

Lucia Cariatì

«La vita ai limiti della non vita»:  
una lettura dell'*Airone* di Giorgio Bassani

Lo scopo del presente saggio è di evidenziare come *L'airone*, ultimo romanzo di Giorgio Bassani, attraverso la predominanza tematica della corporalità ed una serie di scelte narratologiche innovative rispetto alla sua produzione precedente, rappresenti l'esito di una riflessione problematica sulla storia e sulle vite nell'immediato dopoguerra. Ripercorrendo le modalità del tutto peculiari con cui i corpi dei personaggi, in particolare del protagonista, si impongono come centro tematico del romanzo e indagando lo specifico darsi del cronotopo, si legge la vicenda conclusiva del *Romanzo di Ferrara* alla luce di una dimensione biopolitica posta in essere dalla realtà dei regimi novecenteschi.

All'interno di quello che Paolo Vanelli ricorda essere stato definito «l'unica vera opera-mondo del nostro secondo Novecento», ovvero il *Romanzo di Ferrara* di Giorgio Bassani,<sup>1</sup> il romanzo *L'airone*, ultima tappa di un affidamento letterario in forma di romanzo, assume connotati espressivi e tematici fortemente peculiari. Peculiarità che deve essere letta alla luce di «una semiosi del macrotesto»<sup>2</sup> quanto mai necessaria in un'opera come il *Romanzo di Ferrara*. Infatti la diversità dell'*Airone* «si riverbera su tutto l'organismo narrativo del *Romanzo di Ferrara*, perché è determinata dalla logica che sottende l'intero macrotesto, dalla dialettica del superamento, che esige questa diversità affinché il processo romanzesco possa compiersi fino in fondo, esaudire la propria intenzionalità poetica, esaurire il proprio potenziale di significazione».<sup>3</sup>

Aperto dalla vicenda di un'umile donna di provincia, Lida Mantovani, il *Romanzo di Ferrara* termina con una ripresa serrata sulla figura di un proprietario terriero, Edgardo Limentani, ultimo e, vedremo, terminale protagonista del quinto libro di un ciclo che, quasi a ricalcare l'intenzionalità originaria dell'irrealizzato progetto verghiano,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> P. Vanelli, *Il romanzo personale di Giorgio Bassani* in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012. L'autore del saggio, riferendosi all'introduzione di Alberto Bertoni all'opera di Raffaele Crovi, ricorda che in questa sede il *Romanzo di Ferrara* è stato riletto come unica opera-mondo della letteratura italiana contemporanea alla luce della sua «incisività tematica, storica e ambientale» il quale realizzerebbe, secondo questa prospettiva, la rappresentazione compiuta (quindi socialmente differenziata oltre che privata) di un preciso momento storico (p.73).

<sup>2</sup> A. Perli, «Fuori del tempo»: *L'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, p. 194.

<sup>3</sup> Ivi, p. 208.

<sup>4</sup> A proposito dei modelli letterari che sottostanno alla produzione di Giorgio Bassani, si confronti quanto lo stesso autore afferma: «Come scrittore, ho sempre guardato più all'Ottocento che al Novecento; e fra i grandi romanzieri di questo secolo, a quelli che come Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce (il Joyce dei *Dubliners*) e Thomas Mann, derivano direttamente dal secolo scorso. Per ciò che mi riguarda, non ho ambizioni letterarie di tipo balzachiano. Non mi importa niente di dare un quadro generale della nostra società. Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei *Malavoglia*, di *Senilità*, e soprattutto di *The scarlet Letter* di Hawthorne» (*Di là dal cuore, In*

intende mettere in scena, nei vari contesti sociali, un assunto storico-esistenziale. Non si rappresenta più, cioè, lo scacco cui destina l'ambizione del riscatto sociale - tensione che, in Verga, fa appartenere il mito vagheggiato «sempre e solo al passato, come finzione della memoria» -<sup>5</sup> bensì l'esitare dell'ineludibile caducità delle vite. Il tessuto letterario si incarica di tradurre, nell'indissolubilità dei poli dialettici vita-morte, di volta in volta diversamente semantizzati, una condizione per Bassani insieme ontologica e poetica (il confronto con la peribilità delle vite e delle storie) ponendo, così, nel corso del *Romanzo di Ferrara*, le necessarie premesse ad una laica *meditatio mortis*.<sup>6</sup>

Con *L'airone*, giunge a conclusione un percorso che è ad un tempo narrativo e conoscitivo: quello sguardo-parola capace di conferire senso all'accadere sembra si sia irrimediabilmente «perduto nel mondo dell'oggettività», per usare le parole che l'autore riferiva a se stesso a proposito dell'occasione ispiratrice dell'idea del romanzo.<sup>7</sup> La tecnica a cui Bassani ricorre per tradurre lo stato di dispersione soggettiva sembrerebbe vicina alla registrazione narrativa tipica del *nouveau roman*, come da più parti sottolineato, sebbene lo stesso autore si sia curato di precisare che la sua scelta fosse da interpretare non in termini di un'adesione ad una precisa poetica, bensì nel senso di un'opzione strumentale: funzionale cioè alla resa di un personaggio, di una condizione umana.<sup>8</sup> Infatti, tutto nel personaggio allude ad una sfinite meccanicità esistenziale e, come ricorda Perli,

