

10.

IN FONDO AL CORRIDOIO

Il tutto e le parti nel *Romanzo di Ferrara*

Francesco Bausi

Niente in fondo è più falso di un fatto in se stesso. I miei due anni veri furono invece il '49 e il '50, quando presi a scrivere questo romanzo. Non solo: ma così ora per ora, scrivendo, mi divennero veri anche gli altri. Li recuperai. È la parola. E io, ripeto, non chiedo di più. Niente al mondo è più bello che scrivere. Silvio D'Arzo, Prefazione a *Nostro lunedì*

La chiave per avvicinarsi al segreto del *Romanzo di Ferrara* Giorgio Bassani la fornisce, come il Proust della *Recherche* e il Joyce dei *Dubliners*¹, nelle sue pagine conclusive, quelle dell'ultima prosa del libro sesto (*L'odore del fieno*), intitolata *Laggiù, in fondo al corridoio*. Qui lo scrittore insiste sui due elementi che, strettamente connessi tra loro, costituiscono i capisaldi della sua poetica: la letteratura come lenta e faticosa costruzione da un lato, e come oggettivazione formale del sentimento (e dell'io) dall'altro. Verso la fine del '48, Bassani cominciò *La passeggiata prima di cena*:

Avevo buttato giù una pagina, quella di apertura, poi mi ero fermato. Sentivo di avere in mano un buon attacco, ricco di infinite promesse e implicazioni. Ma dove diavolo mi avrebbe condotto la stradicciola tortuosa che avevo imboccato non lo sapevo proprio. Per qualche mese la pagina rimase là, al punto in cui l'avevo lasciata. La sorte però dispose che un bel giorno la mostrassi a Mario Soldati, del quale fino dal '45 ero diventato amico. Fu lui questa volta a stimolarmi. Perché non provavo a andare avanti? – mi diceva –. Secondo lui il racconto, come idea, era già bell'è fatto. Non restava che realizzarlo, che metterlo in piedi. E per riuscirci dovevo subito impormi una cosa: piantarla (ma non definitivamente, per carità, soltanto per qualche tempo!) di girovagare per Roma in bicicletta. L'avevo forse dimenticata

¹ Che egli stesso, in un'intervista del 1979, designò come i suoi «immediati predecessori» (vd. qui *infra*, nota 116). Per l'importanza dei *Dubliners* vd. da ultimo Pieri 2008, 227.

la raccomandazione del vecchio Flaubert al giovane Maupassant: «Meno puttane e meno canottaggio»? Ebbene lui, a me, si limitava a consigliare meno bicicletta e *più* tavolino. La bicicletta poteva essere buona per fare delle poesie. Uno pedala, pensa a un verso, si ferma per annotarlo, riparte. Ma per uno scrittore di novelle, racconti, romanzi – obbligato, d'accordo, a tirare fuori tutto ciò che ha dentro, però adagio adagio –, la bicicletta era di sicuro dannosissima. Secondo la frase tanto spesso usata da Emilio Cecchi, io dovevo «star fermino cinque minuti». Il resto sarebbe venuto da sé...²

Una banale 'occasione' (il ritrovamento, in una botteguccia di Ferrara, di una vecchia cartolina che ritrae il Corso Giovecca – una delle principali arterie cittadine – nella seconda metà dell'Ottocento, all'ora del crepuscolo) fornisce a Bassani l'inizio di una storia, un'idea seminale di cui egli ignora i possibili sviluppi narrativi. Poi il racconto si ferma, ed è solo un altro episodio fortuito – una conversazione con l'amico Mario Soldati – che lo rimette in moto, persuadendo lo scrittore che a condurre a compimento un'opera letteraria non basta l'ispirazione, ma è necessario, come diceva Flaubert, molto lavoro a tavolino. Così, a Napoli, fra 1950 e 1951, Bassani riesce finalmente a portare a termine la *Passeggiata*: più di due anni per un racconto di neppure trenta pagine, avviato e concluso 'per caso' («il finale, come in seguito si sarebbe verificato non poche volte, era sopraggiunto improvviso, inaspettato»³), e altrettanto inaspettatamente approdato alle stampe (mentre fa lezione, a Napoli, all'Istituto Nautico, l'autore riceve infatti un telegramma di Marguerite Caetani, che lo informa di aver molto apprezzato la *Passeggiata* e di aver deciso di pubblicarla su *Botteghe Oscure*).

Caso e lavoro: due elementi evocati anche per la prima delle 'storie ferraresi', *Lida Mantovani*, della quale Bassani, in un arco di tempo di oltre quarant'anni (fra il 1937 e il 1980, quando vide la luce l'edizione definitiva del *Romanzo di Ferrara*), arrivò ad elaborare ben sette diverse stesure. E anche stavolta, a spingerlo a riprendere in mano il racconto dopo la guerra e a pubblicarlo (nel 1949) fu l'insistenza della principessa Caetani; se dunque Bassani tornò alla prosa – così inaugurando, di fatto, la stagione più matura della sua attività di narratore, e aprendo la strada ai capolavori successivi – «non fu tanto per obbedire al richiamo di una vocazione espressiva ineluttabile, quanto per corrispondere all'attesa, affettuosa e imperiosa insieme, di una persona amica». Non

² Bassani 1998, 936-937.

³ *Ivi*, 938.

‘ispirazione’, dunque, non «vocazione espressiva ineluttabile», ma – ed cosa ben diversa – ‘occasione’ prima, e ‘lavoro’ poi:

è vero altresì che ogni mia poesia, ogni mio racconto lungo o breve, ogni mio romanzo, perfino ogni mio saggio e, addirittura, ogni mio articolo d’occasione, nacquero sempre, quando più quando meno, come *Lida Mantovani*: con stento, e in gran parte per caso.⁴

Stento e caso, lavoro e occasione; «fin da principio – scrive ancora Bassani – ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso ‘dono’ io non l’ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola. Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All’infinito»⁵.

Questo ‘infinito’ lavorio sulle sue pagine gli consente inoltre (nella *Passeggiata*) di chiarire a se stesso altri due aspetti essenziali della propria arte narrativa: il ruolo centrale di Ferrara, «personaggio di rilevanza niente affatto minore» (anche se la città, «anziché venire avanti fino ad occupare essa pure il proscenio [...] rimaneva relegata dietro, a fare da sfondo»); e l’importanza dell’architettura formale all’interno dei testi letterari:

Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significativa, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi.⁶

Ed ecco dunque la *Passeggiata*, la cui struttura è quella di un imbuto, ossia di «una lunga, lunghissima carrellata cinematografica», di linee convergenti in prospettiva, con un’immagine «da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza», viene messa a fuoco; ecco la *Lapide in via Mazzini*, dove Ferrara si

⁴ *Ivi*, 936. L’importanza dell’‘occasione’ nel lavoro dello scrittore è sottolineata da Bassani anche nella sua recensione ad *Artemisia* di Anna Banti (1948), dove egli parla di «quei fatti esterni, ovvero ‘occasioni’, capaci di risolvere crisi latenti che da sole non avrebbero la forza di venire a maturazione, ed hanno l’ufficio, in sostanza, di rivelarle a se stesse» (*ivi*, 1063). Sul binomio occasione/lavoro insisteva già Croce 1968, 60: «l’occasione o la spinta non è mai la sostanza di un’opera, la quale consiste invece in quel che l’autore realmente vi arreca nel corso del lavoro» (libro posseduto e postillato da Bassani nell’edizione del 1950: vd. Rinaldi 2004, 120).

⁵ Bassani 1998, 935.

⁶ *Ivi*, 938-939.

divide il ruolo di protagonista con Geo Jozs, e dove Bassani, accentuando ancora la geometria del racconto al fine di evidenziare la reciproca estraneità e incomunicabilità di questi due mondi, crea una struttura paragonabile a «una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza eguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi»; ecco *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e *Una notte del '43*, che sperimentano due procedimenti strutturali ancora diversi, avvicinati nel primo caso a «quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e translucida [...] larghi e piatti [...] divisi ma paralleli»⁷, e nel secondo a una successione di cerchi concentrici, l'ultimo dei quali, il più piccolo, coincide con la cameretta-prigione del protagonista⁸.

L'estrema attenzione alle architetture narrative caratterizza anche i romanzi. Basti pensare al *Giardino*, con quel *Prologo* che contiene *in nuce* l'intero romanzo, e con quella doppia struttura circolare⁹ che lega da una parte il *Prologo* stesso all'*Epilogo* (dove tornano spunti e motivi dell'esordio, e dove l'estinzione dei Finzi-Contini si sovrappone a quella degli Etruschi), dall'altra le prime pagine della storia alle ultime, dove il protagonista torna a compiere, ma con esiti ben diversi, i gesti di un tempo: entra nel giardino scavalcando il muro di cinta nel punto esatto del suo primo incontro con Micòl (ma allora salire quel muro sembrava

⁷ Corrispondenti alle quattro parti del racconto, o forse ai suoi quattro personaggi principali (la Trotti, Bruno Lattes, l'onorevole Mauro Bottecchiarri e il ciabattino Cesare Rovigatti), le cui storie sono appunto *divise ma parallele* (Bassani 1998, 940).

⁸ *Ibidem*. Ma anche *Lida Mantovani* (su cui Bassani qui non si sofferma) è costruito con estrema attenzione alle architetture: il racconto presenta infatti una rigida struttura binaria, impernata su ricorrenti parallelismi e insistenti corrispondenze speculari (le vite parallele di Lida e di sua madre, il movimento pendolare fra passato e presente, la contrapposizione David-Oreste e quella caldo-freddo). Vd. Dolfi 2003, 16-21; Renda 2010, 50.

⁹ Struttura circolare che caratterizza anche *La passeggiata* e, con particolare finezza, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. Nel primo di questi racconti, l'ultimo paragrafo ritorna – giunta all'epilogo la vicenda dei due protagonisti – dove tutto ha avuto inizio, a quell'estate del 1888, cioè, in cui Elia e Gemma si erano fidanzati. Nel secondo, l'apertura e la conclusione si rispondono perfettamente: in entrambe troviamo, nel medesimo luogo (Piazza della Certosa), Bruno Lattes e Clelia Trotti (morta nel primo caso, viva nel secondo, con *flash-back* e *ysteron proteron*), e la scena viene interrotta dall'improvvisa apparizione di una coppia di giovani innamorati (nel primo caso la ragazza, in Vespa, attende il ragazzo, mentre nella seconda, specularmente, è il ragazzo, in bicicletta, ad essere raggiunto dall'amica), che richiama irresistibilmente l'attenzione di Bruno, suscitando la sua curiosità e distogliendolo da ogni altro pensiero. Vd. Bausi 2003, 237-240. Ma già la *Storia di Debora* (1940), antenata di *Lida Mantovani*, presentava un'analogha costruzione ad anello, aprendosi con la gravidanza della protagonista e chiudendosi con quella di sua nuora Elvira (Bassani 1998, 1544 e 1570; cfr. Dell'Aquila 2007, 79).

un'impresa, mentre oggi è facile), lascia sotto un albero la bicicletta (ma questa, diventata un «vecchio catenaccio», può ora essere lasciata incustodita, mentre allora, nuova fiammante, era stata nascosta con cura) e compie una passeggiata nel parco che non ha certo gli esiti fiabeschi di una volta (ma che anzi, svelando la cruda realtà dei rapporti fra Micòl e Malnate, sancisce la fine dell'amore di G*¹⁰ e il suo definitivo distacco da lei). La magia di quei momenti è svanita, perché è svanita la giovinezza, il cui correlativo oggettivo è proprio la bicicletta, ormai ridotta a un ferrovicchio¹¹; né sfugga che questa ultima visita al giardino si compie di notte, in un'atmosfera diametralmente opposta a quella delle radiose giornate di sole in cui l'avventura del protagonista e di Micòl aveva avuto inizio.

Ma, accanto alle micro-strutture, non meno importanti ed evidenti sono le macro-strutture del *Romanzo di Ferrara*, a cominciare, ancora una volta, dalla disposizione ad anello che vede i due libri estremi (il I e il VI) occupati da altrettante raccolte di racconti brevi (cinque in *Dentro le mura*, sei ne *L'odore del fieno*)¹², con i libri centrali costituiti dai romanzi: *Gli occhiali d'oro* e *Dietro la porta* (libri II e IV) più brevi e suddivisi in capitoli, *Il giardino* e *L'airone* (libri III e V) più lunghi e divisi in parti (quattro, in entrambi i casi, a loro volta suddivise in capitoli). In questo complesso organismo, proprio l'ultimo libro, *L'odore del fieno*, gioca un ruolo fondamentale, perché – oltre, come abbiamo detto, a tracciare le coordinate dell'intera opera e a ricostruirne la sto-

¹⁰ Così in queste pagine designo per comodità l'anonimo protagonista autobiografico dei romanzi e dei racconti di Bassani.

¹¹ Nella lirica *Domenica mattina*, che chiude la prima sezione di *In gran segreto* (1978), analogo simbolo – anche se di un'altra stagione della vita – è quello della vecchiaia: «È buffo e strano l'ho sfiorata / sottocasa iersera simile in tutto / a un piccolo silenzioso grumo di buia // vita // ed ecco là stamattina mentre la guardo / dall'alto del balcone / illuminati e scaldati entrambi dal tenero solicello / delle nove // morta apparirmi d'un tratto niente da fare minima / sbiadita capottina bige gracili / gomme / mezze fuori di sbieco dagli ammaccati / parafanghi anteriori // assolutamente finita insomma buona non più che / per lo sfasciacarrozze» (Bassani 1998, 1486). In Bassani, del resto, oggetti e luoghi interagiscono profondamente con i personaggi, giungendo quasi ad animarsi e a diventare – per riprendere le sue parole – autentici «grumi di vita»; «anche le cose muoiono», dice infatti Micòl a G* nel *Giardino* (Bassani 1998, 418), dove la vecchia carrozza dei Finzi-Contini e il vecchio sandolino della stessa Micòl recano con sé la fine di un mondo e anticipano la morte imminente dei loro proprietari (vd. Costa 1988, 24).

¹² I racconti di *Dentro le mura*, tuttavia, sono assai più lunghi di quelli dell'*Odore del fieno*, cosicché l'estensione complessiva del libro I è grosso modo doppia di quella del libro VI.

ria interna – svolge una funzione riassuntiva e conclusiva, ma al tempo stesso ‘apre’ verso una nuova dimensione letteraria ed esistenziale, che troverà poi espressione compiuta (e originale) nelle raccolte poetiche degli anni ’70.

In primo luogo, anche *L’odore del fieno*, pur essendo più degli altri libri bassaniani legato a circostanze occasionali ed esterne¹³, appare sapientemente strutturato. Nella sua redazione definitiva (quella inclusa nella stesura finale del *Romanzo di Ferrara*, apparsa, come detto poc’anzi, nel 1980), la raccolta risulta così configurata:

Due fiabe (suddiviso in due racconti)

Altre notizie su Bruno Lattes (tre racconti)

Ravenna

Les neiges d’antan (due racconti)

Tre apologhi (tre racconti)

Laggiù, in fondo al corridoio

Ancora, com’è facile vedere, una struttura calibratissima: dodici racconti in tutto, distribuiti in sei capitoli divisibili in due sezioni, ognuna conclusa da un racconto singolo (*Ravenna*; *Laggiù, in fondo al corridoio*) preceduto da un dittico e da un tritico, ciascuno dei quali riunito sotto un titolo complessivo¹⁴. Nella prima edizione (1972), il numero e l’or-

¹³ Buona parte dei testi, infatti, uscì primamente sul *Corriere della sera* fra il 1969 e 1971; due racconti (*Altre notizie di Bruno Lattes*, 1 e *Les neiges d’antan*, 1) erano invece apparsi in origine tra le *Storie ferraresi* del 1960 (col titolo, rispettivamente, di *Muro di cinta* e *In esilio*), donde furono estrapolati quando nel 1973 la raccolta venne ripubblicata col titolo *Dentro le mura*. Anche questa operazione sembra essere stata dettata da finalità prevalentemente strutturali: la brevità di *Muro di cinta* e di *In esilio*, infatti, mal si conciliava con l’estensione assai maggiore delle altre *Storie*, e viceversa ben si armonizzava con quella degli altri racconti inclusi nell’*Odore del fieno*, raccolta che inoltre – grazie all’inserimento di questi due testi – veniva ad assumere un’architettura più calibrata e simmetrica. Per ragioni uguali e contrarie, *Gli occhiali d’oro* (anch’essi compresi nell’edizione 1960 delle *Storie*, ma lunghi più del doppio della più lunga tra queste, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*) furono estratti dalle *Storie* e tornarono ad essere un romanzo autonomo (come tale, infatti, era stato primamente pubblicato nel 1958).

