

8.

ALLE ORIGINI DI UN ROMANZO

Gli incunaboli delle prime *storie ferraresi*

Antonello Perli

Lo scrittore di Ferrara cominciò a dar notizia di sé, nel triennio 1935-1938, con le prose narrative apparse sul quotidiano della sua città, il *Corriere Padano*, e sulla rivista fiorentina *Letteratura*¹. La rappresentanza éditá del tirocinio letterario di Bassani è incrementata da *Frammenti di una vita* e *Nascita dei personaggi*, due prose ‘disperse’ pubblicate rispettivamente sui numeri del maggio 1937 e del gennaio 1938 di *Termini*, rivista mensile di letteratura e d’arte che uscì a Fiume tra il 1936 e il 1943², diretta da Giuseppe Gerini, presidente del locale Istituto fascista di cultura, con Garibaldo Marussi a capo di una redazione composta da Umbro Apollonio, Giovanni Fletzer, Franco Vegliani e Franco Giovanelli. All’emiliano Giovanelli furono verosimilmente dovute le episodiche collaborazioni alla rivista fiumana dei conterranei Lanfranco Caretti, Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani.

Le due prose di *Termini* vengono così ad infoltire quel «‘corpus’ compatto e rappresentativo di una prima e importante ‘maniera’»³ costituito dalle prose narrative pubblicate sul *Corriere Padano*, venendo a incunearsi *Frammenti di una vita* tra *Tognìn dalla Ca’ di Dio* (gennaio 1937) e *Caduta dell’amicizia* (luglio 1937), e *Nascita dei personaggi*

¹ Le prose di Bassani pubblicate sul *Corriere Padano* di Ferrara sono raccolte in Anna Folli 1979, vol. II, 26-29 e 36-65. Si tratta dei testi seguenti: *III Classe* (1° maggio 1935), *Nuvole e mare* (21 gennaio 1936), *I mendicanti* (22 marzo 1936), *Estate* (13 maggio 1936), *I pazzi* (16 giugno 1936), *Il corvo* (11 agosto 1936), *Tugnìn dalla Ca’ di Dio* (27 gennaio 1937), *Varietà* (18 maggio 1937), *Caduta dell’amicizia* (3 luglio 1937), *Morte del giardiniere* (21 novembre 1937). Sul numero di *Letteratura* dell’aprile 1938 Bassani pubblicò il racconto *Un concerto*.

² Sulla rivista *Termini* cfr. Hansen 1985 e 2004.

³ Cfr. l’Avvertenza di Anna Folli in Folli 1979, vol. I, XIII.

tra *Morte del giardiniere* (novembre 1937) del *Padano* e il racconto *Un concerto* che apparve invece sulla ben più ambita rivista di Bonsanti⁴, e che fu l'unico tra i testi costitutivi dell'esordio narrativo edito ad essere incluso successivamente nella raccolta *Una città di pianura* (volume che Bassani fece stampare a sue spese nel 1940 con il *nom de plume* di Giacomo Marchi, pseudonimo assunto a motivo della vigente legislazione antiebraica). *Una città di pianura* costituisce il temporaneo sbocco e compimento di un apprendistato letterario che dalla prosa, sia essa «d'arte» o propriamente narrativa, si sviluppa (dal '39 e soprattutto dal '42, stando al paratesto autoriale)⁵ in direzione della poesia – per quanto valide siano queste distinzioni di genere che, com'è noto, Bassani nei suoi riguardi ricusava con estrema decisione («Non esiste per me divisione tra la cosiddetta lirica e la cosiddetta narrativa»⁶; «io, oltre che un cosiddetto narratore (parola che aborro), sono un poeta [...] sostanzialmente un poeta»)⁷ – per poi riprendere le sofferite strade della narrazione (delle «storie») nella «primavera del '48»⁸ con *Storia d'amore*

⁴ Cfr. la testimonianza di Bassani in Moretti 1980, 214: «La mia massima aspirazione era di riuscire a stampare qualcosa sulla rivista 'Letteratura', che raccoglieva quanto di meglio si faceva allora in Italia, e ci riuscii lentissimamente, verso il '37, stampando lì un racconto mai più pubblicato (apparve più tardi in un libro che feci stampare nel 1940 a mie spese presso un tipografo di Milano, non pubblicato per via delle leggi razziali)».

⁵ Per il peritesto, ci riferiamo alle date delle seguenti liriche di *Storie dei poveri amanti (e altri versi)* [Roma, Astrolabio 1945, indi 1946]: *Luna* (1939), *Periferia* (1942) e *Ancora dei poveri amanti* (1939), riunite in una sezione eponima (*Storie dei poveri amanti*); si osservi che *Ancora dei poveri amanti* figurava, unica poesia, nel volume di prose e racconti *Una città di pianura*. Per l'epitesto, cfr. almeno il *Poscritto* (1952) a *L'alba ai vetri* (Torino, Einaudi 1963), volume che raccoglie, con varianti strutturali e testuali, poesie da *Storie dei poveri amanti (e altri versi)*, *Te lucis ante* (Roma, Ubaldini 1947) e *Un'altra libertà* (Milano, Mondadori 1951).

⁶ Cfr. De Camilli, 506.