Edgaro entra in contatto con le persone e gli oggetti in modo meccanico, da automa, senza reale consapevolezza né volontà, in lui la coscienza e la mente (lo *spirito*, appunto) si manifestano esclusivamente nell'atto di *guardare* (solo in quel caso egli appare non più come un oggetto ma come un soggetto del vivere), cosicché il verbo e l'atto, *guardare*, compaiono sempre nei punti chiave della diegesi.<sup>9</sup>

Il romanzo prende avvio dalla prospettiva ristretta della camera di Edgaro, più precisamente dal suo tentativo di ridestarsi al mondo a partire da quella che appare

*Risposta (I)*, in G. Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p.1173). In merito al particolare rapporto dello scrittore ferrarese con Giovanni Verga, si consideri, inoltre, quanto dietro alla valorizzazione di un romanzo quale il *Gattopardo* di Lampedusa egli ritrovasse la stessa carica critica oltre che poetica: «Si tenga presente che Verga, scrittore, nasce nel momento di crisi dell'Italia risorgimentale. Verga provocò dunque una frattura, si oppose; e di questa frattura, di questa opposizione, è stato il tragico e alto poeta che è. Nel momento di crisi del secondo Risorgimento italiano, la Resistenza, Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale». (G. Bassani, *In Risposta (II)*, in *Op. cit.*, p. 1208). Di Verga Bassani parlerà anche nelle lettere dal carcere, poi confluite nella raccolta saggistica *Di là dal cuore*, riconoscendo il valore dello scrittore che, attraverso i suoi personaggi, ha costituito il «patrimonio mitico degli italiani» (G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Op. cit.*, p. 1036).

<sup>5</sup> Cfr. V. Masiello, *I Malavoglia e la letteratura europea della rivoluzione industriale*, in *I Miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Liguori, Napoli 1984, p. 121.

<sup>6</sup> Così viene interpretato il romanzo da parte di Filippo Secchieri in un suo contributo in occasione dei dieci anni dalla scomparsa di Giorgio Bassani: F. Secchieri, *La meditatio mortis nella scrittura di Bassani*, in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere, 2012.

<sup>7</sup> Cfr. *Perché ho scritto l'Airone*, «La fiera letteraria», 14 novembre 1968.

<sup>8</sup> Bassani confermerà a Cancogni d'essersi servito della tecnica dell'*école du regard* «per mostrare come sia una letteratura da moribondi. Perché lo sguardo che si posa indifferente sulle cose è lo sguardo di uno che è in punto di morte, di un escluso. Solo un escluso, uno che non è più dentro la vita, può essere preoccupato solo di guardare, descrivere, misurare ... come avviene nei romanzi, chiamiamoli così, di Butor e Robbe-Grillet e altri. Di ciò che per loro è una poetica ho fatto un personaggio: Edgaro Limentani. Un oggetto in un mondo di oggetti. Uno che ha la morte addosso». Ivi.

<sup>9</sup> A. Perli, «Fuori del tempo»: *l'Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in *Op. cit.*, p. 207.

essere una contingenza esistenziale prima ancora che fisiologica: il sonno. Ridestarsi è per lui un'impresa faticosa, quasi insana e innaturale, al pari di un moto antiperistaltico che, ad ogni alternativa in direzione contraria, lo calamita riconnettendolo nella zona prossima alla gravità statica di una fase terminale (il sonno, paragonato ad *un pozzo senza fondo*, così come le altre descrizioni fisiologiche del personaggio sembrerebbero voler rimarcare).

Vi si narra l'arco di una sola giornata: l'ultima della vita di Edgardo Limentani, il quale, dopo una gita fuori porta nel tentativo di concludere una battuta di caccia, deciderà di togliersi la vita. Tutte le azioni compiute, gli incontri avvenuti nell'arco di quelle ventiquattrore, altro non sono se non ultime apparizioni umane non più generative di aperture di senso, nella misura in cui Edgardo ha già deciso di cristallizzare quello della propria esistenza nel gesto estremo del darsi la morte, scorgendovi dietro l'unica possibile via alla perfezione, la stessa rappresentata dall'airone impagliato esposto in una vetrina di Codigoro.