¹⁴ Analogamente, *l’Airone* è caratterizzato da una rigida suddivisione in quattro parti perfettamente equilibrate, ciascuna composta da sei capitoletti della stessa lunghezza; ogni parte del romanzo copre una tappa essenziale della gita di caccia di Edgardo Limentani e dell’ultima giornata della sua vita. La parte centrale del libro (corrispondente agli ultimi tre capitoli della parte seconda) è occupata dall’airone: l’airone che passa (4), il ritorno dell’airone (5), la morte dell’airone (6). «La morte dell’uccello avviene esattamente a metà del romanzo e segna l’apice dell’esperienza del personaggio e della struttura della storia» (Oddo De Stefanis 1981, 224). Per la struttura dell’*Odore del fieno* vd. qui anche *infra*, 194-196.

dine dei racconti era il medesimo, ma la loro disposizione si presentava in modo diverso:

I

Due fiabe

La necessità è il velo di Dio

Ai tempi della Resistenza

Altre notizie su Bruno Lattes

L'odore del fieno

La ragazza dei fucili

Una corsa ad Abbazia

Ravenna

II

Les neiges d'antan

Cuoio grasso

Pelandra

Apologo

Un topo nel formaggio

Le scarpe da tennis

Gli anni delle Storie

Come si vede, i dodici testi erano divisi in due parti (contraddistinte dal numero romano). Ora, se la prima sezione già corrispondeva in tutto ai primi tre capitoli della stesura del 1980, la seconda presentava notevoli differenze: solo *Les neiges d'antan* rimarrà immutato, mentre i racconti che saranno poi inclusi nel capitolo intitolato *Tre apologhi* costituivano, nel 1972, tre testi autonomi (intitolati nell'ordine *Apologo*, *Un topo nel formaggio*, *Le scarpe da tennis*), e l'ultimo racconto aveva titolo diverso (*Gli anni delle Storie*). In tal modo, veniva a mancare la perfetta simmetria fra le due sezioni che la redazione finale instaurerà (benché già nel 1972, come si è visto, vigesse un'implicita suddivisione dei racconti in due gruppi di sei); e anche la soppressione, in quest'ultima, dei titoli delle singole parti dei capitoli 'compositi' (*Due fiabe*, *Altre notizie su Bruno Lattes*, *Les neiges d'antan*), sostituiti da numeri arabi progressivi, denota la ricerca di una maggiore essenzialità e chiarezza strutturale. Inoltre, raccogliendo tre racconti della seconda sezione (*Apologo*, *Un topo nel formaggio*, *Le scarpe da tennis*) sotto il titolo unico *Tre apologhi*, Bassani crea una perfetta simmetria con l'analogo titolo *Due fiabe* che caratterizza il primo capitolo della silloge; mentre il nuovo titolo

assegnato all'ultimo capitolo (*Laggiù, in fondo al corridoio*) serve ad accentuarne la valenza 'letteraria' (tra la conclusione e la dichiarazione di poetica), allontanandolo dalla prospettiva più strettamente biografico-cronistica suggerita dal titolo precedente ¹⁵.

I fili, talora evidenti, talora nascosti, che legano *L'odore del fieno* alle parti precedenti del *Romanzo di Ferrara* sono molteplici ¹⁶, e furono ulteriormente irrobustiti quando la raccolta venne inserita dall'autore nel suo *magnum opus*, di cui la raccolta si propone manifestamente di riprodurre e quasi compendiare la struttura e il contenuto. Ma converrà procedere con ordine.

Due fiabe, 1. – La singolare storia d'amore tra i due ebrei Egle Levi-Minzi e Yuri Rotstein (ferrarese la prima, profugo ucraino l'altro; lei piuttosto insignificante e non bella, lui alto, magro, misterioso, con bellissimi occhi) ricorda quella di Lida Mantovani e Davide in *Lida Mantovani*, nonché quella di Gemma Brondi ed Elia Corcos nella *Passeggiata* (anche se in questi ultimi due casi solo lui è ebreo). Si registra inoltre un rinvio alla storia di Geo Jozs («i loro nomi [*scil.* quelli di Yuri e dei suoi genitori], confusi tra quelli dei centottantatré ebrei ferraresi deportati in Germania durante l'inverno '43-44, figurano tuttora nella gran lapide commemorativa affissa sulla facciata del Tempio israelitico, in via Mazzini») ¹⁷ e un'evidente analogia col *Giardino*: infatti, il primo incontro fra Egle e Yuri in sinagoga – quando lui guarda verso di lei «con magnifici occhi azzurri, ridenti, ammiccanti, selvaggi», e lei risponde con un sorriso e un saluto – ricorda quelli di Micòl e G*, che al Tempio, bambini, si conoscono e subito simpatizzano, senza parlare, ma solo scambiandosi sguardi di tenera complicità (con G* che continuamente si volta a guardare Micòl, e lei che sorride con i suoi occhi azzurri ammiccanti e invitanti) ¹⁸.

Due fiabe, 2. – Analogie con l'*Airone* (in uno squallido albergo un uomo solo, nudo, destinato alla morte e anzi deciso ad andare volontariamente

¹⁵ E, ancor più, dal titolo della sua prima pubblicazione sul *Corriere della Sera* (4 febbraio 1971): Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi.

¹⁶ Come già osservava Anna Dolfi (2008, 12). E il risvolto di copertina della prima edizione (molto importante, come vedremo, e certamente scritto dall'autore stesso) si apre con queste parole: «I dodici racconti brevi che compongono questo libro si riallacciano da vicino alla precedente produzione narrativa di Giorgio Bassani» (Bassani 1972).

¹⁷ Bassani 1998, 860 (e vd. *Una lapide in via Mazzini*, 84).

¹⁸ *Ivi*, 347-348. Si presti attenzione anche al doppio cognome di Egle Levi-Minzi, che rimanda a quello di Micòl (*Finzi-Contini*); e all'analogia speculare per cui, all'opposto di quanto accade nel *Giardino*, è Yuri che muore nei campi di sterminio, mentre Egle sopravvive alla guerra.

incontro ad essa) e con *Dietro la porta*, dove pure compariva il medesimo Albergo Tripoli di Ferrara (prima dimora dei Pulga).

*Altre notizie*¹⁹. Bruno Lattes – controfigura principe dell'autore – è protagonista degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, viene menzionato di sfuggita negli *Occhiali d'oro* e compare anche nel *Giardino*, insieme alla sua fidanzata Adriana Trentini, che pure ritorna nei racconti 2 e 3 delle *Altre notizie*. Più in particolare:

Altre notizie, 1²⁰. – L'ambientazione cimiteriale rimanda ancora al *Giardino* (Prologo e cap. 1 della parte I) e agli *Ultimi anni* (nelle cui pagine iniziali, allo stesso modo, Bruno è spettatore annoiato e distratto di un rito funebre); inoltre, se l'evocazione delle passeggiate notturne di Bruno in bicicletta lungo le mura rinvia direttamente alle ultime pagine del *Giardino* (dove allo stesso modo G*, in preda all'angoscia, percorre le mura in bicicletta verso mezzanotte), l'improvviso disturbo arrecato al funerale dello zio Celio da un'inattesa musica vicina (un suono di fisarmonica e una voce femminile che canta) recupera la scena iniziale degli *Ultimi anni*, dove l'orazione funebre di Clelia Trotti pronunciata dall'onorevole Bottecchiaro viene interrotta, suscitando il fastidio dei presenti, dalla rumorosa irruzione di una ragazza in Vespa e dal suo battibecco con un coetaneo (simboli, in entrambi i casi, della vita che continua e che riafferma con prepotenza i suoi diritti, di fronte alla morte e soprattutto di fronte ai riti vacui e ipocriti della sepoltura, sia essa religiosa o laica). Infine, le parole che il piccolo Bruno, sfuggito per un momento alla madre²¹, le dice quando ella corre a riprenderlo («Solo i morti stanno bene») ci respingono all'*Airone*, in cui Edgardo, davanti alla vetrina dell'imbalsamatore, si rende conto che soltanto nella morte è felicità, perfezione e bellezza²².

¹⁹ Il titolo *Altre notizie su Bruno Lattes* è probabilmente memore di quello, analogo, apposto da Elsa Morante a un capitoletto dell'*Isola di Arturo* (1957): *Altre notizie sull'Amalfitano* (1995, 56-64; il romanzo era posseduto da Bassani nella prima edizione, vd. Rinaldi 2004, 207). Piero Pieri (2008a, 118-119) pensa invece alla foscoliana *Notizia intorno a Didimo Cbierico*.

²⁰ Per l'elaborazione redazionale di questo racconto attraverso le sue varie stesure (vd. qui sopra, nota 13) cfr. Oddo De Stefanis 1981, 244-50; Guiati 2002, 162-166; Renard 1983.

²¹ I «begli occhi marrone» della madre di Bruno (Bassani 1998, 873) sono gli stessi della madre di G* in *Dietro la porta* (676: «certi occhioni «marron»», corsivo dell'autore).

²² «Soltanto loro, i morti, contavano per qualche cosa, esistevano veramente. Ci mettevano un paio di anni a ridursi al puro scheletro: lo aveva letto da qualche parte. Ma dopo non cambiavano più, mai più. Puliti, duri, bellissimi, erano ormai diventati come le

Altre notizie, 2. – Bruno, angosciato per la crisi irreversibile della sua relazione con Adriana Trentini, trascorre le serate dell'autunno 1938 vagando per la città e spesso sostando in un misero parco di divertimenti nei pressi di Porta Reno, attratto e insieme respinto dalla ragazza del tiro a segno, una toscana volgare ma sensuale in cui egli vede una sorta di degradata 'sostituta' di Adriana. Identico episodio ricorreva nel *Giardino*, quando G* (che ormai non frequenta più Micòl e si trova nel medesimo stato d'animo di Bruno) e Malnate finiscono dopo cena nel medesimo *luna-park* e incontrano, ai fucili, la stessa «dipinta e sboccata ragazza toscana»²³.

Altre notizie, 3. – Ambientato ad Abbazia, in Croazia, dove Bruno si reca a trovare Adriana in vacanza nell'estremo e inutile tentativo di riconquistarla, il racconto è l'ennesima variazione di quell'antitesi fra la donna 'sana' e vitale (generalmente bionda e con occhi azzurri) e l'uomo tormentato e inetto all'azione che – modellata soprattutto sull'esempio del *Tonio Kröger* di Thomas Mann²⁴ – compariva già in testi quali *Gli ultimi anni*, *Una lapide in via Mazzini*, *Una notte del '43* e il *Giardino*. L'ottusa e sgradevole madre di Adriana (che a tavola quasi litiga con Bruno, sostenendo convinta che la guerra non sarebbe scoppiata) ricorda poi la signora Lavezzoli degli *Occhiali d'oro*, che senza mezzi termini esterna – suscitando l'irritazione e lo sdegno di G* – prima la sua ammirazione per la Germania di Hitler, poi il suo antisemitismo; mentre la gita al mare per cercare di 'ricucire' un rapporto ormai compromesso si trova anche alla fine di *Dietro la porta*, quando Luciano Pulga, con questa stessa intenzione e con identico risultato negativo, raggiunge G* a Cesenatico. Nell'insieme, poi, le *Ultime notizie* esibiscono notevoli punti di contatto col *Giardino*: oltre ad alcuni significativi dettagli (l'*incipit* cimiteriale, la ragazza del tiro a segno), contano soprattutto la figura di Bruno Lattes – il più scoperto fra gli *alter ego* del narratore – e la vicenda di un amore impossibile, del suo lento spegnersi, dei tentativi maldestri, poco convinti e fallimentari che il protagonista compie per riconquistare la donna (fra cui, appunto, il viaggio ad Abbazia, che corrisponde all'analogo progetto di G*, mai però realizzato, di raggiungere a Venezia Micòl impegnata a ultimare la sua tesi di laurea)²⁵.

pietre preziose e i metalli nobili. Immutabili, e quindi eterni» (Bassani 1998, 837-838).

²³ *Ivi*, 540-541.

²⁴ Bausi 2003, 244-246.

²⁵ Bassani 1998, 490 (e anche 437).

Ravenna. – Costituito da una serie di rapidi *flashes* memoriali centrati sulla città di Ravenna e sui suoi dintorni, il raccontino viene a precisare, nelle sue prime due parti, l'immagine del padre del narratore, con speciale riguardo al suo lento distacco dal fascismo (che egli avrebbe ripudiato definitivamente solo all'epoca delle leggi razziali), ricollegandosi dunque al *Giardino* e agli *Occhiali d'oro*; ma nel paragrafo iniziale, quando un gruppo di braccianti, al grido di «Pescecani!», minaccia con la falce l'auto della famiglia di G* (suscitando la reazione del padre, timoroso di fronte all'invidia sociale dei «bolscevichi»), ritorna per un attimo anche uno dei motivi dominanti dell'*Airone*, dove il protagonista – in un'epoca successiva, sì, ma, secondo Bassani, per certi aspetti molto simile a quella precedente²⁶ – ha dovuto subire, nelle sue proprietà di campagna, la ribellione dei contadini, e più volte pensa con preoccupazione all'«offensiva rossa» da cui si vede minacciato. Infine, ancora al *Giardino* (e precisamente all'episodio in cui ai ragazzi non ebrei viene formalmente vietato di andare a giocare presso i Finzi-Contini)²⁷ rinvia la mancata partita a tennis presso la villa di Vezio Buscaroli a Cervia, dove G* e i suoi amici si erano recati da Cesenatico.

Les neiges d'antan, 1. – La figura di Marco Giori da giovane (nel 1930), rievocata nella prima parte del raccontino, si affianca a quella di altri «sfatti» e *viveurs* della Ferrara tra le due guerre che incontriamo nelle pagine bassaniane: in primo luogo Eraldo Delilieri, il giovane amante del dottor Fadigati – e il responsabile della sua abiezione e della sua morte – negli *Occhiali d'oro*²⁸.

Les neiges d'antan, 2. – Oltre al personaggio di Pelandra (un altro «sfatto»), esplicitamente affiancato a Eraldo Delilieri e a Marco Giori)²⁹,

²⁶ Bassani dissemina in effetti i suoi racconti e i suoi romanzi (soprattutto la *Lapide* e l'*Airone*) di accenni, fugaci ma inequivocabili, a certe analogie riscontrabili dal suo punto di vista – che è quello di un moderato di formazione liberale – tra l'epoca fascista e quella successiva, nonché tra fascismo e comunismo (vd. Pieri 2008, 88-90 e 101-102). Del resto, il suo 'personaggio' sperimenta una 'diversità' esistenziale, prima e oltre che politica, dalla quale scaturisce un «male di vivere» che la fine della guerra e del fascismo non può nel profondo estirpare, e che lo predispone anzi a scorgere gli elementi di continuità fra le due epoche.

²⁷ Bassani 1998, 522-523.

²⁸ Si ponga mente alle analogie fra le descrizioni dei due giovani, entrambi belli, eleganti e forniti di macchina sportiva: cfr. Bassani 1998, 254 (*Occhiali d'oro*) e 898-899 (*L'odore del fieno*).

²⁹ Oltre a Marco Giori e a Delilieri, il racconto cita anche il dottor Fadigati, rievocando la sua triste storia (Bassani 1998, 906).

importa qui soprattutto quello del fotografo Uller Tumaïni, che racconta la storia al narratore nel suo piccolo negozio, al buio, mentre fuori gli ignari passanti sfilano lungo il marciapiede. Scrive Bassani: «Strana sensazione, ad ogni modo! Noi, qui, invisibili, come fuori del tempo, come morti. E là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina, e dalle foto esposte, le ingenue, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese...»³⁰. Dove chiara è l'analogia tanto con la figura del paralitico Pino Barilari (che, affacciato a una finestra del suo appartamento, osserva dall'alto il mondo esterno senza che nessuno possa vederlo), quanto con la scena centrale dell'*Airone*, quando Edgardo, ammirando la vetrina dell'impagliatore, ha la rivelazione della morte come forma più perfetta di vita³¹. Assistiamo qui, dunque, a una vera e propria *mise en abyme* dell'arte bassaniana: l'artista è come un morto o un malato³², che guarda la vita dal di fuori, con curiosità e nostalgia, e si limita a riprodurla, a fotografarla, 'fermandola' nell'arte, cosicché il fotografo Uller deve considerarsi l'ennesimo *alter ego* di Bassani³³.

