel libro di Levi la Lucania non entra in gran parte che come pretesto, come coro generico e pittoresco [...] Levi, più che a darci una rappresentazione oggettivamente attendibile delle cose e delle persone, ha la mente a verificare in quelle persone e in quelle cose una sua ideologia, una sua intima vicenda intellettuale.¹⁰⁴

Nell'ultimo degli scritti dedicati a Soldati (la recensione, del 1979, a *44 novelle per l'estate*) è ravvisabile una illustrazione della concezione bassaniana della dialettica che innerva la narrativa *realista* di marca novecentesca. Essa si compone di due momenti costitutivi del rapporto dell'artista verso la realtà. Il primo momento è quello della negazione, ossia dell'antitesi:

Anche Soldati ripete il «no» di tutta la letteratura più seria del terzo e quarto decennio del Novecento, anche Soldati ricanta a suo modo l'aridità e l'impotenza di una civiltà che è tutta in crisi [...] la sua negazione è davvero radicale, estrema. Non essere, e nel non essere riposare¹⁰⁵ [...] Alla base della sua poetica c'era la convinzione dell'autore di essere in fondo estraneo a tutto ciò che veniva rappresentando, e dunque di trovarsi sempre e irrimediabilmente «altrove». In tale suo «non esserci», amaro eppure gioioso, il torinese Soldati si rivelava in pieno figlio del proprio tempo. Il «no» da lui rivolto alla realtà, al mondo, alla vita, continuava un discorso che era stato cominciato appunto a Torino, qualche decennio prima, da Guido Gozzano, e continuato nella vicina Liguria da uno Sbarbaro, da un Montale.¹⁰⁶

Il secondo momento rappresenta di contro la "negazione della negazione" ossia il superamento dell'antitesi preliminare, e quindi il momento della "sintesi", della "conciliazione" degli opposti in quella unità di grado superiore che è la verità del reale. È il movimento di «identificazione» con la realtà e con la vita:

Gli è bastato identificarsi in modo totale, senza più alcuna riserva intellettualistica di sorta, con l'io-scrivente, e subito ha ricevuto in cambio, a compenso, la realtà, la vita, *tutta* la realtà e *tutta* la vita. Queste sue narrazioni sanno ormai parlare di qualsiasi cosa: di ogni più piccola e di ogni più grande. Scritte in una lingua [...] capace di restituire qualsiasi aspetto dell'esistente, risultano tutte straordinariamente credibili, *vere*. Insomma poetiche.¹⁰⁷

Scriva Bassani nel saggio intitolato *Lettere d'amore smarrite*, del 1971, che «per uno scrittore italiano d'oggi non resta dunque altro da fare che provarsi a scavare fino in fondo il proprio pozzo. Per attingere all'indispensabile universale, altra strada da prendere non c'è».¹⁰⁸ L'arte deve «entrare in diretto contatto con una realtà che è la vita, semplicemente, ancora una volta e come sempre la Vita».¹⁰⁹ Nella recensione del

¹⁰² Ivi, p. 1058.

¹⁰³ Ivi, pp. 1065-1066.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 1090-1093.

¹⁰⁵ Ivi, p. 1111.

¹⁰⁶ Ivi, p. 1310.

¹⁰⁷ Ivi, p. 1311.

¹⁰⁸ Ivi, p. 1285.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

1945 ai racconti di Arrigo Benedetti, Bassani nota a proposito del racconto *Il prato* che «la vera realtà, quella poetica, che lui [Benedetti] aspira a farci conoscere nella sua interezza, e nel cuore della quale vuole immergerci direttamente, senza ricorrere a mediazioni razionali, si condensa alla fine nel simbolo concretissimo del ciclista». ¹¹⁰ Questa espressione, «simbolo concretissimo», ritorna ben venticinque anni dopo proprio nel lungo saggio *Lettere d'amore smarrite*, in cui Bassani recupera «alcuni libri, apparsi appunto dopo il '48, e riconducibili tutti al clima della letteratura uscita dal travaglio della Resistenza, ai quali toccò in sorte l'oblio più completo»: ¹¹¹ si tratta dei romanzi *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, *Il campo degli ufficiali* di Giampiero Carocci, *Zebio Còtal* di Guido Cavani e *Le finestre di piazza Navona* di Silvio D'Amico. È nella parte dedicata a quest'ultimo romanzo, pubblicato postumo nel 1961 ma scritto a Roma nel 1944 durante l'occupazione tedesca, considerato dal critico «un appassionato *pamphlet* politico-morale, indirizzato alla Nazione nel momento della sua crisi suprema», ¹¹² che riappare l'espressione a cui si è appena fatto riferimento, la quale rappresenta un emblematico documento della “poetica della realtà” del Bassani saggista. ¹¹³

¹¹⁰ Ivi, p. 1027.

¹¹¹ Ivi, p. 1275.

¹¹² Ivi, p. 1284.

¹¹³ La riportiamo qui integrata nel suo contesto: «Anche dire Roma è difficile. Quale Roma? Ne esistono tante! È certo ad ogni modo che quella speciale Roma borghese e cattolica che a Silvio D'Amico premeva di rappresentare [...] quella Roma ha avuto in Silvio D'Amico il suo cantore più autentico [...] Mi limiterò a citare per esteso un pezzetto di pagina [...] “Piazza Navona” – vi si legge – “è lontana dal Cimitero del Verano. Quando il landò nero riportò a casa i quattro orfani con zio Eugenio [...] s'era fatto tardi; la sensazione più viva nei ragazzi era l'appetito. Teresa, la vecchia cuoca taciturna, aveva dovuto mettersi in letto, con la febbre alta per le emozioni; Felicita l'aveva sostituita, improvvisando alla meglio un pasto frugale: minestra e uova al tegame cucinate con l'olio, che Francesco non sopportava”. Oh, quelle uova al tegame cucinate con l'olio! Nei lunghi mesi di forzata clausura durante l'occupazione tedesca, D'Amico dovette a un certo punto credere, ne sono sicuro, di stare dicendo tutto, davvero tutto, della realtà che gli stava a cuore. Quelle uova al tegame cucinate con l'olio, nella loro dimessa, triste, e al tempo stesso sorridente domesticità (così tipica, così romana, e cattolica, e borghese: così, se vogliamo, pur se remotamente, controriformistica), costituiscono secondo me, di un cosiffatto sentimento, la prova più lampante, il corrispettivo oggettivo più perentoriamente rivelatore. Segni dunque, e simboli concretissimi, del raro fiore della poesia, non dispiaccia che per questa volta le assuma anche io come mie proprie, le umili uova al tegame di Silvio D'Amico: a conclusione e a suggello, se non altro, di queste note» (*Di là dal cuore*, p. 1286).