Dopo quella del pozzo, è l'immagine della sveglia a campeggiare nella prima scena-calvario di Limentani:

Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sporse il braccio destro in direzione del comodino. La piccola sveglia da viaggio che Nives, sua moglie, gli aveva regalato tre anni fa a Basilea in occasione del suo quarantaduesimo compleanno, continuava, nel buio, a emettere a brevi intervalli il suo suono acuto e insistente, anche se discreto. Bisognava farla tacere.<sup>10</sup>

Oggetto tecnologico direttamente riconducibile alla sfera del tempo performativo contemporaneo - rispetto alla cui traiettoria il protagonista è sempre più marginale - ha un illustre antecedente nell'orologio che ha presieduto molti degli immaginari narrativi più classici, non ultimo quello del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Nel romanzo sterniano l'orologio inquadra l'inizio della vita, quella vita grottescamente rinviata dal protagonista che tenta continuamente di procrastinare il momento della propria venuta al mondo, anche attraverso la paradossale dilatazione narrativa che, di fatto, costituisce il romanzo stesso; la poderosa materia narrata, così, finisce col coincidere, da un punto di vista cronologico, con una sola giornata. La giornata del protagonista dell'*Airone* ne sarebbe, come dimostrato anche da questa corrispondenza, un drammatico capovolgimento.<sup>11</sup>

Un esempio fra tutti, più vicino rispetto al *Tristram Shandy*, che presenta altre possibili assonanze con il romanzo di Bassani, è *La metamorfosi* di Franz Kafka, sebbene *L'airone* sia lontano dal suo connotato più propriamente metafisico. Illustre precedente letterario di un risveglio, quello di Gregor Samsa, il quale prende in quel momento e progressivamente coscienza di una trasformazione, fisica e simbolica. La presa di coscienza della trasformazione in atto, il passaggio dall'identità umana a quella di insetto, avviene attraverso una percezione sempre più straniata della propria rinata

<sup>10</sup> G. Bassani, *L'airone* in *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 703.

<sup>11</sup> Victor Sklovskij sottolineava come «il libro, all'inizio, sembra cominciare su un tono autobiografico, ma subito si volge a descrivere un parto, e l'eroe non riesce mai a venire al mondo, sempre messo da parte dal materiale che viene introdotto nel libro. Il libro si trasforma nella descrizione di una sola giornata [...]». (V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 209).

fisicità. Anche la dissociazione di Gregor rispetto alla realtà quotidiana è un processo che avviene a partire dalla registrazione del tempo oggettivo, quello della reificazione della vita cui è destinato, quasi per antonomasia, l'impiegato. Non è forse casuale che il momento del risveglio costituisca l'avvio narrativo anche nell'*Airone*, a ben vedere, similmente romanzo di una metamorfosi, di un passaggio a diversa condizione.<sup>12</sup>

Nell'opera di Bassani il tempo meccanico è agente sovvertitore della possibilità che qualcosa gli si preservi, ovvero a tal punto pone in scacco l'uomo, da impedirgli di riappropriarsi di una qualsiasi fissità o grado di importanza rispetto agli stessi momenti di vita. Infatti, è degradata persino la valenza simbolica dell'oggetto che lo rappresenta: l'orologio.

Il dono di un orologio al varco dell'età adulta, come Carlo Levi ricordava in un romanzo omonimo anch'esso ambientato nell'immediato dopoguerra,<sup>13</sup> rappresentava un rito di passaggio. Anche l'adulto Edgardo riceve in dono una sveglia, dalla moglie Nives per i suoi quarant'anni, oltre che un orologio di marca prestigiosa, «il Vacheron-Constantin da polso», ma questi assolvono la funzione di doni occasionali, *souvenirs* appunto. A connotare le sveglie-orologi, così come altri oggetti di cui pullula il romanzo, interviene l'uso lessicalmente insistito dei marchionimi che, con i toponimi, i tecnicismi ed i forestierismi, costituiscono i fenomeni più rilevanti della lingua dell'*Airone*: «artefatto tensivo» che registra il tutto in un vortice che vede contrapporsi «esattezza definitoria» e «rovello psicologico»<sup>14</sup> senza soluzione di continuità, in una dialettica che riflette lo sfinimento e l'impossibilità alla pienezza. La possibilità di leggere il tempo, e conseguentemente la storia, attraverso gerarchie di senso è sempre più impedita, nell'atrofia delle storie soggettive e collettive del dopoguerra di cui è diretto esito lo stesso dialogismo sdoppiato dell'io narrante.

La vicenda di questo «alien to life»<sup>15</sup> scopre che la coscienza, intesa come volontà soggettiva capace di potenza trasformativa sulla realtà, è surclassata dal tempo oggettivo, dal suo fluire senza ragione e direzione. Il senso è, così, irrimediabilmente sottratto alla possibilità di costruzione, alla mercé del dato. Inoltre la ripresa, quasi in tempo reale, di ogni singola azione di Edgardo evidenzia quelli che Dolfi definisce «tempi intrecciati dell'*Airone*» ovvero «tempo del personaggio/autore e tempo del lettore, che paiono coincidere»,<sup>16</sup> rappresentando l'eliminazione del diaframma spaziale e temporale (garanzia di separatezza tra soggetto e oggetto) che lo stesso autore dichiara di aver voluto realizzare.<sup>17</sup> Il gesto narrativo scopre l'estrema prossimità all'oggetto dello sguardo narrante e, come nella spazializzazione realizzata dall'*école du regard*, non ritrova un disegno di senso.