³⁰ *Ivi*, 910-911.

³¹ L'analogia è ben colta dalla Dolfi (2008, 21).

³² Anche per Pino Barilari, infatti, la malattia (come la morte per Edgardo) coincide paradossalmente con il passaggio a una forma più alta e piena di vita: «Come se fosse stata appunto la sifilide, che per tanti anni aveva sonnecchiato subdolamente nel suo sangue, e infine era insorta di colpo a stroncargli le gambe, a trasformare la sua scialba vita in qualcosa di chiaro, di comprensibile a lui stesso, insomma di *esistente*. Ormai si sentiva forte, lo si vedeva bene, addirittura rinato» (Bassani 1998, 179; con parole simili è descritta nell'*Airone* la felicità esaltata che accompagna in Edgardo l'insorgere del pensiero del suicidio: 837). Siamo in presenza, ovviamente, del tema prettamente novecentesco della malattia come conseguenza e insieme causa di una superiore lucidità e sensibilità, e dunque come metafora stessa dell'attività intellettuale e artistica; tema che in Bassani sembra colorarsi soprattutto di ascendenze manniane, tra *I Buddenbrook*, *La montagna incantata* e *Tristano*. Anna Dolfi (2003, 156) osserva giustamente che «Bassani si inserisce con dichiarazioni esplicite in quella poetica sveviana e manniana che vuole l'artista ai margini della vita» (che «l'esercizio dell'Arte» sia connesso inseparabilmente con una «vocazione di solitudine e di dolore» affermò lo stesso Bassani in un suo scritto del 1945 dedicato proprio ai racconti di Mann: vd. Bassani 1998, 1022).

³³ Importante, in questo breve racconto, la dialettica fra buio interno e luce esterna; Uller, infatti, non ama la luce, né quella elettrica, né quella naturale, e porta sempre occhiali affumicati, anche di sera, a simboleggiare la distanza dalla vita che lo scrittore impone a se stesso per poterla comprendere e descrivere (mentre un «*neon sfolgorante*» illumina la vetrina e attira i passanti: chiara allusione al 'lampo' dell'arte, capace di immortalare per un istante ciò che entra nella sua magica dimensione, cosicché la vetrina di Uller Tumaïni equivale in tutto e per tutto a quella dell'imbalsamatore di Codigoro nell'*Airone*). Con la descrizione e la decifrazione di una vecchia cartolina («ricavata da una fotografia») ha inizio, come già abbiamo ricordato, *La passeggiata prima di cena*; e le fotografie ricorrono spesso nell'opera bassaniana (basti pensare alle «foto di tutti i suoi morti» con cui Geo Jozs tappezza la sua camera e che va mostrando ai suoi concittadini;

Tre apologhi, 1. – Il viaggio da Ferrara a Roma presenta, all'inizio, toni angosciati affini per certi versi a quelli del viaggio di Edgardo Limentani verso Codigoro nell'*Airone*; e anche la cena nel modesto ristorante di provincia ricorda il pranzo di Edgardo al ristorante del *Bosco Eliceo* dell'ex fascista Gino Bellagamba (anche se l'esito, come vedremo, è del tutto differente).

Tre apologhi, 2. – Il personaggio del paracadutista che il narratore incontra, dopo la guerra, nei pressi del lago d'Averno, ricorda quello di Giampiero Malnate nel *Giardino*: per la massiccia corporatura, per la sua esperienza di guerra (entrambi hanno combattuto in Russia), per le discussioni di politica che intavola con Bassani, per la sanguigna 'concretezza' che lo porta infine a proclamare: «Primum edere, postea philosophari».

Tre apologhi, 3. – L'inizio del raccontino ricalca quello della *Passeggiata*: anche in questo caso, tutto parte da una fotografia, una tra le molte inviate allo scrittore dalla redattrice di un quotidiano che chiede a Bassani di trarne ispirazione per un articolo. E, come nella *Passeggiata*, Bassani, sceltane una (quella che ritrae il personaggio più umile e modesto, il vecchio barbone Riccardo T.), imbastisce su di essa, mischiando il vero con l'immaginario, una breve storia. Il derelitto Riccardo è l'ultimo personaggio del *Romanzo di Ferrara*, e circolarmente ci rimanda alla Lida Mantovani della prima storia ferrarese, la «ragazza quasi inesistente» da cui tutto, molti anni prima, ebbe inizio ³⁴: a ribadire la predilezione di Bassani per le vite semplici e dimenticate, per gli uomini e le storie di cui nessuno parla e che solo la letteratura può salvare dall'oblio. Ma l'ultimo apologo è inoltre un'affermazione della suprema 'occasionalità' della poesia, che nasce per caso e dal nulla, e può manifestarsi in qualunque momento e in qualunque circostanza, anche soltanto guardando un quadro o – come qui – una banale fotografia fra mille altre; cosicché l'esile raccontino può considerarsi al tempo stesso un'anticipazione del-

o a una lirica come *Al telefono*, nella raccolta *Epitaffio*, al pari, ovviamente, della pittura (cui viene riconosciuto l'analogo potere di fissare lo scorrere della vita e del tempo in una sorta di effimera eternità: cfr. ad es. il saggio del 1953 su Mario Cavaglieri, ora in Bassani 1998, 1096-1098).

³⁴ «Il personaggio di Lida Mantovani è fondamentale nel complesso del *Romanzo di Ferrara*, nel suo contesto, perché in qualche modo offre l'immagine precisa di quella città di cui parlo. Si parte quasi dal niente-niente per arrivare al resto, a tutto il resto. Tutto nasce da qui, insomma. Per tale motivo Lida Mantovani, ragazza quasi inesistente, amica e amante di David (un personaggio, anche lui, diversamente inesistente), risulta fondamentale, come partenza» (Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1343).

le impegnative dichiarazioni di poetica che troveranno posto nel testo conclusivo della silloge.

Laggiù, in fondo al corridoio. – Come da più parti è stato osservato³⁵, l'immagine del corridoio (il lungo corridoio della memoria e della letteratura, percorrendo il quale può essere possibile ritrovare il passato, riportarlo alla vita ed eternarlo) si ricollega – ancora una volta, con movimento perfettamente circolare – a quella che compare nella prima pagina del *Romanzo di Ferrara*, all'inizio del racconto *Lida Mantovani*, dove la protagonista ricorda le settimane precedenti il parto, trascorse in un letto d'ospedale, «in fondo a un corridoio»³⁶.

Il meccanismo dei nessi, dei collegamenti fra un testo e l'altro, è del resto comune a tutto il *Romanzo di Ferrara*: esso fa parte del modo di lavorare di Bassani, del suo modo di concepire la scrittura letteraria, ma non deve considerarsi un semplice artificio formale, essendo piuttosto uno degli elementi principali cui il narratore ricorre per fare dei suoi libri altrettanti 'oggetti' capaci di chiudere il tempo, la realtà e la vita nella perfetta gabbia della struttura, salvandoli dall'oblio e dalla morte³⁷. Non sarà un caso, pertanto, che i libri bassaniani più 'costruiti' siano proprio quelli più ossessivamente dominati dal tema della morte (come per accrescere il potere della letteratura di preservare la vita dalla distruzione, dispiegando contro di essa tutti i 'controveleni' e gli 'antidoti' dell'arte): il *Giardino* e l'*Airone*. Quest'ultimo, in particolare, rivela numerosi parallelismi interni ed esterni. Fra i primi, spicca quello tra la scena che vede Edgardo disgustato dagli uccelli morti accatastati nel bagagliaio della sua auto (uccelli di cui non vede l'ora di disfarsi, al punto da regalarli in fretta e furia al proprietario dell'albergo, il Bellagamba) e il già menzionato episodio in cui poco dopo, viceversa, il protagonista si ferma affascinato a contemplare gli uccelli e gli altri animali impagliati nel negozio dell'imbalsamatore³⁸. Fra i secondi, si osservi come le rela-

³⁵ Vd. da ultimo Dolfi 2008, 15; Deidier 2008, 68.

³⁶ Così anche nelle stesure precedenti del racconto: vd. la redazione uscita, col titolo *Storia d'amore*, su *Botteghe Oscure* (Bassani 1948, 89), quella inclusa nelle *Cinque storie ferraresi* del 1956 (Bassani 1998, 1583) e quella – intitolata *Storia di Debora* – compresa nella raccolta *Una città di pianura*, del 1940 (dove il letto è «al termine di un corridoio»: 1544). Per il «corridoio» vd. qui anche *infra*, 199-203.

³⁷ Che la struttura di un testo sia essa stessa portatrice di 'significato' Bassani afferma più volte: vd. ad es. i passi qui cit. *infra*, 194-195 (dal risvolto di copertina della prima edizione dell'*Odore del fieno*) e alla nota 58 (dall'ultimo testo di questa medesima raccolta, *Laggiù, in fondo al corridoio*).

³⁸ Bassani 1998, rispettivamente 782, 784, 790-792 e 833-836. Da una parte, la vita

zioni segrete immaginate da Limentani tra Cesarina e Gavino (rispettivamente, la moglie del cugino Ulderico Cavaliere e il giovane operaio-bracciante che accompagna Edgardo nella sua battuta di caccia) e poi tra sua moglie Nives e il ragioniere Prearo riproducano quella parimenti intuita da G*, nel *Giardino*, tra Micòl e Malnate: relazioni che allo stesso modo colpiscono dolorosamente il protagonista, inducendolo a fuggire e a imprimere una decisa svolta alla sua esistenza³⁹. Né sfugga che l'Edgardo disturbato e intimidito dal Crocifisso nella chiesa di Santa Maria Ausiliatrice a Codigoro è parente stretto del G* di *Dietro la porta*, messo a disagio – nella camera dei genitori di Carlo Cattolica, dove si è nascosto per ascoltare le maldicenze di Luciano Pulga – dall'immagine di un Gesù col «cuore rosso e grosso, piazzato come un frutto mostruoso in cima al petto»⁴⁰.

Non si va molto lontani dal vero se si afferma che Bassani – come tutti i grandi autori – ha scritto sempre lo stesso romanzo (e che, analogamente, tutti i suoi personaggi sono, in qualche misura e sotto certi aspetti, lui stesso). Si pensi, per esempio, alle palesi affinità che legano i primi due racconti di *Dentro le mura* (*Lida Mantovani* e *La passeggiata*): la storia d'amore di Lida e David trova infatti un preciso corrispettivo in quella, altrettanto singolare e in apparenza inspiegabile, di Gemma Brondi ed Elia Corcos, due modeste, non belle ragazze cattoliche di umile estrazione sociale e due giovani ebrei colti, tormentati, enigmatici⁴¹. La stessa *Passeggiata*, poi, deve considerarsi una sorta di 'doppio', in scala ridotta, del *Giardino*: Elia Corcos è personaggio quasi perfettamente sovrapponibile al professor Ermanno Finzi-Contini (si pensi alla sua casa, grande e isolata; a lui così distante da tutto e da tutti, perennemente sprofondato nelle sue letture e nei suoi studi; al figlio che gli muore bambino); alla fine, tutti i suoi familiari muoiono in Germania (tranne la moglie Gemma, che muore prima degli altri,

morta e ridotta ormai a semplice materia in decomposizione; dall'altra, la vita resa perfetta e immortale dalla bellezza dell'arte. Nella vetrina dell'imbalsamatore, ovviamente, non trovano posto soltanto uccelli, ma sono questi ultimi ad attirare maggiormente Edgardo e a sembrargli particolarmente belli e «vivi» (835: «Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non si sarebbero mai stancati di posarsi»).

³⁹ Edgardo, infatti, prima rinuncia a far visita al cugino e alla sua famiglia (così come G*, dopo quell'ultima visita notturna nel giardino dei Finzi-Contini, non vi tornerà mai più), poi, rientrato a casa, rifiuta di cenare con i familiari e con Prearo, ritirandosi in camera per attuare i suoi propositi suicidi.

⁴⁰ Bassani 1998, rispettivamente 828 e 665.

⁴¹ Lo stesso autore affermò che i due racconti «svolgono quasi lo stesso tema» (lettera a Italo Calvino del 28 marzo 1956, cit. da Italia 2008, 85).

di cancro, al pari di Alberto Finzi-Contini) e resta in scena un unico personaggio, la sorella nubile di Gemma, Ausilia Brondi, che visitava la casa dall'esterno e non ne ha mai davvero fatto parte, come G* con casa Finzi-Contini, e che al pari di G* è solo una spettatrice della vita e degli amori altrui (quelli di Gemma ed Elia, come G* con quelli di Micòl e Malnate; e Ausilia è segretamente innamorata di Elia, come G* di Micòl, e condivide con quest'ultima l'idea dell'amore quale forza spietata e crudele)⁴².

Le somiglianze fra i due testi sono tante e tali che Bassani, quando scrisse il *Giardino*, recuperò dalla prima redazione della *Passeggiata* (1956) alcuni materiali, poi ovviamente soppressi nelle successive stesure di questo racconto: alludo alla descrizione della casa di Elia (una sorta di «gabinetto faustiano», gremito di libri, strani oggetti, grandi armadi), utilizzata per lo studio del professor Ermanno nel *Giardino*⁴³; e all'episodio finale di Elia che, quando torna tardissimo a casa dopo essersi fidanzato con Gemma, e il padre insonne lo aspetta preoccupato, pensa per un momento di raccontargli tutto, ma poi cambia idea e si ritira in camera sua. In questo secondo caso, lo spunto viene ampiamente rielaborato nel romanzo, dove dà vita al penultimo capitolo, in cui G*, rientrato dopo una serata trascorsa con Malnate, fa ciò che Elia non aveva fatto, fermandosi a discutere lungamente col padre della sua sofferta relazione con Micòl, e finalmente decidendosi a rinunciare a lei⁴⁴.

Come è stato scritto, «i personaggi di Bassani paiono rincorrersi da una pagina all'altra e da un romanzo all'altro in cerca di una specularità

⁴² Bassani 1998, rispettivamente 82: «L'amore [...] era qualcosa di crudele, di atroce, da spiare di lontano; o da sognarne a palpebre abbassate»; e 511: «l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!, da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi».

⁴³ Cfr. *Ivi*, rispettivamente 1640-1641 («Dappertutto grossi tomi di scienza medica, libri di letteratura amena per lo più italiani e francesi, atlanti storici e geografici, dizionari, microscopi, barometri, stetoscopi di legno e di metallo, strane, complicate lampade da studio, scaffali; dappertutto grandi madie rustiche, armadi, tavoli rotondi, ovali e rettangolari»), e 473 («Di libri, per cominciare, ce n'erano anche qui moltissimi. Quelli di argomento letterario mescolati con quelli di scienza [...]; quelli di storia patria, ferrarese o veneziana, con quelli di 'antichità giudaiche': i volumi stipavano senza ordine, a caso, le solite scansie a vetri, occupavano buona parte del gran tavolo di noce [...]. Un grosso mappamondo, poi, un leggio, un microscopio, mezza dozzina di barometri, una cassaforte d'acciaio verniciata di rosso scuro, un candido lettino di ambulatorio medico, varie clessidre di diversa misura, un timpano d'ottone [...]»).

⁴⁴ *Ivi*, rispettivamente 1646 e 559-567. E vd. qui *infra*, 200-201 e nota 84.

che li affratelli»⁴⁵. E non solo i personaggi, ma anche i luoghi e le situazioni tornano da un libro all'altro, creando una rete di rinvii incrociati, di richiami a distanza talora minimi, che l'autore ha irrobustito ad arte quando ha costruito il *Romanzo di Ferrara*⁴⁶; un momento significativo, questo, del lungo e certosino lavoro affrontato da Bassani per allestire un edificio letterario coerente e compatto, il più possibile fuso e armonioso nelle sue parti e nella sua struttura complessiva⁴⁷. Ben si capiscono le ragioni per le quali Bassani, nella bandella della prima edizione del *Romanzo di Ferrara* (1974), lo ha voluto definire «un romanzo, appunto, un unico grande romanzo del tipo di quelli che si facevamo una volta, da leggersi, come quelli, preferibilmente, tutto ...»⁴⁸; e perché, in un'intervista del 1980 (concessa a Davide De Camilli proprio «mentre egli attendeva all'ultima stesura» del *Romanzo*), ha affermato: «ho riscritto tutto, perché mi sono reso conto che i libri che ho dedicato a Ferrara e a me stesso costituiscono in fondo un libro solo»⁴⁹.

Il *Romanzo di Ferrara*, tuttavia, non presenta soltanto personaggi fra loro variamente 'imparentati' e 'affini', interpretabili come varianti dei medesimi 'tipi' umani o psicologici (cosa che rischierebbe di configurare quella bassaniana come una narrativa 'a tesi', in cui i personaggi si limitano a incarnare ideali, sentimenti, posizioni culturali o classi sociali)⁵⁰; in alcuni casi, come abbiamo visto e come vedremo anche in

⁴⁵ Costa 2006, 55.

⁴⁶ Cfr. fra i molti Sempoux 1984, 18, e Guiati 2002, 133, che per questo aspetto rinviano al modello di Balzac (e vd. anche Pieri 2008, 128), osservando ad esempio come Bassani, quando rielaborò le *Storie ferraresi* per includerle nel *Romanzo di Ferrara*, abbia inserito in *Lida Mantovani* una citazione del «parco di casa Finzi-Contini» che nelle redazioni precedenti del racconto non compariva (Bassani 1998, 42).

⁴⁷ Cfr. Varanini 1983, 75-77, che a p. 79 cita inoltre un'affermazione di Claudio Marabini, secondo cui *Il romanzo di Ferrara* è «un caso unico nelle nostre lettere: una città che si fa simbolo di poesia; un tempo storico che diviene Tempo assoluto, metafora del vivere; i tanti personaggi che si trasformano in Personaggio-Autore, nella stessa Vita». E anche Cattaneo 1983, 39.

⁴⁸ Nel risvolto di copertina della prima edizione dell'*Odore del fieno* si dice che questo libro è «una giunta ulteriore di quella sorta di saga, d'ispirazione più o meno direttamente autobiografica, a cui Bassani sta lavorando ormai da molti anni, e che si chiamerà, quando sarà compiuta in tutte le sue parti, e riunita in un solo volume, *Il romanzo di Ferrara*».

⁴⁹ De Camilli 1980, 507.

⁵⁰ Un tipo di narrativa, questo, particolarmente inviso a Bassani, che, nella sua scrupolosa attenzione al 'realismo' (ossia alla concreta, irripetibile realtà storica e umana di ciascun individuo, di ciascun avvenimento e di ciascun ambiente), non apprezzava quegli scrittori nei quali scorgeva la tendenza a fare della letteratura solo uno strumento per illustrare principi di natura filosofica, ideologica o religiosa, riducendo i personaggi

seguito, certi personaggi compiono infatti, in situazioni analoghe, quello che i loro omologhi non avevano in precedenza compiuto (come Lida Mantovani, che dopo aver avuto un figlio ed essere stata abbandonata dal fidanzato si risposa, a differenza di sua madre; come Elia, che sposa Gemma incinta, mentre David non aveva sposato Lida; o come G*, che parla una notte col padre e riesce così a liberarsi dall'ossessione per Micòl, mentre Elia aveva evitato di farlo, temendo che egli potesse convincerlo a troncarsi con Gemma), oppure compiono in modo ben diverso – e con ben diverse motivazioni – gesti identici a quelli di personaggi precedenti (esempio principe, il suicidio di Limentani, che è cosa del tutto altra rispetto al suicidio di Fadigati e – se fu tale – a quello di Geo Jozs)⁵¹. Si può affermare, pertanto, che il *Romanzo* descrive – scomponendolo nelle vicende di personaggi diversi e molteplici – un articolato itinerario di maturazione esistenziale che non è solo, banalmente, quello dell'uomo Bassani, ma si identifica in realtà con quello dell'*everyman* proiettato dall'autore su se stesso (o meglio, sul suo personaggio e sulle sue molteplici controfigure letterarie).

Maturazione esistenziale e, insieme, maturazione artistica, giacché per altro verso i libri bassaniani sono spesso anche una rappresentazione del lavoro letterario e un ritratto dello scrittore. Questa lettura metaletteraria è autorizzata da Bassani stesso, che in un'intervista del 1977 definì Micòl «la guida involontaria e fatale di una sorte, di una vocazione poetica», e così si espresse a proposito del *Giardino*:

Il giardino è un'immagine di bellezza. Chi lo cura e chi l'ha voluto sono degli esteti votati alla morte. Sono il Professore Ermanno, sua moglie, il fratello, eccetera, sono in qualche modo dei letterati, sono dei rappresentanti di quella cultura decadentistica, e io ne do le prove, di cui io mi sento e sono in qualche modo partecipe, è vero, sia pure se fondamentalmente diverso. Anch'io vengo di là, ma sono diverso, vengo dopo. Sono degli esteti dedicati alla bellezza e alla morte. Non è un caso tuttavia che proprio nel cuore, nel centro, nel segreto di questo giardino estetizzante e mortuario ci

a burattini o a schemi astratti e monumentali (cfr. ad es. quanto egli scrive a proposito di Manzoni, di Moravia, di Bacchelli e dei neorealisti, in saggi quali *Neorealisti italiani*, In risposta [III], Ancora su Soldati: Emilio e Piero, Appunti per una tavola rotonda, tutti compresi nella raccolta *Di là dal cuore*: cfr. Bassani 1998, nell'ordine 1054-1059, 1218-1219, 1224-1225, 1306-1309).

⁵¹ Fava-Guzzetta 1983, 85-86; Guiati 2002, 151-153; e soprattutto Oddo De Stefanis (1981, 213-214), che definisce l'*Airone* «il canto del trionfo sulla morte: non più destino passivamente subito dai personaggi – dai primi racconti fino ai *Finzi-Contini* vittime della violenza della società e della storia –, bensì rivincita, libera scelta, riscatto dell'individuo», e, nel caso di Edgardo, parla di suicidio come «catarsi» e «liberazione».

sia Micòl, che è il simbolo esattamente del contrario, ossia della vita. Allora che cosa significa il giardino, se non la duplice operazione che sta di fronte a ogni vero poeta? È il simbolo dell'amore per l'arte e per la bellezza e al tempo stesso il simbolo dell'amore del suo contrario. La vita non è la bellezza e l'arte, è esattamente il contrario. Quindi il giardino è il segno della mia uguaglianza e della mia diversità.⁵²

La casa e il giardino dei Finzi-Contini, isolati e diversi da ogni altra casa ferrarese, sono simbolo dell'arte, che costituisce un mondo a sé, un universo autonomo e autosufficiente, fatto di forme chiuse e di bellezza, di vita e morte insieme (perché l'arte può salvare la vita soltanto 'uccidendola' nello splendore della creazione estetica)⁵³, un cosmo segregato e che segrega chi lo frequenta e chi lo abita; ma anche il mondo perfetto dell'arte è esposto al tempo e agli insulti della storia, e può essere distrutto, o diventare incomprensibile ai posteri⁵⁴. Il protagonista è l'uomo che cerca la vita (Micòl) al fondo del suo viaggio nel labirinto del mondo; ma la vita è possesso dell'uomo 'pratico' (Malnate) ed è invece inattuabile dall'artista se non quando essa è ormai morta, vale a dire nella sola dimensione della memoria: il distacco sofferto dalla vita, l'allontanamento nostalgico da essa (il poeta è un Orfeo che esce dagli inferi, continuamente voltandosi indietro) sono la premessa indispensa-

⁵² Cro 1977, 42-43.

⁵³ L'ossimorica coesistenza di morte e vita che per Bassani è propria dell'arte (e in genere dell'uomo di lettere) trova nel *Romanzo di Ferrara* efficaci rappresentazioni simboliche: basti pensare all'inizio degli *Ultimi anni*, dove si sottolinea come la Piazza della Certosa, adiacente al grande cimitero comunale, sia sempre stata «meta di convegni di innamorati», e dove la cerimonia funebre di Clelia Trotti è interrotta dal rumoroso arrivo di una coppia di adolescenti; o al *Giardino*, dove il professor Ermanno racconta a G* di essersi fidanzato con Olga durante i lunghi pomeriggi trascorsi nell'antico cimitero ebraico di Venezia. Per la natura intimamente 'estetica' riconosciuta da Bassani alla morte (ed esplicitamente proclamata nel finale dell'*Airone*: vd. qui sopra la nota 22) cfr. Garboli 1969, 288-289, che sottolinea come la morte, in virtù della sua «bellezza indeteriorabile», possieda per lo scrittore ferrarese «gli stessi caratteri immobili e vivi, e la stessa muta, magica sicurezza dell'arte».

⁵⁴ Cfr. Bausi 2003, 219-220, dove osservavo che nel primo capitolo della parte prima del romanzo «Bassani si premura di informare che oggi il giardino, abbattuti tutti gli alberi per farne legna da ardere (ossia per uno scopo pratico, quello *scopo pratico* che domina nella società industriale e, degradando tutto a *cosa*, segna la morte dello spirito), non esiste più, e che l'edificio 'è occupato ancora adesso da una cinquantina di famiglie di sfollati [...] gente inasprita, selvaggia, insofferente [...] i quali, allo scopo di scoraggiare ogni eventuale progetto di sfratto da parte della Soprintendenza ai Monumenti dell'Emilia-Romagna, sembra che abbiano avuto la bella idea di raschiare dalle pareti anche gli ultimi residui di pitture antiche' [Bassani 1998, 327]. Simbolo inequivocabile, costoro, dell'uomo di oggi, incapace di apprezzare i valori dell'Arte, e anzi ben determinato a rifiutarli».

bile dell'arte autentica.

Allo stesso modo, nell'*Airone* Edgardo Limentani è figura dello scrittore e del poeta, che di fronte alla vetrina dell'impagiatore (correlativo oggettivo dell'arte nel suo carattere metafisico e metatemporale, nonché nella sua duplice natura, sospesa tra la vita e la morte) trova la risposta alla propria inquietudine, accedendo alla dimensione della morte, che sola dà senso alla vita, facendo comprendere l'essenza vera delle cose, preclusa ai 'vivi', prigionieri come sono delle convenzioni sociali, dei beni materiali, dei vuoti piaceri. Anche il suicidio di Edgardo, dunque, può convincentemente leggersi in chiave metaletteraria⁵⁵: non è solo la morte dell'artista alla vita empirica (per entrare in quella più alta forma di vita/morte che è l'arte), è anche la morte del vecchio Bassani scrittore, che con questo romanzo volta pagina, chiudendo una fase della sua attività e aprendone un'altra, del tutto nuova, caratterizzata dall'abbandono definitivo del romanzo a favore della poesia – una poesia, però, completamente diversa da quella degli anni precedenti – e di forme narrative brevi (i racconti dell'*Odore del fieno*) parimenti innovative rispetto ai racconti degli esordi.

Ma anche altri personaggi bassaniani sono chiare trasposizioni letterarie dello scrittore e dell'artista (secondo la concezione che di esso ha Bassani): si pensi a Elia Corcos, che vede la realtà, e più nitidamente di tutti gli altri, ma la vive e la osserva dal di fuori, senza prendervi parte, e nella grande cucina della sua casa, mentre tutti sono indaffarati, si immerge nella lettura e nello studio (straordinaria metafora, questa, della condizione del poeta, calato nella palpitante vita pratica – la cucina, appunto – ma al tempo stesso ad essa estraneo, e dunque insieme presente e assente, vivo e morto), astraendosi dal mondo per guardare oltre, oltre i muri degli orti e oltre i bastioni della città; si pensi, nella stessa *Passeggiata*, ad Ausilia Brondi, destinata a non sposarsi, ma a spiare dalla finestra gli amori della sorella e di Elia, con un misto di attrazione, repulsione e paura; o a Geo Josz, che torna dal regno dei morti per mostrare la verità (le foto dei suoi parenti sterminati: altro correlativo oggettivo dell'arte, ancora una volta paragonata alla fotografia), proprio come fanno i poeti⁵⁶, e che come i poeti è 'diverso' dagli altri perché

⁵⁵ Garboli 1969, 291, definisce questo romanzo una «allegoria del processo creativo».

⁵⁶ L'interpretazione è autorizzata dallo stesso Bassani: «Se i poeti non parlano sempre, o quasi sempre, di vicende che è quasi impossibile raccontare, non sono dei poeti. La storia del ritorno a Ferrara di Geo Josz, per esempio, il protagonista di *Una lapide in via Mazzini*, ha una portata ideologica molto grave e seria. Geo Josz torna dal regno dei

cerca – tra l'indifferenza e l'ostilità della vita che lo offende, lo esclude e rifiuta di ascoltarlo – di scuotere le coscienze, aprendo gli occhi degli uomini sulla realtà profonda dell'esistenza.

Analogamente, sembra evidente il sottinteso metaletterario di alcuni simboli ricorrenti nella narrativa bassaniana: basti pensare a quello del 'luogo chiuso', che, nelle sue multiformi manifestazioni (piccola città cinta di mura, giardino, campo da tennis⁵⁷, casa, camera da letto, cimitero, sepolcro, capanna, carrozza, ascensore, gabinetto fotografico, botte da caccia), raffigura l'*hortus conclusus* dell'arte, la perfezione rassicurante e salvifica delle nitide forme geometriche e delle leggi ferree con le quali Bassani la identifica⁵⁸; e a quello, strettamente connesso al precedente, della 'barriera', del 'diaframma' (muro, porta, finestra o lastra di vetro) che separa l'artista dal mondo, ricordandogli la propria irrimediabile 'diversità' ed 'estraneità', e tuttavia non impedendogli di osservare e studiare – a debita distanza – la realtà e gli uomini.

Tutti i personaggi più marcatamente 'autobiografici' e 'allegorici' di Bassani sono da un lato attratti con forza dai luoghi chiusi e protetti, fino a identificarsi con essi (Lida e sua madre dall'unica «stanzaccia» in cui vivono; Elia Corcos dalla sua grande casa; Pino Barilari dalla sua angusta «stanzetta» di malato; G* dalla tomba etrusca di Cerveteri, dal-

morti in una città dopo tutto normale. Ma anche i poeti, se sono veramente tali, 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» (In risposta [VI], Bassani 1998, 1323; e anche Un'intervista inedita [1991], 1344, dove Geo diventa una specie di Dante dei nostri tempi). Vd. del resto *Una lapide in via Mazzini*, dove di Geo si dice: «dopo essere sceso all'inferno e per miracolo esserne risalito, [...]» (Bassani 1998, 102); e anche la recensione del 1976 a *La pietra di Malantino* di Giuseppe Mazzaglia: «non succede sempre così, coi poeti veri? Non hanno forse sempre l'aria di tornare incolumi ma stravolti da terre sconosciute, inesplorate?» (*ivi*, 1304).

⁵⁷ Il campo da tennis è una figura geometrica di simmetria perfetta, delimitata da linee rette entro le quali si svolge un gioco che obbedisce a regole precise e complesse e che esclude qualunque contatto fisico: altro simbolo, palesemente, di quella sublimazione e di quel 'riscatto' della vita che il mondo della bellezza e dell'arte consente di realizzare. Cfr. Huizinga 2002, 10-15, ad es. p. 14: «Entro gli spazi destinati al gioco, domina un ordine proprio e assoluto. Ed ecco qui un nuovo e più positivo segno del gioco: esso crea un ordine, è ordine. Realizza nel mondo imperfetto e nella vita confusa una perfezione temporanea, limitata. L'ordine imposto dal gioco è assoluto. [...] In quello stretto rapporto con l'idea dell'ordine sta indubbiamente la ragione per cui il gioco [...] pare situato per tanta parte sul terreno dell'estetica. Dico che il gioco tende ad essere bello. Questo fattore è forse identico a quell'impulso a creare forme ordinate da cui è penetrato il gioco in tutti i suoi aspetti». D'altronde, come abbiamo visto (cfr. qui sopra, 165), è lo stesso Bassani ad affermare che l'arte deve essere «gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi».