E accade in questo romanzo, ultimo per Bassani prima del ritorno alla poesia, che a

<sup>12</sup> F. Kafka, *La metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

<sup>13</sup> C. Levi, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>14</sup> Cfr. E. Testa, «Dire tutto». *Lessico e sintassi dell'Airone* in A. Perli (a cura di), *Op. cit.* Secondo l'autore del saggio, il romanzo si impianta, inoltre, su «una fondamentale mobilità discorsiva, su una sintassi non univoca che (al pari, come abbiamo visto, del suo vocabolario) presenta una dimensione duplice: doppia velocità, ora lenta e dilatata, ora scorciata e rapidissima, e doppio sistema di forze, ora di lucida analiticità ora di resa dell'affanno patemico», p. 182.

<sup>15</sup> Douglas Radcliff-Umstead, *The exile into eternity. A study of the narrative writings of Giorgio Bassani*, London, Associated University Press, 1984, p. 136 et infra.

<sup>16</sup> A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 168.

<sup>17</sup> Ivi, p. 175.

vincere, ad imporsi sia quel tempo spazializzato precedentemente ricacciato e fuggito a favore del tempo della vita che tutto conserva e nulla disperde (generando memoria attraverso la possibile ricostruzione del senso). Acquista terreno il dubbio che anche la coscienza sia, infine, trascicabile nello spazio del divenire dall'immanenza di un corpo che non riconosce la gerarchia dello spirito (categoria da intendersi in senso crociano)<sup>18</sup> e della coscienza in quanto non ravvisa più alcun disegno razionale del reale. La riflessione da parte dell'io narrante, così come quella del protagonista, si distende, infatti, in registrazioni empiriche e contingenti, di volta in volta stimulate da segnalazioni di tempi biologici.

Per quanto concerne la dimensione più strettamente topologica del testo, lo scenario della diegesi è costituito da un'alternanza di spazi (aperti e chiusi, luminosi e bui) descritti con una precisione tassonomica che ne avvalorava la funzione pur sempre imprigionante. Sebbene non sia possibile definire a priori un'astratta valenza del dentro e del fuori poiché, come Bachelard ha dimostrato, «esistono giochi di valore che fanno passare in secondo piano tutto ciò che attiene a semplici determinazioni spaziali»,<sup>19</sup> sarebbe possibile rilevare una predominanza di significati dietro l'immaginario dei luoghi abitati o attraversati dal protagonista. Frequenti sono le scene che ritraggono Edgardo nell'atto del passaggio dal dentro al fuori e viceversa. I luoghi che delimitano lo spazio chiuso sono la camera da letto, il portone del palazzo di famiglia o, nel corso del suo viaggio, la cabina telefonica, la stessa automobile, la baracca di Gavino (immersa nell'oscurità e nell'immobilità), la botte da caccia e, nuovamente nella scena finale, la casa e la camera da letto. Spesso questi luoghi si sovrappongono in un gioco di rimandi macrotestuali, così, per esempio, nel terzo capitolo «il pozzo, tradotto nell'immagine equipollente della cantina sotterranea, si fa sempre di più vicino alla camera mortuaria (analoga a quella delle antiche necropoli), di cui troviamo traccia non solo nell'ultima poesia bassaniana, ma anche nei precedenti romanzi». <sup>20</sup> Questa topografia ristretta, più che richiamarsi all'archetipo della «casa-capanna», ci sembra ricalcare, per certa misura, quello del «guscio» con la sua valenza simbolica anfibia e, in un dato senso, trasformativa. Edgardo, come già proposto, si trova a vivere nel corso del romanzo una metamorfosi, sebbene nell'accezione di una trasformazione che lo vede progressivamente aderire ad un'idea di «vita ai limiti della non vita». <sup>21</sup> Il passaggio inesausto dal dentro al fuori vi alluderebbe, infatti «l'essere che esce dal suo guscio ci suggerisce le *reveries* dell'essere misto», in particolare «dell'esser metà morto metà vivo». <sup>22</sup>

Nell'Introduzione all'edizione del 1978 per Arnoldo Mondadori, Marilyn Schneider afferma che l'*Airone* «culmina in una conversione, una genuina e totale trasfigurazione interiore». Questa - unica forma possibile di conversione nell'epoca contemporanea -

<sup>18</sup> Ivi, p. 168.

<sup>19</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 251.

<sup>20</sup> A. Dolfi, *Op. cit.* p. 116.

<sup>21</sup> A proposito, si legga quanto lo stesso Bassani, in una lettera del 1975 ad Anna Dolfi, ebbe a scrivere relativamente all'oggetto delle sue narrazioni oltre che alle condizioni in cui lo scrittore contemporaneo si trovava ad operare, caratterizzato dalla «massificazione che è la vita ... la vita ai limiti della non vita, della morte, dell'ombra/luce ai limiti dell'ombra, vita che non è vita o è quasi vita» (in A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 179).