⁵⁸ Cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio* (Bassani 1998, 942), dove egli afferma che «la regola dell'arte» è «giocare con forme geometriche».

la montagnola di Ferrara, dalla casa e dal giardino dei Finzi-Contini, nonché dalla loro rimessa e dalla vecchia carrozza lì custodita, dalla camera di Micòl, dallo studio di Alberto, dalla biblioteca del professor Ermanno, dall'ascensore, ma anche – rispettivamente in *Dietro la porta* e ne *L'odore del fieno* – dalla casa del compagno Carlo Cattolica e dallo studio fotografico di Uller Tumaini; Edgardo dalla portineria del suo palazzo ferrarese, dalla botte da caccia, dalla baracca della salsamentaria a Volano, dal salone da pranzo dell'albergo, dalla casa del cugino Ulderico); dall'altro, sperimentano, vivono ma anche ricercano la 'separazione', quella collettiva del ghetto ebraico e della cittadina di provincia chiusa nelle sue mura, e quella interiore simboleggiata da oggetti «che emblemizzano l'esclusione»⁵⁹, siano essi gli occhiali (quelli del dottor Fadigati, ma anche del professor Ermanno, di Clelia Trotti, di Uller Tumaini: gli occhiali, infatti, sono al tempo stesso contrassegno dell'intellettuale, dell'uomo di lettere)⁶⁰, la vetrina (quella dell'imbalsamatore di Codigoro e quella del negozio del fotografo Tumaini: l'una contemplata dall'esterno, l'altra dall'interno), la lastra di cristallo (immagine particolarmente frequente nell'*Airone*)⁶¹, le finestre (le finestre di Ausilia Bron-di e di Pino Barilari, ma anche quella di Lida Mantovani e di sua madre, che assicura loro l'unico rapporto col mondo), la porta (quella, in primo luogo, del romanzo scolastico dall'eloquente titolo di *Dietro la porta*)⁶² o il *talèd* ebraico (sotto cui, in sinagoga, G* e Micòl si nascondono, riuscendo però a osservare gli altri, non visti, attraverso piccoli fori)⁶³.

⁵⁹ Costa 1998, 20 (e in generale, per questo tema, 20-22, oltre a Costa 2006, 47-54).

⁶⁰ Non sfugga, tuttavia, la contrapposizione fra gli occhiali delle persone di cultura (quelli d'oro di Fadigati, ad esempio) e gli «occhialacci spessi un dito» del rozzo Malnate nel *Giardino*.

⁶¹ Cfr. Oddo De Stefanis 1981, 236. Come scrive Cesare Garboli (1969, 286), occhiali, vetro e cristallo sono in Bassani «palesi emblemi di un'eterna custodia di cose morte».

⁶² Anche Limentani, nell'*Airone*, quando telefona a casa del cugino Ulderico e ode le voci dei suoi figli, immagina di essere «nascosto dietro qualche porta a origliare, a spiare» (Bassani 1998, 748). Ma il tema è antico. Nel racconto giovanile *Una città di pianura* (che dà il titolo alla raccolta pubblicata da Bassani nel 1940 sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi), i clienti della casa di tolleranza, dietro i sottili muri dei salottini, ascoltano eccitati ciò che accade nella cameretta attigua e in quelle più lontane, in un «disperato e vano origliare» che li porta a immaginare festose atmosfere e figure femminili irraggiungibili, ben diverse da quelle che si trovano in quel momento insieme a loro (Bassani 1998, 1576-1577). Quanto ai titoli, anche quelli dei primi tre libri del *Romanzo* recano in bella evidenza altrettanti simboli di clausura e di separazione: nell'ordine, le mura, il giardino e gli occhiali.

⁶³ Bassani 1998, 344-348.

Simboli ambivalenti, di esclusione e di autoesclusione, di distacco e insieme di contatto, di comunione e separatezza: simboli, ancora, dell'arte e della condizione del poeta, presente e assente, vicino e lontano, vivo e morto, di quel poeta che per Bassani è una sorta di curioso *voyeur* della vita, perché la vita, a lui, è dato soltanto scrutarla dietro gli innumerevoli schermi protettivi dell'arte (come Edgardo, «incapace di dire di sì / al mondo / altrimenti che salutandolo») ⁶⁴.

Ho parlato di personaggi 'simbolici' e 'allegorici', ma la narrativa bassaniana, come si diceva, non è una costruzione a tavolino in cui i personaggi siano concepiti come mere astrazioni intellettuali ⁶⁵. Il rapporto fra i due piani – realtà e simbolo – è dialettico: lo scrittore muove dalla storia e dalla vita, ma sotto di esse ricerca e scopre la realtà spirituale più profonda, quella di cui la storia effettuale e la vita empirica sono solo manifestazioni visibili e contingenti. Così Geo Jozs, ad esempio, è sì l'unico sopravvissuto ferrarese allo sterminio, ed è come tale ispirato a un individuo storico realmente vissuto e conosciuto da Bassani ⁶⁶; ma in profondità è figura dell'artista, dell'uomo di lettere che dopo il tormentato viaggio della conoscenza, che gli ha fatto sperimentare il male e la morte, desidera portare la verità tra gli uomini, e fa di questa missione l'unico scopo della sua vita. Bruno Lattes, negli *Ultimi anni*, incarna senza dubbio il percorso politico-culturale di Bassani (idealista crociano di formazione liberale, approdato all'antifascismo attivo su posizioni azioniste e infine deluso dalla situazione italiana del secondo dopoguerra) ⁶⁷, ma su un piano diverso rappresenta l'intellettuale non 'integrato' che rifiuta, dopo averla accarezzata per qualche tempo, la scelta – impersonata da Clelia Trotti – della totale dedizione alla lotta politica, e preferisce invece assecondare la sua passione per la letteratura, sentita

⁶⁴ *Anche tu*, vv. 4-6, nella raccolta del 1974 *Epitaffio* (Bassani 1998, 1423). E vd. Cosentino 2006, 104, dove nel «diaframma distanziante» che costituisce uno dei motivi centrali della produzione bassaniana si riconosce un simbolo «del rapporto che lo scrittore intrattiene con la memoria, la cui intensità emotiva è filtrata attraverso la lontananza del tempo e delle vicende raccontate».

⁶⁵ A Ferdinando Camon, Bassani dichiarò con forza: «I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere» (Camon 1973, 65).

⁶⁶ Il cugino Eugenio (Gegio) Ravenna, sopravvissuto alla deportazione ad Auschwitz, il cui nomignolo è riecheggiato in quello di *Geo Jozs* (cfr. l'intervista In risposta [VI], Bassani 1998, 1323). Anche per i Finzi-Contini (Micòl esclusa), Bassani si è ispirato a una famiglia ferrarese dal cognome molto simile, quella dei Finzi-Magrini (Guerriero 2004, 156-157).

⁶⁷ Per un'attenta lettura di questo racconto in chiave ideologica e storico-politica vd. Pieri 2008, 109-163.

come depositaria di valori più alti di libertà e di verità⁶⁸.

Una parte cospicua del diuturno lavoro di Bassani intorno al proprio grande 'romanzo' è stata rivolta proprio al perfezionamento di questo sempre vivo rapporto tra realtà dei fatti e realtà dello Spirito (l'unica, quest'ultima, per lui davvero 'autentica')⁶⁹, cosicché esso non appaia artificiosamente imposto dall'esterno, ma sembri scaturire dalle cose stesse, secondo l'esempio di «quella letteratura europea, soprattutto francese, di ispirazione esistenzialistica e metastorica, che dell'indagine dell'infinitamente piccolo, della realtà al limite dell'inesistente, ha fatto il suo motivo centrale»⁷⁰. Un atteggiamento, questo di Bassani nei confronti del reale, che non è improprio definire 'religioso': egli stesso parlò, a proposito della sua narrativa, di «afflato religioso», riconoscendo a se stesso «una tensione di tipo religioso [...] tipica anche di altri scrittori maturati attorno al Cinquanta e usciti dal travaglio resistenziale» (con particolare riferimento a Carlo Cassola)⁷¹. Non per nulla, lo stesso scrittore pose in diretta relazione l'impegno da lui profuso nella costruzione del *Romanzo* con la propria fede nella «realtà spirituale»:

Io credo nella realtà spirituale come unica realtà, già te l'ho detto. Ci credo sul serio. Ed è anche per questo che mi sono accanito sulle 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.⁷²

Giacché nel *Romanzo* alla complessa 'macchina' dei nessi intertestuali,

⁶⁸ Sotto questo aspetto, il rapporto fra Bruno e Clelia è affine a quello che nella parte finale del *Giardino* si instaura per breve tempo fra il letterato G* e il chimico milanese Malnate (anch'egli destinato di lì a poco a morire, senza vedere mai il «futuro lombardo e comunista» nel quale credeva con assoluta fiducia).

⁶⁹ «Io credo nella realtà spirituale come unica realtà», affermò ad esempio Bassani nella già citata intervista del 1991 (Bassani 1998, 1348), facendo una delle sue numerose professioni di fede crociana e idealistica.

⁷⁰ Così scrive Bassani recensendo nel 1976 il romanzo *La pietra di Malantino* di Giuseppe Mazzaglia (Bassani 1998, 1305).

⁷¹ Cfr. rispettivamente Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1348; e l'intervista rilasciata a Ferdinando Camon nel 1973 (Camon 1973, 61). Analogamente, Cattaneo (1973, 37) parla per l'*Airone* (in riferimento all'episodio della vetrina dell'impagliatore) di «un laicismo pervaso, come sempre in Bassani, di reverenza religiosa e di respiro metafisico». Lo stesso Bassani, nel saggio *Lettere d'amore smarrite* (1973), affermò che la letteratura italiana dell'immediato secondo dopoguerra «tentava di stabilire con la realtà italiana un rapporto profondo, insieme religioso e popolare» (Bassani 1998, 1275).

⁷² Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1348.

delle relazioni a distanza fra le varie sezioni dell'opera, e dunque alla stessa geometrica 'architettura' del libro, è affidato in primo luogo il compito di rivelare i fili segreti che legano uomini, cose ed eventi, facendone – al di là della loro concreta, viva, irripetibile e dunque importantissima individualità storica – anche i riconoscibili 'segni' di una più grande e più profonda realtà che li trascende.

A questo sforzo di credibilità e di 'realismo' (nel senso filosofico del termine)⁷³ deve essere ricondotto anche un altro, decisivo aspetto della cura dedicata da Bassani alle sue opere e alla loro riscrittura e riorganizzazione nell'organismo monumentale del *Romanzo*. Alludo al complesso trattamento della componente autobiografica, ossia alle modalità esperite per approdare alla sua completa trasfigurazione letteraria e simbolica. È, questo, un elemento fondamentale della poetica bassaniana, come lo scrittore ebbe a sottolineare più volte, ribadendo che a suo avviso l'arte e la letteratura, per essere tali, per diventare 'poesia', devono saper andare di là dal cuore (e dal ventre), ossia fuggire con tutte le loro forze l'autobiografismo e il sentimentalismo: poeta è infatti solo colui che, a carissimo prezzo, sa staccarsi da sé e morire al proprio io, per scomparire nelle cose che raffigura e annullarsi in esse⁷⁴, conscio di «tutto il falso che c'è nell'essere buoni con se stessi e con le proprie emozioni, affetti, eccetera, nell'essere indulgenti colla propria vita e con la propria letteratura»; è colui che riesce a ricreare cose e persone «al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico»⁷⁵.

Lo sforzo di sottrarsi al rischio incombente dell'autobiografismo sentimentale indusse Bassani, com'è noto, a non dire 'io', a non comparire come personaggio fino agli *Occhiali d'oro* (1958); e ciò «non cer-

⁷³ Cfr. Dolfi 2003, 12: «le vicende sono consapevolmente affidate non alla trascrizione immediata come *fictio* di avvicinamento neorealistico, ma alla memoria»; «l'oggettività bassaniana (l'attenzione puntuale e talvolta quasi ossessiva al particolare, la tentata e continuamente riproposta e rivista adesione alle cose attraverso descrizioni precise e definitorie) non obbedisce a un intento neorealistico, ma è piuttosto uno strumento di approssimazione a una realtà riconosciuta sempre complessa e difficile».

⁷⁴ «Si può rifare quel che si ama solo ripudiandolo», aveva scritto Proust (1978, 387) nel finale della *Recherche*.

⁷⁵ Sono parole – di forte impronta crociana – desunte da una delle lettere inviate tra il maggio e il luglio del 1943 da Bassani (allora in carcere a Ferrara) ai suoi familiari (ora in Bassani 1998, 957). La necessità, per l'artista, di andare «di là dal cuore (e dal ventre)», è proclamata da Bassani nella breve prosa che dà il titolo alla raccolta di saggi *Di là dal cuore*, del 1984 (Bassani 1998, 1274).

to per aridità, ma anzi, forse per meglio difendermi da un eccesso di partecipazione emotiva. [...] Raccontando di altri con cuore fin troppo fraterno, solidale, avevo sempre avuto cura di tenermi celato dietro gli schermi tra patetici e ironici della sintassi e della retorica»⁷⁶. Così scrive egli stesso nell'ultima prosa dell'*Odore del fieno*. Tuttavia, una volta creato, con le *Storie ferraresi*, lo 'sfondo', il 'quadro' d'insieme, era necessario andare oltre:

Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso. [...] oramai sulla scena del mio teatrino provinciale era proprio a me stesso che dovevo trovare una collocazione all'altezza, non secondaria. Riflettori dunque anche su di me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su *tutto* me. A partire da adesso valeva forse la pena che l'autore di *Lida Mantovani*, della *Passeggiata prima di cena*, di *Una lapide in via Mazzini*, degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, di *Una notte del '43*, nonché dei primi tre capitoli degli *Occhiali d'oro*, provasse a uscire anche lui dalla sua, di tana, si qualificasse, osasse dire finalmente «io».⁷⁷

Ancora una volta, non da calcolate decisioni prese a freddo, ma dalla concretezza del lavoro letterario (che obbedisce a sue proprie leggi) e da un'interna e lenta maturazione nasce in Bassani la presa di coscienza sulla natura della propria arte e sull'opportunità di una svolta: la decisione di introdurre se stesso quale personaggio interagente con gli altri, infatti, si fa strada in corso d'opera, e precisamente durante la stesura degli *Occhiali d'oro*, quando, alla fine del terzo capitolo, l'autore percepisce di essere arrivato a un punto morto (come già gli era accaduto, si è visto, con la *Passeggiata*), che sarà possibile superare solo a prezzo di un vistoso mutamento di rotta⁷⁸.

Tuttavia, il percorso è meno lineare di quanto sembri. Da un lato, infatti, anche dopo gli *Occhiali d'oro* Bassani scriverà romanzi nei quali l'*io* non compare (è il caso dell'*Airone*); dall'altro, non sembra di poter dire che nelle *Storie ferraresi* l'*io* sia veramente assente, limitandosi a coprire il ruolo di narratore-osservatore. In verità, l'autobiografismo bassaniano è quanto mai sfaccettato e articolato: dove non dice *io*, in-

⁷⁶ *Laggiù, in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 942.

⁷⁷ Bassani 1998, 941-942 (corsivo dell'autore).

⁷⁸ Anna Dolfi (2003, 28), a proposito dell'epifania dell'*io* negli *Occhiali d'oro*, ha parlato di una «vera e propria rivoluzione copernicana».

fatti, l'autore nondimeno proietta in parte se stesso nei suoi personaggi; viceversa, dove figura come personaggio, il suo *io* non è immediatamente autobiografico, sia perché viene sempre sottoposto al filtro severo della letteratura (mescolando abilmente realtà e finzione, ed evitando di chiamare il personaggio-autore col proprio nome), sia perché nello stesso tempo certi caratteri dell'*io*-Bassani risultano attribuiti ad altri personaggi che agiscono sulla scena insieme a lui. In tal modo, l'*io* del narratore viene scomposto come un raggio di luce che passi attraverso un prisma, il prisma dell'arte: per impedire a sé e al lettore la facile ma rischiosa identificazione autobiografica con un solo personaggio, Bassani attribuisce singoli aspetti di sé a molteplici personaggi, che così risultano in parte uguali a lui, in parte diversi ⁷⁹.

Alla luce di quanto siamo venuti fin qui dicendo, è chiaro che le *Storie ferraresi*, dove G* non figura, brulicano tuttavia di suoi *alter ego*: da David a Elia Corcos, da Geo Josz a Pino Barilari, per non dire del principale fra tutti, Bruno Lattes. Personaggi che si distribuiscono tra loro i tratti del «diverso» e dell'«escluso», dell'uomo tormentato che sa di essere predisposto più alla meditazione che all'azione: l'uomo, dunque, il cui destino è quello di essere un intellettuale (David, Elia, Lattes) e/o un emarginato (Geo, Pino), sempre, comunque, tagliato fuori dalla vita vera e condannato, più che a viverla, a contemplarla dal di fuori ⁸⁰. Un profilo questo, parzialmente riconoscibile anche in alcune figure femminili di quei racconti (l'Ausilia Brondi della *Passeggiata*, o la Clelia Trotti dei suoi ultimi anni, quando non a caso Bruno Lattes le diventa amico) ⁸¹; così come l'altra faccia della medaglia, vale a dire il tipo umano capace di aderire con immediatezza agli aspetti più elementari, vitali e concreti dell'esistenza trova espressione sia in donne quali Lida, Gemma Brondi e Ada Repetto (la bella e giovane moglie di Pino Barilari), sia in uomini dediti alla vita attiva e pratica come i fratelli di Gemma (contadini), il padre di Elia (mercante di grani) e gli ex compagni di Clelia Trotti (l'onorevole Bottecchiari, il ciabattino Rovigatti), oltre che

⁷⁹ Lea Durante (2007, 188) parla a questo proposito di «un io sparpagliato, distribuito, un io che si compone di vari pezzi, più che scomporsi in vari pezzi», e nota (191) che «la ripartizione del materiale biografico ripara dai rischi di identificazione».

⁸⁰ In un'intervista rilasciata ad Anna Folli nel 1979, Bassani dichiarò che fin da giovane era ben conscio «d'essere venuto al mondo non certo per figurare come un protagonista della Vita, ma come un testimone. D'essere nato insomma per sentire, per capire, e per far capire. Per essere un artista» (Bassani 1998, 1319).

⁸¹ Bassani 1998, 1344 (Un'intervista inedita [1991]): «Clelia Trotti, anche lei, è una morta, perché il suo è un socialismo che non esiste più».

in alcune figure minori e anonime, ma ricorrenti (i ragazzi e soprattutto le giovani donne in Vespa o in bicicletta, spesso bionde e con occhi azzurri, che compaiono in *Una lapide in via Mazzini*, negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, negli *Occhiali d'oro* e nel *Prologo del Giardino*).

Un caso opposto, ma equivalente, è quello del *Giardino*, dove l'autore si fa protagonista in prima persona, ma dove, contemporaneamente, presta alcuni dei suoi caratteri agli altri personaggi principali. A tacere di Bruno Lattes (che nel romanzo è solo una comparsa), sono i Finzi-Contini ad incarnare precisi aspetti della personalità del narratore e del protagonista: e il suo distacco senza ritorno da loro e dal loro mondo sta a rappresentare il definitivo superamento di questi aspetti insieme psicologici, sentimentali e culturali, per poi cominciare una nuova vita. Il professor Ermanno è portavoce dell'idea retorico-erudita e decadente di una letteratura totalmente estranea al mondo e alla vita (un'idea che G* non condivide e che abbandonerà, ma dalla quale nondimeno si sente attratto e nella quale si è formato)⁸²; ed è lo studioso 'accademico' che G* e Bassani non hanno voluto essere, scegliendo invece – memori del detto longhiano secondo cui «critici si nasce, poeti si diventa» – la strada della 'poesia'⁸³. Il professor Ermanno è dunque una parte di G*, una parte di sé cui egli ha rinunciato, così come ha rinunciato a Micòl (la Vita vissuta con piena adesione, al di fuori di qualunque mediazione intellettuale) e ha superato Alberto (cioè la fase del nichilismo auto-

⁸² Vd. la dichiarazione di Bassani riferita qui sopra, 180-181.

⁸³ «Che cosa volevo diventare, da grande? Un Artista, o uno Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della letteratura italiana alle quali l'anno precedente [nel 1934-35] non ero mancato una sola volta; se ricordavo l'invincibile sopore che mi prendeva ogni volta, negli assolati pomeriggi della passata primavera, ascoltando dal banco la voce sommessa e monotona del professore d'italiano [si tratta di Alfredo Galletti, che insegnò Letteratura italiana a Bologna dal 1914 al 1943], a cui oltre tutto non potevo perdonare di aver parlato male di Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se tornavo con la mente alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore [...]; se consideravo tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della letteratura italiana, non poteva assolutamente essere per me» (Un vero maestro, del 1955, ora in Bassani 1998, 1073-1074; e vd. anche Güntert 2001, 379, dove il professor Ermanno e G* vengono interpretati come 'figure', rispettivamente, del «discorso storico-scientifico o anche storico-letterario» e del «discorso poetico»). Il detto di Longhi – il «vero maestro» di cui tratta il saggio appena citato – è ricordato da Bassani nella postfazione a *L'alba ai vetri* (1963, ma già apparsa su *Paragone-Letteratura* VII.76, aprile 1956, 51-56), ora in Bassani 1998, 1162. Quanto al Galletti (1872-1962), contro di lui e contro il suo *Novecento* vallardiano (1935), in cui egli «aveva parlato male di Ungaretti» e di altri poeti contemporanei, si scagliava anche Eugenio Montale (2006, 143) in una lettera a Clizia del 16 marzo 1935, definendolo «un vecchio rammollito, ben noto per la sua imbecillità». Bassani, poi, si sarebbe laureato con Carlo Calcaterra nel 1939.

distruttivo, dello scetticismo e dell'abulia rassegnata): tre personaggi che alla fine del romanzo muoiono, *devono* morire, perché rappresentano tre strade che, se non abbandonate in tempo e una volta per tutte, avrebbero condotto anche G* alla morte, ossia, fuor di metafora, alla mancata realizzazione della sua personalità umana e intellettuale, all'incompiuto sviluppo del suo essere⁸⁴. Anche su questo punto ci soccorrono le dichiarazioni dell'autore:

i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole essere diversa, vuole vivere, è portatrice in qualche modo del mio messaggio. Ho scritto il libro per identificarmi con Micòl. I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i loro personaggi, se sono tanti, sono forme del loro sentimento. Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei. [...] Io mi confesso attraverso i miei personaggi, mi confesso indirettamente, una parte importante di me rivive in loro. Per questo ne scrivo.⁸⁵

Ma i personaggi non sono *tout court* il loro creatore; sono costruzioni letterarie, e anche il personaggio che dice 'io' è un personaggio come gli altri, che solo in parte può essere identificato con l'uomo Bassani. Se così non fosse, ci troveremmo di fronte a una mera confessione, a un'autobiografia pura e semplice, non a un'opera di letteratura:

Il poeta si identifica via via nelle cose e nelle persone di cui parla. Non completamente, però, mai. L'identificazione completa è impossibile. Se accadesse, lui, il poeta, non farebbe più il poeta, si identificherebbe, anche esistenzialmente, con l'oggetto o la persona di cui parla. Ciò nonostante, attraverso la forma del sentimento il poeta si confessa, dice la verità soprattutto di sé, di una parte di sé. Di tutto se stesso non può parlare, ma di una parte di sé può parlare, eccome! Anche Croce era di questo parere.⁸⁶

⁸⁴ Anche perché caratteristica peculiare dei Finzi-Contini è il rifiuto di cambiare, di accettare quelle trasformazioni esterne e interiori che, pur dolorose, sono necessarie a chi voglia vivere, crescere e comprendere, come il padre di G* gli insegna nel già ricordato colloquio notturno fra i due («Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, *deve* morire almeno una volta. [...] Tra qualche mese, vedrai, non ti sembrerà neanche vero di essere passato in mezzo a tutto questo. Sarai magari perfino contento. Ti sentirai più ricco, non so ... più maturo ...»: Bassani 1998, 566-567, corsivo dell'autore). Nel *Temps retrouvé*, Proust (1978, 380) scrive analogamente, a proposito del dolore provocatogli un tempo dalla fine del suo amore per Albertine, che ogni uomo, nella sua vita, deve morire più di una volta, e che queste «morti successive», così temute, si rivelano in realtà «così indifferenti, così lievi una volta accadute».

⁸⁵ Un'intervista inedita [1991], Bassani 1998, 1346.

⁸⁶ Bassani 1998, 1349. Per il fondamento crociano di queste posizioni (e in generale per il crocianesimo di Bassani) vd. Guerriero 2004.

Emblematico, in questo senso, è il *Prologo* del *Giardino*, in cui l'autore narra di una gita domenicale alla necropoli etrusca di Cerveteri compiuta nell'aprile del 1957 insieme ad alcuni amici romani. Qui il padre di Giannina, al quale la figlioletta ha chiesto «perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove», le risponde che vogliamo più bene a quanti, morti da poco, sono più vicini a noi, mentre gli Etruschi, morti da moltissimo tempo, è come se non fossero mai vissuti, come se fossero sempre stati morti; ma Giannina, dopo una lunga pausa, replica con dolcezza: «Però, adesso che dici così, [...] mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri»⁸⁷. Come ha osservato Georges Güntert⁸⁸, l'opinione del padre è quella di chi guarda al passato in un'ottica distaccata e oggettiva, mentre l'atteggiamento di Giannina è espressione della *pietas* che annulla le distanze e tutto abbraccia: il primo – potremmo aggiungere – si fa portavoce del punto di vista storico, la seconda di quello poetico. Il padre e Giannina sono dunque 'figure', rispettivamente, del professor Ermanno e del protagonista (G*), e il loro breve dialogo anticipa e riassume uno dei motivi fondamentali del romanzo; ma a questo dialogo il narratore non partecipa, limitandosi ad assistervi e a riferirlo, così sottolineando il distacco cui l'artista è tenuto nei confronti della sua materia e dei suoi personaggi, anche e soprattutto di quelli (come Giannina) con i quali egli più si identifica e ai quali in maggior misura attribuisce i propri sentimenti e le proprie convinzioni.

D'altronde, come dicevamo poc'anzi, l'evoluzione dell'elemento autobiografico nel *Romanzo di Ferrara* non è lineare, così come non è lineare lo svolgimento stesso della narrazione: a indicare la presenza sempre operante dell'ineludibile schermo letterario, antidoto a quel troppo immediato travaso dell'esperienza e del sentimento nella pagina che per Bassani è l'opposto dell'arte vera⁸⁹ e che incombeva pericolosamente su libri cui la materia era offerta da vicende personali, familiari e cittadine

⁸⁷ Bassani 1998, 320.

⁸⁸ Güntert 2003, 378.

⁸⁹ Si tratta di un principio che Bassani enunciò in modo esplicito, e al quale si ispira tutta la sua attività critica: vd. ad es. le riserve espresse sotto questo aspetto a proposito del *Figlio del farmacista* di Mario Tobino e di *Artemisia* di Anna Banti (Bassani 1998, 1029 e 1062-1063), e, viceversa, le lodi tributate a Camillo Boito, che a suo avviso seppe narrare la torbida vicenda di *Senso* «senza ostentare brividi di ambigua partecipazione, ma anzi con l'impassibilità dello storico e dello psicologo, e con la discreta finezza del poeta» (1199).

fortemente sentite e direttamente coinvolgenti⁹⁰. Non per nulla, le diverse sezioni del *Romanzo* risultano disposte nell'ordine in cui sono state scritte, e non in base alla sequenza cronologica delle vicende narrate (nel qual caso *Dietro la porta* avrebbe dovuto precedere sia gli *Occhiali d'oro* che il *Giardino*, e i racconti delle *Altre notizie su Bruno Lattes* non avrebbero potuto seguire *L'airone*): a significare che ciò che davvero conta non è la storia 'esterna', ma quella 'interna', così come l'autore l'ha ricostruita dentro di sé e dentro la sua opera. Anche quando, nel 1956, raccolse e pubblicò le *Cinque storie ferraresi*, Bassani – dopo aver dapprima pensato a una successione che rispettasse la cronologia degli avvenimenti descritti nei singoli racconti – preferì optare per un criterio fondato invece sul puro e semplice ordine di stesura dei testi⁹¹, certo allo scopo di sottrarre il volume a una troppo accentuata impostazione storico-cronachistica, facendo prevalere piuttosto le ragioni della rielaborazione letteraria 'a posteriori'⁹².

Al capo opposto del *Romanzo*, due casi in apparenza speculari. *L'airone* torna alla scrittura in terza persona: l'*io* del narratore non compare, eppure il romanzo è forse il più 'autobiografico' fra quelli di Bassani⁹³,

⁹⁰ Bassani dichiarò a Camon che la cultura, per lui, «è un fatto disperato, l'unico appiglio per non essere travolto dalla mia natura profonda, tellurica e passionale» (Camon 1973, 68); ed è evidente che anche la ferrea strutturazione 'geometrica' dei suoi testi mira a tenere sotto controllo – il controllo dell'arte – la «grondante eccedenza di vita» del puro soggettivismo autobiografico (Durante 2007, 182, dove si insiste su questa «sempre più cercata operazione di controllo sull'autobiografia» che caratterizza la narrativa bassaniana: 184).

⁹¹ Per questo cfr. Italia 2008, 85-88 e 94 (dove inoltre si sottolinea che, nel convincere Bassani a disporre i racconti secondo l'ordine di composizione, un ruolo importante svolsero anche i suggerimenti di Pier Paolo Pasolini). L'ordinamento avrebbe dovuto inizialmente prevedere (come risulta da alcune lettere di Bassani a Italo Calvino e a Luciano Foà del marzo 1956) questa successione: *La passeggiata prima di cena*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Una lapide in via Mazzini*, *Lida Mantovani* (allora intitolata *Storia d'amore*), *Una notte del '43*. In tal modo, il primo racconto avrebbe avuto inizio nel 1888, mentre l'ultimo si sarebbe spinto fino all'estate del 1950.

⁹² Allo stesso fine tendono la soppressione o l'attenuazione (nelle stesure delle *Storie ferraresi* successive alla prima) di taluni accenni e commenti che lasciavano trapelare le idee politiche dell'autore o che più apertamente alludevano alla situazione storico-politica dell'epoca in cui si svolgono i fatti o di quella in cui Bassani li racconta (cfr. Pieri 2008). Già recensendo nel 1953 la *Passeggiata prima di cena*, Pier Paolo Pasolini (1999, 391) osservava che in Bassani il tempo diviene «una misura lirica, con le sue frizioni improvvise, le sue relazioni fantastiche», e che in esso i fatti si dispongono al di fuori di ogni «logica lineare e finalistica».

⁹³ In un'intervista del 1979, pubblicata col titolo «Meritare» il tempo (Dolfi 2003), Bassani definì *L'airone* «il libro più lirico che ho scritto, quello in qualche modo a me più vicino», dipingendo il personaggio di Edgardo come «un io trasposto» (172), e affer-

sia perché Edgardo è spesso solo in scena e comunque agisce da protagonista assoluto (mentre gli altri personaggi risultano sempre confinati in ruoli marginali), sia perché la componente letteraria e le ascendenze colte vi giocano nel complesso un ruolo meno ingombrante rispetto al *Giardino* e a *Dietro la porta*. Cosicché potremmo ben dire che l'*Airone* prosegue, sia pure in forme diverse e sue proprie, il cammino verso la piena e aperta manifestazione dell'*io* intrapreso con gli *Occhiali d'oro*, e giunto a compimento con *L'odore del fieno*; i racconti di questa estrema silloge, infatti, portano alle ultime conseguenze la tendenza – già evidente nell'*Airone* – ad abbattere ogni diaframma tra protagonista e narratore, tra *io* letterario e *io* autobiografico. Degli stretti rapporti che l'*Odore del fieno* intrattiene con i libri precedenti abbiamo già detto; ma se le analogie sono lampanti, non è meno palese che questi racconti si muovano, almeno in parte, verso orizzonti del tutto inediti, sotto l'aspetto insieme storico-geografico, psicologico e letterario.