<sup>22</sup> G. Bachelard, *Op. cit.*, p. 133.

coinciderebbe con un percorso spirituale *a contrario*, «dato dalla sua certezza che la componente esclusivamente fisica dell'esistenza conferisca all'essere umano un potere divino su se stesso». <sup>23</sup> Sembra questa l'ultima frontiera destinataria di un agire capace di sortire un senso residuo di autodeterminazione nel protagonista: stretto nella componente fisica dell'esistenza, Edgardo si determinerà al suicidio liberatorio, sfuggendo all'abulia fagocitante.

La narrazione della storia del protagonista è introdotta, così come sarà conclusa, da una dettagliata descrizione fisica: una lettura segnica del volto, ricondotta alla pura dimensione di viso ovvero di somma di caratteristiche somatiche quasi prive di un connotato espressivo, come nella scena iniziale del primo capitolo, nella prima parte del romanzo:

Intanto si osservava nello specchio.

Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse. Minuzioso e diffidente ne controllava tutti i particolari: la fronte calva, convessa; le tre rughe orizzontali e parallele che la solcavano quasi da tempia a tempia; gli occhi azzurri, slavati; le sopracciglia rade, troppo arcuate, tali da conferire alla fisionomia nel suo insieme un'espressione perennemente incerta e perplessa; il naso piuttosto forte, ma bello, però, ben disegnato, da aristocratico; le labbra grosse, sporgenti, un po' da donna; il mento deturpato sulla punta da una specie di buco in forma di virgola; il colorito rosso-mattone delle lunghe guance, scontente, sporche di una barba bluastra. <sup>24</sup>

La stessa descrizione scompositiva ricompare nel terzo capitolo dell'ultima parte, davanti alla vetrina dell'imbalsamatore:

Cercò allora di guardarsi come si era guardato quella mattina stessa nello specchio del bagno. E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio (la fronte calva, le tre rughe orizzontali che l'attraversavano da tempia a tempia, il naso lungo e carnoso, le palpebre pesanti, affaticate, le labbra molli, quasi da donna, il buco del mento, le guance smunte, sporche di barba), ma tuttavia da apparirgli come velati, come se poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni e anni [...]. <sup>25</sup>

Da subito la modalità narrativa si delinea rifratta, mentre inciampa in descrizioni che sono scomposizioni di un'immagine unitaria, ad andamento che potremmo definire tmesico. Allo stesso modo, il tempo fittizio del romanzo si avvicina, così, alla cadenza del tempo reale, centellinando particolari che allontanano da un nucleo organico. Tale dispersione descrittiva è ricompresa in una struttura narrativa circolare attraverso le due scene del rispecchiamento del proprio corpo, svelando che la compiutezza ottenuta attraverso duplicazione è, però, solo apparente nella misura in cui tende piuttosto a rimarcare una circolarità insensata, partorita cioè dal dominio di un tempo che non comporta possibilità reale di cambiamento, se non nel suo superamento finale e tragico.

Per quanto concerne il profilo sociale, di Edgardo Limentani Bassani fornisce un ritratto minimo ma chiaro, non disdegnando spesso il ricorso all'ironia straniante e, ci

<sup>23</sup> G. Bassani, *L'airone*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1978, p. 3.

<sup>24</sup> G. Bassani, *Op. cit.*, p. 706.

<sup>25</sup> Ivi, p. 835.

sembra, portando a compimento la strategia narrativa del «non detto» comunque foriera di significati sociali e politici non sempre scontati, come già delineato da Piero Pieri, più precisamente a proposito del percorso redazionale delle *Cinque storie ferraresi*.<sup>26</sup> Proprio nelle prime pagine del romanzo, dopo un lungo indugio sul viso dell'uomo, compare un riferimento ad alcuni episodi che permettono di inquadrarlo come un avvocato e proprietario terriero appartenente alla medio-alta borghesia ebraica. L'allusione alla «marea social-comunista» prende corpo nell'episodio della rivolta dei braccianti, nella tenuta della Montina, per la revisione dei patti di compartecipazione alla quale, ci viene detto, Limentani «aveva ceduto, per forza»<sup>27</sup> e per pura strategia di sopravvivenza.

Edgardo, in conclusione del romanzo, si identificherà con l'airone cacciato figurando così anche la sua condizione sociale: l'esponente della borghesia che si sente braccato dal movimento social-comunista. Poco prima, rievocando le parole di sua madre, l'uomo ricorda una sua supposta somiglianza fisica con il re Umberto pensandosi perciò, in un futuro prossimo, costretto ad abdicare dalla sua tenuta a causa delle pretese socialiste. In un primo momento, l'immobilismo di Edgardo è fatto oggetto di un'ironia sociale, caratteristica dello scrittore ferrarese, messa al servizio dell'«identificazione dell'ebreo con l'ala conservatrice della borghesia nazionale».<sup>28</sup> Di qui l'inquietudine supplementare che accompagna la preparazione alla battuta di caccia di quell'ultima giornata di vita del protagonista e, soprattutto, il gioco speculare tra lui e l'animale del titolo, quasi a volerci indicare un capovolgimento tra soggetto braccante e oggetto braccato nell'azione di caccia. Ma Edgardo non è solo un esponente della borghesia agraria minacciato dal movimento social-comunista che, nel dopoguerra, diviene motore di importanti dinamiche sociali e politiche; è anche un membro della borghesia ebraica che ancora ricorda come brucianti esperienze quali quella dell'alienazione del proprio patrimonio a seguito delle leggi razziali.<sup>29</sup> La sua connotazione di personaggio, però, non si limita a questo. Sarà lo stesso Bassani, in un'intervista a Cancogni su «La fiera letteraria» del 14 novembre del 1968, ricordando l'occasione ispiratrice del romanzo, ad alludere alla sua particolare e storica condizione di intellettuale: «finiti gli ideali, mi sentivo perduto nel mondo dell'oggettività, smarrito» mentre, a proposito delle interpretazioni possibili della vicenda, ricorda che una lettura percorribile sarebbe quella della «fine di una civiltà, la civiltà agricola in cui siamo nati (e non solo Limentani che è un proprietario), mentre sta nascendo un nuovo mondo col quale non abbiamo più nulla a che fare, di cui siamo solo ospiti,

<sup>26</sup> Secondo l'autore del saggio, infatti, in frequenti luoghi delle *Cinque storie ferraresi*, «il “detto” a volte sembra quantitativamente minore del “non detto”, così come l'evento storico identificativo a volte è il timbro suggellante posto alla fine di una passeggiata ricca di geroglifici, di parole-maschera dalla paternità incerta, di un sistema di corrispondenze in apparenza anomalo in realtà perfettamente coordinato dalla volontà di descrivere gli aleggianti mostri scaturiti dal sonno borghese negli anni del fascismo»: P. Pieri, *Memoria e giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 8.

<sup>27</sup> G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

<sup>28</sup> P. Pieri, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>29</sup> «dal '39 l'intestataria dell'intero patrimonio agricolo e immobiliare del fu Leone Limentani era diventata la nuora Nives, Pimpinati Nives, cattolica, ariana e a quel tempo incinta di otto mesi, il figlio Edgardo e la vedova Erminia Calabresi, suoi eredi in linea diretta, dovevano ormai considerare i quattrocento e passa ettari della tenuta - se non proprio il palazzo di via Mentana, a Ferrara, nel quale bene o male ancora vivevano - definitivamente roba altrui»: G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

spettatori».<sup>30</sup>

Nelle parole e nel romanzo dello scrittore ferrarese, l'Italia della ripresa economica e dell'avvento della terza rivoluzione industriale sembra non offrire occasioni di azione autentica - secondo il significato che, circa negli stessi anni di composizione dell'*Airone*, Hanna Arendt, a partire da una prospettiva esistenziale e politica fondata sulla categoria di «natività», conferiva a questa attività umana -<sup>31</sup> rimpicciolendo e paralizzando l'esistenza, anche sovrastandola di oggetti che la cosificano (si pensi all'elencazione di oggetti di marca presenti nelle su riportate citazioni relative alla scansione temporale) e riducendola, perciò, inevitabilmente alla sua dimensione di mortalità. Persino la riconciliazione postbellica tra fascisti ed ebrei passa attraverso il neonato referente della merce, come accade in un momento del dialogo tra Edgardo Limentani e l'ex-repubblicano Bellagamba.<sup>32</sup>

L'ultimo protagonista della stagione narrativa bassaniana porta inscritta, in definitiva, una scomposizione identitaria, sia soggettiva che sociale, riflessa nelle stesse tecniche narrative e nell'articolazione del cronotopo del romanzo.

Nell'*Airone*, infatti, la coordinata temporale risulta da un *continuum* di momenti che si sottraggono alla gerarchizzazione: non c'è priorità di senso tra la lenta marcia di azioni che Edgardo programma per la sua ultima giornata di vita e l'insieme di funzioni fisiologiche del risveglio, le sue sensazioni più immediatamente corporee. Il suo percorso giornaliero sembra continuamente inciampare e subire rallentamenti a causa del groviglio di stati psichici e fisiologici. Questo pachidermico percorso passa attraverso la dettagliata descrizione dei gesti del protagonista:

Fra una cosa e l'altra, alzarsi, andare al gabinetto, lavarsi radersi, vestirsi, mettere un po' di caffè nello stomaco, eccetera, non ce l'avrebbe fatta a montare in macchina prima delle cinque.<sup>33</sup>

Sbadigliò. Si passò una mano sulle guance e sul mento, ruvidi di barba, scostò le coperte, mise le gambe giù dal letto, prese da una sedia la vestaglia di stoffa di lana color cammello, la indossò sopra il pigiama, infilò le pantofole; e dopo qualche istante era alla finestra a guardare attraverso i vetri e le imposte socchiuse nel cortile.<sup>34</sup>

Si sbarazzò della vestaglia, l'appese all'attaccapanni infisso in cima alla porta, fece scorrere l'acqua calda nel lavandino, estrasse dall'astuccio di pelle l'occorrente per radersi. Intanto si

<sup>30</sup> M. Cancogni, *Perché ho scritto L'airone* (cit.).