I dodici testi della silloge sono strutturati in base a due opposti criteri: sul piano geografico e storico, un movimento dal piccolo al grande e dal chiuso all'aperto (da Ferrara a fuori Ferrara, cioè, e dalla memoria del passato all'età presente e viva); sul piano psicologico, un movimento inverso, dall'esterno all'interno (dall'oggettività alla soggettività). Su questo secondo aspetto della raccolta leggiamo parole illuminanti nel già citato risvolto di copertina della prima edizione, dove Bassani anche insiste sulla geometrica costruzione del libro e sulle sue implicazioni 'gnoseologiche':

Resta da dire dell'architettura del libro, che anche essa sembra voler significare, *esprimere*. Il libro comincia largo, infatti, con narrazioni quasi del tutto oggettive. Ma poi, ecco il campo progressivamente restringersi, fino a dar luogo, in chiusura, alla soggettività assoluta di quel brano di pura autobiografia artistica che è *Gli anni delle Storie*, in cui l'identificazione fra l'*io*-scrivente e lo scrittore-uomo si fa piena, totale. Anche per quest'ultimo motivo, *L'odore del fieno* rimanda agli altri libri di Bassani: alle geometrie

mando che se in precedenza il suo sforzo era stato quello «di mettere in rapporto i due *io*, e al tempo stesso di stabilire la distanza temporale e spaziale fra l'*io* narrante e l'*io* vivente», in quest'ultimo romanzo «l'autore ha cercato di eliminare qualsiasi diaframma temporale, e spaziale anche, tra l'*io* narrante e l'*io* personaggio». In tal modo, «l'*io* vivente è stato in qualche modo riassorbito ed esorcizzato da un personaggio che è similissimo ovviamente all'*io* scrivente, ma che è diverso da lui», e pertanto «tra la storia di Edgardo Limentani e il lettore non ha da esserci secondo le intenzioni dell'autore nessun diaframma, né temporale né spaziale: il lettore deve trovarsi sempre vicinissimo al protagonista, al personaggio, vivere con lui la stessa vita, che è lo spazio di un giorno» (175-176).

costruttive che gli sono care, e alla dolorosa equazione di poesia e verità, di poesia *come* verità, che esse sottendono.⁹⁴

I primi due testi (*Due fiabe* e *Altre notizie su Bruno Lattes*) riproducono la situazione di *Dentro le mura*: ambientazione ferrarese, epoca fascista, recupero di personaggi già incontrati nei libri precedenti, assenza del personaggio che dice *io*. Nel terzo racconto delle *Altre notizie*, tuttavia, la gita di Bruno ad Abbazia propone una ‘digressione’ geografica che anticipa le ben più consistenti aperture dei pezzi successivi: il terzo testo della raccolta, *Ravenna*, ci conduce infatti da Ferrara a Ravenna, mette per la prima volta in scena l’*io* narrante e, nell’ultimo breve paragrafo, introduce un elemento autobiografico insolitamente esplicito, con l’accento al matrimonio di Bassani (celebrato a Bologna nell’agosto del ’43) e alla moglie Valeria Sinigallia, chiamata col suo vero nome («Val»; nella stesura originaria del racconto, significativamente, le era stato invece assegnato il nome fittizio, anche se analogo, di «Vittoria»)⁹⁵. Non per nulla, il racconto si chiude, nelle acque di Marina di Ravenna, sui toni di un mesto addio, che è quello di Bassani alla sua giovinezza e alla sua città:

Nel cielo violetto della sera (tramontato alle spalle delle selve litoranee, il sole infilava fra gli scabri tronchi secolari spade di una luce verde, dolcissima), piccoli, argentei aeroplani da caccia facevano evoluzioni di prova. Talora, e non si sarebbero rialzati che all’ultimo istante, scendevano giù in picchiata, puntando decisi sulla nostra piccola vela. E il loro rombo lacerante, quando sfrecciavano sulle nostre teste accostate, ci riempiva di un’allegria infantile, alla quale, in me, seguiva una segreta tristezza tutta intrisa d’addio.⁹⁶

Gli altri testi si sviluppano su questa falsariga, allargando sempre più l’obiettivo e proiettando con decisione il lettore al di là di Ferrara, nel presente, in una dimensione apertamente autobiografica. Se i due raccontini de *Les neiges d’antan* appaiono ancora giocati – come *Ravenna* – sul doppio binario ‘passato-presente’ (giacché muovono dalla rievocazione di personaggi conosciuti nella Ferrara degli anni ’30, ma sono ambientati nel dopoguerra, quando Bassani, ormai trasferitosi a Roma e divenuto scrittore di successo, torna in visita nella sua città), e se il primo dei *Tre apologhi*, in cui pure l’autore menziona i suoi figli (e siamo dunque dopo il 29 giugno 1949, data di nascita del secondogenito

⁹⁴ Bassani 1972.

⁹⁵ Lo osserva Guiati 2002, 167.

⁹⁶ Bassani 1998, 897.

Enrico), si colloca parimenti ‘a metà strada’ (descrivendo un metaforico viaggio dell’autore e di sua moglie da Ferrara a Roma)⁹⁷, gli scritti che seguono ci conducono definitivamente e senza più remore nell’*altrove* (introducendo anche personaggi non ferraresi) e nell’*oggi*: il secondo apologo a Napoli, nel periodo immediatamente successivo alla liberazione (estate 1944, con diretto riferimento alla militanza antifascista di Bassani), il terzo, finalmente, a Roma, dove il narratore adesso vive e dove ha scritto i suoi libri (il racconto ci mostra infatti Bassani al lavoro, facendoci entrare, ora che il *Romanzo* volge alla conclusione, nel suo studio, e svelandoci come nascono i suoi testi).

Di questa franca e libera ‘apertura’ verso l’attualità fa parte, in alcuni racconti, anche un intento che potremmo dire ‘riparatorio’: come se lo scrittore, approdato a una visione più serena e pacificata delle cose, riconoscesse ora al tempo la capacità e il compito di risarcire, a distanza di anni, le ferite del passato. Così, ad esempio, nella prima delle *Due fiabe*, Egle Levi-Minzi e Yuri Rotstein (controfigure, come dicemmo, di Micòl e di G*), a differenza dei loro più illustri omologhi, non solo si sposano, ma hanno anche un figlio, quel figlio che G* non ha avuto da Micòl e che dopo le distruzioni e i lutti della guerra gli appare, con i suoi occhi azzurri, «la personificazione stessa della vita che in eterno finisce e ricomincia»⁹⁸. Nei due episodi de *Les neiges d’antan*, l’ebreo e il letterato Bassani, raccontandoci di Marco Giori adulto (ridotto a un misero contadino, in tutto e per tutto identico al vecchio padre) e del Pelandra, prima mediocrementemente fidanzatosi in casa e poi scomparso nel nulla, lascia che la vita consumi la sua vendetta su quel ‘bel mondo’ ferrarese che in gioventù lo aveva fatto sentire diverso e inferiore, e che aveva condannato all’emarginazione e alla morte il dottor Fadigati (non a caso, Pelandra era stato amico, oltre che di Giori, «di quell’altra ca-

⁹⁷ Metaforico (donde la definizione di ‘apologo’) perché espressione delle difficoltà di recidere le proprie radici, di chiudere con il passato e con la rassicurante vita di provincia, per intraprendere, nella grande capitale, la difficile vita adulta, creandosi una propria famiglia e una propria identità professionale e umana («Dopo mi sono sposato, sono andato via da Ferrara, ho messo radici altrove, ho avuto dei figli, ho scritto e pubblicato dei libri: coi molteplici contraccolpi in bene e in male che da tutto ciò è derivato. In ogni caso mi sono dato da fare, come dicono qui a Roma, lavorando, faticando, vivendo»: così nel primo racconto delle *Neiges d’antan*, Bassani 1998, 899). Si guardino infatti, nell’esile apologo, i toni corrucciati dell’inizio, che solo verso la fine lasciano il posto a una serena accettazione della ‘nuova vita’ lontano da Ferrara.

⁹⁸ Bassani 1998, 861. Già abbiamo avuto modo di sottolineare a più riprese la valenza simbolica affidata da Bassani agli occhi azzurri, emblema per lui della più piena, istintiva e ridente vitalità, soprattutto – ma non solo – femminile.

rogna, quel Deliliers» additato qui come «esclusivo responsabile» della morte dell'otorino di via Gorgadello)⁹⁹. Allo stesso modo, la compagnia della moglie fa sì che il viaggio in macchina da Ferrara a Roma – nel primo dei *Tre apologhi* – perda per strada la connotazione vagamente inquietante che sembrava in un primo momento avvicinarlo al viaggio di Edgardo Limentani¹⁰⁰; e nell'incontro col paracadutista alla fine del secondo apologo assistiamo alla 'rivincita' di G* sul suo *alter ego* Giam-piero Malnate, il quale – se fosse riuscito a tornare dalla Russia – sarebbe certamente diventato come lui, disilluso, grasso, volgare, e buono solo a mangiare, a bere e a fumare.

Se è vero che rispetto agli altri libri bassaniani *L'odore del fieno* appare concentrato più sul tema della vita che su quello della morte¹⁰¹, ciò dipende in primo luogo dalla massiccia e crescente immissione, nella pagina, dell'attualità e della biografia, attraverso modalità ben più dirette ed esplicite di quelle riscontrabili nei racconti e nei romanzi precedenti. Ma per Bassani il quasi completo annullamento di ogni 'distanza' conduce la letteratura al suo limite estremo, fin quasi a quella sua totale immedesimazione con la vita che rende impossibile (e inutile) la scrittura¹⁰². Dopo le ultime prose de *L'odore del fieno*, la narrativa – almeno la narrativa così come Bassani l'aveva sempre concepita e coltivata – era ormai impraticabile; donde, negli anni '70, il ritorno alla poesia, che

⁹⁹ *Ivi*, 906. Nel primo dei due racconti si insiste sul fatto che l'inclinazione letteraria del narratore era stata una delle cause della sua 'esclusione' («Da noi gli uomini di lettere vengono guardati un poco come i preti»: 899); adesso, invece, quel Giori tanto invidiato, che sembrava destinato a un brillante avvenire, vive nel suo oscuro paese della bassa, mentre proprio la letteratura ha consentito a Bassani di raggiungere il successo e di trasferirsi a Roma, prendendo così la sua rivincita sul passato. «Lo scrittore si è alzato al di sopra della cittadina di provincia. [...] Il suo 'ritorno' non è da vittima o da sopravvissuto ma da vincitore» (Guiati 2002, 169; e cfr. anche Schneider 1986, 199, che definisce il racconto «a brief tale of male competition»).

¹⁰⁰ Anche l'immagine di Cristo nell'affresco della *Resurrezione* di Piero della Francesca che Bassani e la moglie si fermano a rivedere a Sansepolcro durante il viaggio suggerisce immagini di austera serenità («il Cristo contadino, col suo calmo, terribile sguardo, invita i turisti di passaggio in vena di mettere la testa oltre la soglia a deporre almeno per poco la loro inquieta frivolezza»: Bassani 1998, 917), ben diverse da quelle evocate a Edgardo dal crocifisso nella chiesa di Codigoro; tanto che di lì a breve la tensione si allenta e, dopo cena, il viaggio può riprendere in un clima di ritrovata fraternità.

¹⁰¹ Guiati 2002, 173.

¹⁰² «Meritare» il tempo, Dolfi 2003, 174: «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, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario. È tutto lì. Se l'autore riuscisse a ricreare nella pagina il tempo della vita, se vi riuscisse completamente, non scriverebbe più».

egli, del tutto tradizionalmente, vede come lo spazio privilegiato della soggettività e della confessione, rispetto alla maggiore 'oggettività' e 'storicità' della narrativa:

Il problema dell'*io*, del rapporto tra l'*io* narrante e l'*io* scrivente, non si è fermato al *Romanzo di Ferrara*, ma è continuato nelle poesie di questi ultimi anni. Il motivo vero di queste poesie [scil. quelle delle raccolte *Epitaffio* e *In gran segreto*, del 1974 e 1978] è quello di continuare la confessione, di portarla avanti, di esaurirla, avendone il diritto, ormai. In fondo la confessione dell'*io* nel *Romanzo di Ferrara* non ha potuto che essere limitata, ridotta nello spazio e nel tempo. L'autore vi si è confessato, attraverso l'*io* narrante, che è un personaggio (una parte di lui), e attraverso gli altri protagonisti, che sono anche ovviamente parti di lui, forme del suo sentimento. Nelle poesie di *Epitaffio* e di *In gran segreto* egli ha tentato, come sempre i poeti lirici, di essere il più vero, il più sincero possibile, adesso, ora, senza nessun diaframma né temporale né spaziale. Senza riuscirci, s'intende, ché altrimenti avrebbe prodotto delle cose che non hanno niente a che fare con la lirica e con l'arte, che nonostante ogni sforzo, non è la vita, ma il suo contrario, sia pur ravvicinato, vicino.¹⁰³

Ecco perché l'ultima poesia bassaniana si manifesta in forme assai diverse da quelle delle raccolte giovanili. Voltate le spalle alla tradizione 'aulica', raccolte come *Epitaffio* e *In gran segreto* imboccano con decisione la strada della confessione diretta, del 'realismo' più spicciolo, del linguaggio quotidiano, del micro-autobiografismo, della massima libertà e nudità formale. L'intento è certo quello di approdare a una 'confessione' ormai senza veli (o quasi: perché senza quel *quasi* non si dà letteratura); ma è chiaro che per Bassani, come per l'ultimo Montale (che adotta soluzioni simili, e che a partire dagli anni '70 imprime un'analogia svolta al proprio itinerario poetico), questa è l'unica e l'ultima forma di letteratura praticabile nel degradato mondo moderno, in cui non c'è più spazio per la grande arte 'metafisica' del passato e i per suoi valori universali e universalmente condivisi. Ancora una volta, la scrittura di Bassani riflette come meglio non si potrebbe la realtà del suo tempo; e anche in queste sue estreme liriche, come nell'ultimo Montale, si riscontra il fenomeno dell'autocitazione 'parodistica', per mezzo della

¹⁰³ *Ivi*, 177, dove anche (54-55) la Dolfi parla di un «ritorno all'*io* inaugurato, dopo la singolare terza persona dell'*Airone*, negli ultimi due libri di poesia. [...] per Bassani la poesia, fin dagli anni giovanili, è sempre stata [...] confessione e possibilità di dire di sé, di interrogarsi». E lo stesso Bassani affermò nel 1983: «Un romanziere, che sia un poeta, non può non confessarsi, e si confessa attraverso i suoi personaggi; il poeta lirico invece abolisce ogni diaframma, si confessa direttamente, o 'quasi direttamente'» (Bassani 1983, 9).

quale riemergono, ormai degradati e sfigurati, spunti e motivi dei suoi racconti e dei suoi romanzi, quasi 'relitti' di un'epoca e di un mondo ormai scomparsi per sempre¹⁰⁴.

Rimane tuttavia, come obiettivo primario dello scrivere, il recupero del passato, un recupero dettato non da semplice inclinazione malinconica e nostalgica, ma piuttosto dallo sforzo di comprendere – con gli strumenti della *pietas* e della puntigliosa ricostruzione storica – il senso di quanto è accaduto, per ritrovare le 'ragioni' profonde di uomini e fatti, e in tal modo 'riscttarli', consegnandoli a un'eternità che li preservi dalla morte. Tutta la narrativa di Bassani, nata dopo l'abbandono di Ferrara (che, solo, poteva consentire allo scrittore di affrontare quella scottante materia con il distacco necessario), è un ritorno alle origini, un lento appressamento al cuore delle cose: suo emblema è la struttura del *Giardino*, che da Roma e da Cerveteri muove con la memoria verso Ferrara e si inoltra poi nel giardino e nella casa di Micòl, fino all'intimità della sua camera e del suo letto. Il 'giardino' dei Finzi-Contini è l'Eden¹⁰⁵, dal quale Micòl ha scacciato G* come un Adamo peccatore; è il paradiso perduto che l'uomo ha dovuto abbandonare e al quale sempre cerca di ritornare. Lo strumento per tornarvi è la letteratura, che ha il potere di restituire miracolosamente alla vita quanto si credeva morto, e di farlo apparire ancora più *bello* (perché più *vero*, adesso che se ne comprende il senso) di quando, vivo realmente, era però incomprendibile e dunque esposto all'insignificanza, alla morte, all'oblio.