<sup>31</sup> «L'azione, la sola attività che metta in rapporto diretto gli uomini senza la mediazione di cose materiali, corrisponde alla condizione umana della pluralità, al fatto che gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo» (H. Arendt, *Vita Activa*, Milano, Bompiani, 1997, p. 7); Edgardo Limentani sembra un personaggio, da questo punto di vista, che regredisce da una «condizione umana» se è vero che «agire, nel senso più generale, significa prendere un'iniziativa, iniziare (come indica la parola greca *archein*, "incominciare", "condurre" e anche "governare"), mettere in movimento qualcosa (che è il significato originale del latino *agere*). Poiché sono *initium*, nuovi venuti e iniziatori grazie alla nascita, gli uomini prendono l'iniziativa, sono pronti all'azione» (Ivi, p. 128-129).

<sup>32</sup> «Gli si affiancò, e guardò dinanzi a sé. Erano le otto. La piazza veniva popolandosi. E mentre Bellagamba gli parlava dell'Aprilia, facendogliene gli elogi "come marca", e a quanto pareva proponendogliene l'acquisto (da diverso tempo cercava una macchina del genere - diceva - insieme robusta ed economica, preferibilmente passata per poche mani, meglio ancora se per due sole, da trasformare in camioncino in vista delle crescenti necessità del ristorante), non riusciva a staccare gli occhi dalla gente raccolta in gruppi di minuto in minuto più numerosi laggiù dirimpetto]». G. Bassani, *Op. cit.*, p. 741.

<sup>33</sup> Ivi, p.703.

<sup>34</sup> Ivi, p. 704 .



osservava nello specchio.<sup>35</sup>

Inoltre, acquista una centralità tematica l'elemento corporale del personaggio, inserendo questo romanzo di Bassani all'interno di una più ampia tendenza presente nella letteratura italiana a partire dagli anni sessanta. Infatti

Viene a maturazione in questi anni un discorso sulla funzione e sull'importanza del corpo che si innesta nella situazione storico-politica e la interpreta con profonde implicazioni, forse mai più raggiunte dopo. I corpi parlano e il loro discorso non può più essere ignorato.<sup>36</sup>

Nel romanzo di Bassani troviamo rappresentata, si badi, una forma evenemenziale di corporalità, colta cioè, più che nell'atto della sua esibizione scenica, in quella del suo accadere quasi metabolico. Sarà questa stessa centralità che, vedremo, influenzerà l'organizzazione del cronotopo testuale.

Il sofferto procedere incontro al giorno ormai iniziato è il procedere di un corpo grave o meglio è il procedere dell'irriducibile gravità del corpo (perché di Edgardo ci viene immediatamente e prioritariamente detto che è *corpo*):

Si sbarbò con cura abituale, dopodiché, in attesa che la vasca da bagno si riempisse, si sfilò i pantaloni del pigiama e andò a sedersi sul cesso. *Liberarsi il ventre*: da qualche anno stentava un po', la mattina; e quando non gli riusciva – o perché la sera prima aveva mangiato troppo, o perché si era alzato troppo di buon'ora –, dopo, lungo tutta la giornata, si sentiva di pessimo umore, soffriva persino di *palpitazioni cardiache*. Come era da prevedere quella mattina era contraria. Ma d'altra parte non poteva mica mettersi in viaggio così! C'era il rischio, a farlo, di doversi fermare a metà strada, e magari senza neanche trovare il modo di lavarsi.<sup>37</sup>

Senonché, proprio alla periferia di Codigoro, un centinaio di metri prima di svoltare per la liscia strada di circonvallazione, una acuta fitta di dolore all'altezza della cintura, preannunciata un attimo avanti da un lieve palpito al cuore, lo costrinse a piegarsi sul volante.<sup>38</sup>

Sbarazzatosi quindi della giacca e del berretto, che appese alla maniglia della finestra, sbottonò i pantaloni e le due paia di mutande, li abbassò, e sedette a contatto diretto della maiolica gelata. Ma niente, ancora una volta, niente: il ventre non voleva saperne di svuotarglisi. Nonostante ogni sforzo sentiva che neanche adesso ce l'avrebbe fatta, e che in ogni caso sarebbe approdato a ben poco.<sup>39</sup>

«Rimasto solo, finì di mangiare quanto restava dell'antipasto, quindi si alzò. La faccia gli bruciava più che mai. Doveva lavarsela.

[...] E infine, sebbene non ne avesse granché bisogno, si girò dalla parte opposta per urinare. Non ci riuscì che dopo qualche istante».<sup>40</sup>

L'esser-corpo di Edgardo, in questi brani, passa innanzitutto attraverso il connotato della visceralità che preannuncia l'area semantica della decomposizione-

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 706.

<sup>36</sup> M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 11.

<sup>37</sup> Ivi, p. 707 [corsivo nostro].

<sup>38</sup> Ivi, p. 727

<sup>39</sup> Ivi, p. 735.

<sup>40</sup> G. Bassani, *L'airone*, in *Op. cit.*, p. 794.

scomposizione organica (quindi la morte)<sup>41</sup> e psichica (lo stato di torpore di Edgardo è un continuo passare dalla veglia al delirio onirico-immaginario). Persino nel corso della caccia in botte, mentre attende alla battuta (che non sarà in grado di portare avanti, delegando all'assistente Gavino il compito angoscioso di abbattere i volatili), le descrizioni del suo corpo o i riferimenti (anche semplicemente lessicali) alla sua postura non sono connotati distintivi di una fisicità umana, confondendosi piuttosto con l'immagine di un animale in gabbia:

Accucciato dentro la botte, lui nel frattempo non faceva niente. Stava lì e basta. Era un po' sempre come stesse sognando.<sup>42</sup>

Si era addossato alla botte [...]. Grande, ossuto, sproporzionato, e per giunta mezzo impedito, si regolava male. Tornava sempre a urtare.<sup>43</sup>

Il punto di tangenza tra l'animale e l'uomo, come esplicitamente ci sembra emerga nei romanzi principali dello scrittore ferrarese, e più chiaramente in quest'ultimo, è la condizione di nuda vita, su cui il potere sovrano - incarnato dall'antefatto storico implicito alla vicenda del romanzo ovvero la terribile struttura della dittatura nazi-fascista - ha esercitato un dominio.

Se, infine, consideriamo che l'impalcatura profonda della scrittura di Bassani segue una struttura concentrazionaria (formata dal costituirsi di un mondo di progressivi ghetti, prigionie, luoghi di separazione disposti quasi a scatola cinese abitato da figure dell'esclusione), se cioè, al di là di una tematica direttamente concentrazionaria - come accade, invece, per Primo Levi - si accerta la struttura concentrazionaria come forma ermeneutica per eccellenza della narrativa bassaniana, è possibile ravvisarvi il riflesso di una continuità: la traccia della dimensione biopolitica posta in essere dal campo. Edgardo Limentani, a differenza di altri personaggi del *Romanzo di Ferrara*, non è un sopravvissuto o un reduce (come, per esempio Geo Josz protagonista di *Una lapide in via Mazzini*), ma si comporta come se lo fosse. Anche l'inizio della sua impotenza sessuale, chiara metafora di una riduzione ad uno stato di assoggettamento vitale, al quale si allude attraverso la separazione dal letto coniugale, avviene un anno dopo l'istituzione delle leggi razziali, nel '39, data in cui la moglie cattolica Nives, per ovvie ragioni di tutela, diverrà intestataria del suo patrimonio agricolo e immobiliare.<sup>44</sup> Parafrasando Giorgio Agamben, possiamo rilevare che la struttura profonda del campo è divenuta l'assoluto spazio biopolitico nella misura in cui i suoi abitanti sono stati spogliati di ogni statuto politico e ridotti integralmente a nuda vita (quella stessa che del protagonista ci viene impietosamente narrata), rivelando l'«impossibilità del sistema di funzionare senza trasformarsi in una macchina letale».<sup>45</sup> Infatti i diversi protagonisti del *Romanzo di Ferrara*, e più palesemente il conclusivo Limentani, sono

<sup>41</sup> In tal senso, ci si discosta da altre letture - di cui qui si intende comunque riferire - che hanno inteso il riattivarsi delle funzioni corporee di Edgardo come riflesso di un anelito alla vita, sebbene momentaneo (cfr. A. Ciadamidaro, «Di là da Codigoro». *Il viaggio infernale di Edgardo Limentani* in «Otto/Novecento», n.3, 2011).

<sup>42</sup> G. Bassani, *Op. cit.*, p. 773.

<sup>43</sup> Ivi, p. 778.

<sup>44</sup> G. Bassani, *Op. cit.*, p. 709.

<sup>45</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, cit., p. 196.

afflitti, in diversa misura, da una «malattia mortale», come Dolfi dimostra nel corso del suo saggio.<sup>46</sup> Una malattia che, riferita al protagonista dell'*Airone*, più che denotare una postura (esclusivamente) malinconica rispetto alla vita, ci sembra evidenziare una più ampia condizione storica e politica. Quella degli individui catturati attraverso una nuova e irreversibile formulazione del discorso sociale nella seconda metà del Novecento cui Bassani, attraverso una pur sempre sottile vocazione all'esistenziale, riesce magistralmente ad alludere.

---

<sup>46</sup> A. Dolfi, *Op. cit.*, p. 80.