La scrittura è un viaggio nella desolata «region where dwell the vast hosts of the dead»¹⁰⁶; è un lungo corridoio, che il poeta deve percorrere a ritroso per giungere là dove tutto ha avuto inizio e dove tutto, quindi, può ritrovare un senso¹⁰⁷. Il corridoio di Corso Giovecca, che nella car-

¹⁰⁴ Cfr. Martelli 1982. Relitti come lo sono la casa e il giardino dei Finzi-Contini dopo la guerra (vd. sopra, nota 54).

¹⁰⁵ Costa 1988, 16-17, parla di «inaccessibile luogo edenico» e di «ovattato verziere protettivo». Ma è lo stesso Bassani, per bocca di Micòl, a definire il giardino dei Finzi-Contini un paradiso (citando Baudelaire: «le vert paradis des amours enfantines», da *Les fleurs du mal*, *Moesta et errabunda*, vv. 21 e 25) e a parlare della sua 'cacciata' da esso: «Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi raccolto» (*Il giardino*, parte IV, cap. 6, Bassani 1998, 531; e 530: «ricongiungermi a lei e ai luoghi paradisiaci dai quali tuttora mi si escludeva»).

¹⁰⁶ Il passo si trova nella pagina conclusiva dell'ultimo racconto dei *Dubliners: The Dead*.

¹⁰⁷ Come acutamente osserva la Durante (2007, 185), questa ricerca trova un adeguato corrispettivo formale nella sinuosa scrittura bassaniana, la cui «vertigine ipotattica» mira a «proteggere personaggi e fatti all'interno di anse e spire dentro le quali il lettore deve decidere di raggiungerli, se vuole trovarli».

tolina da cui muove la *Passeggiata prima di cena* mostra, nel suo «fondo più remoto», solo un'immagine imprecisa e confusa (in cui «cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di pulviscolo luminoso»), tanto da spingere il narratore ad acuminare lo sguardo per mettere a fuoco la figura della giovane insignificante donna che diventerà poi la protagonista del racconto ¹⁰⁸; il «lungo budello» perfettamente rettilineo di via Borso d'Este, in fondo al quale si aprono la vasta Piazza della Certosa e il grande Camposanto Comunale di Ferrara, che al narratore evocano, nella pagina d'apertura degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, liete immagini di dolcezza e serenità ¹⁰⁹; la strada dritta che nell'ultima lirica di *Epitaffio* conduce da Bologna a Ferrara:

Ed ecco nel rosso deserto crepuscolo appena dopo
Bologna ecco quasi subito
volando io continuamente in discesa lungo il dritto asfalto laggiù
verso il buio il silenzio la
solitudine
eccola là già in vista la grande la tiepida
dimora
eccola ancora là la mia
gioventù. ¹¹⁰

E ancora, il «lungo corridoio che portava alla nostra aula» del liceo «Guarini» di Ferrara in *Dietro la porta*; e soprattutto il corridoio della grande casa familiare, «laggiù in fondo» al quale si trovava la camera di

¹⁰⁸ «Che cos'era infatti la *Passeggiata*, a considerarla sotto il profilo esclusivo della struttura, se non l'evento mobile di una immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco? Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai» (*Laggiù, in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 939).

¹⁰⁹ «Ciò nondimeno, una volta pervenuti in fondo a via Borso d'Este, che è un semplice budello di transito perfettamente rettilineo, [...] la veduta improvvisa di piazza della Certosa e dell'adiacente cimitero dà sempre, inutile negarlo, un'impressione lieta, quasi di festa» (Bassani 1998, 123).

¹¹⁰ Parafrasando Engels, Bassani 1998, 1468, strofe II-III. E si noti, in questa lirica, la struttura 'a imbuto' – analoga dunque a quella della *Passeggiata prima di cena* – che in ogni strofa converge verso l'ultima parola (rispettivamente *solitudine* e *gioventù*, la solitudine e la gioventù che stanno «in fondo al corridoio» della memoria) e che dunque ne formalizza perfettamente il senso e il contenuto. Anna Dolfi (2003, 56) osserva, infatti, che nella poesia dell'ultimo Bassani «le 'forme geometriche', i 'coni', gli 'imbuti', i 'cerchi concentrici' che avevano accompagnato ossessivamente, quale metafora, la stesura delle *Storie ferraresi*, improntandole quale forma interna, si sono trasferite e tradotte visivamente sulla pagina», nelle forme grafiche dell'epigrafe e dell'epitaffio («i doppi coni [la forma clessidra], i coni concentrici, le isolate ellissi, le parabole speculari»).

G*, raggiungibile soltanto dopo aver oltrepassato quelle del padre, della madre, del fratello e della sorella:

Se rientravo dopo l'una, era difficile che mi riuscisse di superare il corridoio lungo il quale si susseguivano una dopo l'altra le camere da letto (la prima era quella del papà, la seconda quella della mamma, poi venivano quelle di Ernesto e di Fanny, e infine *laggiù in fondo* la mia), senza che lui se ne accorgesse. Avevo un bell'avanzare in punta di piedi, togliermi addirittura le scarpe: l'orecchio finissimo di mio padre percepiva i minimi scricchiolii e fruscii.¹¹¹

In fondo al corridoio della casa di G* c'è dunque la sua camera; in fondo ai mille labirintici corridoi di casa Finzi-Contini ci sono, di volta in volta, la stanza di Alberto, la grande sala da pranzo, ci sono – soprattutto – la scala e l'ascensore che conducono all'appartamento privato di Micòl¹¹². La camera (al pari di ogni altro luogo chiuso, caldo, umido, odoroso e accogliente da cui, come dicemmo, i personaggi bassaniani sono irresistibilmente attratti) è anche palese metafora sessuale: pertanto, il viaggio dello scrittore si configura da una parte come soddisfazione postuma di un desiderio inappagato (entrare nel giardino ed entrare nella camera di Micòl equivalgono chiaramente, infatti, a quell'unione fisica con lei che a G* è stata negata)¹¹³, dall'altra come ritorno a quello stato infantile e addirittura prenatale che viene fatto coincidere con

¹¹¹ *Dietro la porta*, cap. 3, e *Il giardino dei Finzi-Contini*, parte IV, cap. 9 (Bassani 1998, 606 e 559; corsivo mio). Difficile non pensare all'analogo e altrettanto simbolico corridoio che fa da filo conduttore del film di Ettore Scola *La famiglia* (1987), dove esso rappresenta lo scorrere del tempo nella grande casa romana in cui si svolge la lunga vita del protagonista, il professor Carlo, impegnato a ripercorrere le sue personali vicende e, insieme, ottant'anni di storia italiana.

¹¹² «[...] corsi dietro a Perotti che aveva già raggiunto *il fondo del corridoio*. Senza scambiare una parola arrivammo in breve alla base della lunga scala elicoidale che portava in cima in cima, fino alla torretta lucernario. L'appartamento di Micòl, lo sapevo, era quello della casa situato più in alto, solamente mezza rampa al di sotto dell'ultimo pianerottolo» (Bassani 1998, 498-499, corsivo mio). Anche all'appartamento di Pino Barilari, situato sopra la sua farmacia, si accede tramite una scala a chiocciola (196).

¹¹³ Per la camera di Micòl, G* prova un'attrazione morbosa, tanto che, non potendo dapprima esservi ammesso, se la fa descrivere con cura da lei al telefono; e quando finalmente vi è accolto, tenta con Micòl un goffo approccio sessuale, che si traduce in un amplesso simulato (e mancato). Analogamente, il primo incontro infantile si era risolto in un tentativo fallito di penetrare nel giardino, nonostante l'allettante invito di Micòl: «Vuoi che ti faccia venir dentro?», aggiunse, tornata già seria. 'Se vuoi, ti insegno subito come devi fare'» (Bassani 1998, 356). Importante, sotto questo aspetto, è anche il sogno di G*, che immagina di trovarsi con Micòl prima nella vecchia carrozza dei Finzi-Contini (all'interno della rimessa), poi nella camera di lei (430-434).

l'età dell'innocenza felice ¹¹⁴. Due piani che si sovrappongono, giacché Micòl è anche immagine sororale e materna (edipica, dunque): perciò ella respinge con forza, come di fatto incestuoso, qualunque progetto di 'fidanzamento' con il protagonista, e perciò quest'ultimo comprende a sua volta che la vita gli impone di rinunciare a lei.

Come G* alla fine del *Giardino*, così lo scrittore, in punta di piedi, cercando di non importunare i suoi morti, procede con lentezza e fatica nel suo solitario viaggio al termine della notte. Le pareti sono nere, ma egli sa che in fondo, nel loro «soleggiato punto di convergenza», «sta la vita, viva e palpitante come una volta, quando primamente si produsse», eterna, «e nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere» ¹¹⁵. Il recupero del passato non è dunque consolatorio, o almeno lo è solo in parte: perché esso è possibile solo a prezzo di rinuncia, fatica e sofferenza; perché la vita vissuta si allontana ad ogni istante, e il suo nucleo profondo rimane pertanto inafferrabile, inconoscibile e indicibile, anche quando il poeta (novello Sisifo e novello Tantalo) crede ormai di poterlo toccare con mano e trasferire, intatto, sulla sua pagina ¹¹⁶; e perché in fondo al corridoio, come al centro di ogni labirinto, non sempre troviamo ciò che credevamo di trovare, e quello che troviamo (la «cold Medusa-face of life») ¹¹⁷

¹¹⁴ «Essere il ramo della foresta / la fogliolina di quel / ramo / tornare ancora come eri / allora a tre quattro anni / quando non conoscevi / nessuna femmina tranne la / mamma / nessun'altra città fuor che / la tua» (*Forte Antenne*, da *Epitaffio*, Bassani 1998, 1451; il Forte Monte Antenne si trova a Roma, all'interno del parco di Villa Ada). Anche Pino Barilari, descritto dalla moglie come «una specie di bambino, di bambino malato, oppure una specie di vecchio», una volta colpito dalla paralisi abbandona la camera matrimoniale, «soddisfatto di tornarsene da solo nello stanzino che occupava da ragazzo» (Bassani 1998, 207 e 209; e vd. Pieri 2008, 238-239). Per il tema del vecchio-bambino (che ricorre più volte nelle poesie dell'ultimo Bassani) e per le sue ascendenze jamesiane cfr. Cosentino 2006, 94.

¹¹⁵ *Laggiù, in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 939.

¹¹⁶ «Volevo che l'ineffabile potesse diventare / eterno / dar voce all'inesprimibile far sì / che l'inesistente o / quasi finalmente / esistesse» (*Allo stesso*, da *In gran segreto* [1978], Bassani 1998, 1477). E cfr. quanto Bassani dichiarò a Camon: «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, che si fa» (Camon 1973, 58); e ad Anna Dolfi: «io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile, conoscibile; io non ci credo, non ci credo più» («Meritare» il tempo, Dolfi 2003, 171).

¹¹⁷ L'espressione appartiene a un passo dei *Notebooks* di Henry James che Bassani appose in esergo alla *Passeggiata prima di cena* nell'edizione delle *Cinque storie ferraresi* del 1956 (Bassani 1998, 1618; l'epigrafe fu soppressa nelle edizioni successive). Cfr. Calderaro 1990, 52.

suscita spesso paura e sgomento. La verità è «triste e bella», al pari della vita ¹¹⁸; e la conoscenza è dolore, come scrive il Sapiente e come sperimentano sulla loro pelle tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara*.

BIBLIOGRAFIA

- Bassani, Giorgio (1948). *Storia d'amore, Botteghe Oscure* I, 89-123.
(1972). *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori.
(1983). La serata inaugurale, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 7-11.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
- Bausi, Francesco (2003). Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann, *Lettere Italiane* LV, 219-48.
- Calderaro, Michela A. (1990). L'iniziazione e i suoi modelli: derivazioni italiane da Henry James, *Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia* XXIX, 45-79.
- Camon, Ferdinando (1973). Intervista a Giorgio Bassani, in Id., *Il mestiere di scrivere. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano.
- Cattaneo, Giulio (1983). Bassani nella letteratura italiana del dopoguerra, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 143-150.
- Cosentino, Paola (2006). La soglia necessaria: gli «epitaffi» poetici di Bassani, *Istmi. Tracce di vita letteraria* XVII-XVIII, 85-108.
- Cro, Stelio (1977). Intervista con Giorgio Bassani, Roma, 30 maggio 1977, *Canadian Journal of Italian Studies* I, 37-45.
- Croce, Benedetto (1968) [1920]. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza.
- Costa, Simona (1988). Giorgio Bassani: l'uomo e lo scrittore, in *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, Antonio Gagliardi (a cura di), Roma, La Nuova Italia Scientifica, 13-17.
(2006). Un palco di proscenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani, *Paragone-Letteratura* LVII, 46-56.

¹¹⁸ Sono parole della lirica bassaniana *Sei venuto alla porta*, vv. 6-8 («Come la verità, / come essa triste e bella, / proprio com'è la vita...»): Bassani 1998, 1392, dalla silloge del 1947 *Te lucis ante*, parzialmente citate anche nel *Giardino* (Bassani 1998, 531) in riferimento a Micòl: «Come la verità – come essa triste e bella».

- De Camilli, Davide (a cura di) (1980). Intervista a Giorgio Bassani, *Italianistica IX*, 505-508.
- Deidier, Roberto (2008). Dentro le mura dello scrivere, in «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 65-76.
- Dell'Aquila, Giulia (2007). *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.
- Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
(2008). Sulla geometria costruttiva, in «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 11-23.
- Durante, Lea (2007). L'io suddiviso, l'io distribuito. Identità e autobiografia nel *Romanzo di Ferrara*, in *Il romanzo di Ferrara*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Paolo Grossi (a cura di), Parigi, Istituto italiano di cultura, 181-192.
- Fava Guzzetta, Lia (1983). Una scrittura al rallentatore: *L'airone*, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 85-108.
- Garboli, Cesare (1969). L'airone, in Id., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 286-292.
- Guiati, Andrea (2002). *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro Edizioni.
- Guerrero, Stefano (2004). Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani, *Otto/Novecento XXVIII*, 149-160.
- Güntert, Georges (2001). L'arte narrativa di Giorgio Bassani: persuasione, ironia e distanza estetica, *Levia Gravia III*, 365-80.
- Huizinga Johan (2002). *Homo ludens*, Torino, Einaudi.
- Italia, Paola (2008). Bassani in redazione: storia delle *Cinque storie ferraresi*, in «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 77-95.
- Martelli, Mario (1982). L'autocitazione nel secondo Montale, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale (Milano 12-14 settembre, Genova 15 settembre 1982), Milano-Genova, Librex, 201-217 (poi col titolo: L'autocitazione dopo la svolta, in Id., *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze, Vallecchi 1991, 53-72).
- Montale, Eugenio (2006). *Lettere a Clizia*, Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabaghi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Morante, Elsa (1995) [1957]. *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi.
- Oddo De Stefanis, Giusi (1981). *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo.

- Pasolini, Pier Paolo (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti e Silvia De Laude (a cura di), vol. I, Milano, Mondadori.
- Pieri, Piero (2008). *Memoria e giustizia. La «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, Edizioni ETS.
- (2008a). Una patria che non discrimina: la tradizione letteraria italiana negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, in «Cinque storie ferraresi». *Omaggio a Bassani*, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 117-156.
- Pieri, Piero - Mascaretti, Valentina (a cura di) (2008). «Cinque storie ferraresi». *Omaggio a Bassani*, Atti dell'incontro di studio (Bologna, 23-24 febbraio 2007), Pisa, Edizioni ETS.
- Proust, Marcel (1978). *Il tempo ritrovato*, Giorgio Caproni (trad.), Torino, Einaudi.
- Renard, Marie-France (1983). Il muro di cinta. A proposito di alcune correzioni, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 111-17.
- Renda, Marilena (2010). *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano*, Roma, Alberto Gaffi.
- Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Bassani*, prefazione di Luciano Scala, presentazione di Paola Bassani, Milano, Guerini e Associati.
- Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, Minnesota University Press.
- Sempoux, André (1983) (a cura di). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain.
- (1984). *La città di Bruno Lattes*, Bruxelles-Louvain-La-Neuve, Istituto italiano di cultura-Université Catholique de Louvain.
- Varanini, Giorgio (1983). L'arte di Giorgio Bassani, in *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, André Sempoux (a cura di), Louvain-La-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 65-79.