⁷ Cfr. Bassani 1998, 1343 e 1347. Si veda altresì Bassani 1998, 1210 [In risposta (II)]: «È chiaro che i miei versi si associano molto da vicino alla mia produzione narrativa [...] Non avrei mai potuto scrivere niente se non avessi, prima, scritto *Te lucis ante*. In un certo senso è dunque questo il mio libro più importante». Solo relativamente agli anni di cui qui si tratta, si pensi ad esempio al rapporto intertestuale tra «lirica» e «narrativa» nel racconto *Storia di Debora* (versione primitiva di *Lida Mantovani*) pubblicato in *Una città di pianura*. Cfr. inoltre, a proposito della «indistinzione – prettamente crociana – tra prosa e lirica», Lorenzo Catania (1986, 48): «Indifferenziazione non astratta, anzi spiegabile oltre che con il quasi contemporaneo esercizio poetico dello scrittore, con un vecchio pregiudizio della cultura letteraria italiana che vedeva nel romanzo un genere retorico (dunque extraletterario), mentre la vera parola artistica coincide con la parola poetica (si pensi che in *Una città di pianura* Bassani non ha saputo resistere alla tentazione di inserire un brano lirico, *Ancora dei poveri amanti*, riecheggianti situazioni di *Storia di Debora*)».

⁸ Cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio* (in *L'odore del fieno*), Bassani 1998, 935. *Storia d'amore* uscì su *Botteghe Oscure* I (1949), 93-129.

re, rielaborazione di *Storia di Debora*, la primitiva versione (stesa nel '39) di quella futura *Lida Mantovani* su cui andrà crescendo ed edificandosi per successive stratificazioni il *Romanzo di Ferrara*⁹.

Non v'è dubbio che il precipuo interesse di un'analisi di *Frammenti di una vita* e *Nascita dei personaggi* – analisi opportunamente integrata nella prospettiva ermeneutica di tutte le prime prove letterarie di Bassani (prose del *Padano*, e anche prose di *Una città di pianura* che, lo ha ben notato Lorenzo Catania, «con le prose apparse sul 'Padano' mantengono non pochi punti di contatto») ¹⁰ – risieda proprio nella portata avantestuale di questi scritti giovanili in riguardo al «poema romanzesco» ¹¹ della maturità, nella valenza euristica di una presenza «*in nuce*, sia pure inconsapevolmente [del] futuro *Romanzo di Ferrara*» ¹². L'avantestualità degli scritti giovanili è fra l'altro attestata da un'autorevole e autoriale documentazione relativa agli incunaboli del *Romanzo di Ferrara*: l'abbozzo della futura *Storia di Debora* (titolo della stesura originaria dell'ulteriore *Lida Mantovani*), un abbozzo che risale al 1937 e che potrebbe essere individuato nella prosa di *Termini, Nascita dei personaggi* ¹³, e i testi nucleari del *Giardino dei Finzi-Contini*, romanzo ideato nel '42-'43 e cominciato nel '48-'49, come documentano alcuni abbozzi fatti «stampare» da Bassani ¹⁴, tra i quali spicca il testo intitolato

⁹ Cfr. Bassani 1998, 1343 [In risposta (VII)]: «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».

¹⁰ Cfr. Catania 1986, 60.

¹¹ Cfr. Cro 1977, 44: «Il *Giardino dei Finzi-Contini* è proprio il cuore del mio poema romanzesco, che è il *Romanzo di Ferrara*».

¹² Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «Le mie poesie del '42, perché sono quelle le prime, rispondevano a questo bisogno [...] Ma non va dimenticato che avevo già incominciato a scrivere soprattutto in prosa, che avevo già prodotto dei racconti nei quali c'è *in nuce*, sia pure inconsapevolmente, il futuro *Romanzo di Ferrara*» (in Dolfi 1981, 170).

¹³ Cfr. Laggiù, *in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 935: «*Lida Mantovani* ebbe una gestazione estremamente laboriosa. La abbozzai nel '37, ventunenne, ma negli anni successivi la rifei non meno di quattro volte: nel '39, nel '48, nel '53, e infine nel '55».

¹⁴ Cfr. Cro 1977, 42: «[...] io il *Giardino dei Finzi-Contini* ho cominciato a scriverlo, si figuri, nel '48-'49. Posso offrirne le prove perché ho stampato una specie di abbozzo del *Giardino dei Finzi-Contini* su una rivista romana che si chiama *Il Caffè* [...] E le dirò di più. La prima idea del *Giardino dei Finzi-Contini* l'ho avuta addirittura nel '42-'43 ed ho stampato anche questo documento in una rivista di Parma che si chiama *Palatina*». E Bon 1979, 5: «Della lontana genesi testimoniano del resto i due abbozzi – del '42 e del '53 – pubblicati nella *Antologia del Campiello* 1969 (Venezia, s.a.). E già in *Mia cugina*, comparso sul 'Costume politico e letterario' del 29 settembre 1945, è rinvenibile il primitivo nucleo del quinto capitolo della parte seconda del romanzo». Si aggiunga che

Il giardino dei Finzi-Contini (*Primo appunto*)¹⁵ pubblicato nel 1955, nel quale la narrazione è svolta in terza persona ed è incentrata sul personaggio focale di un giovane ingegnere milanese assunto da una fabbrica di gomma sintetica della zona industriale sorta alla periferia di Ferrara. Si tratta del futuro «Giampi» Malnate, dunque, una cui remota prefigurazione è ravvisabile nel Claudio di *Un concerto*, attraverso quelle «grosse lenti cerchiare di tartaruga» che particolareggeranno in seguito l'aspetto fisico del Malnate¹⁶ e soprattutto attraverso la repulsiva configurazione degli ambienti domestici (dal «salottino odioso»¹⁷ di *Un concerto* al patetico appartamento di Malnate e all'opprimente studio di Alberto Finzi-Contini dove convengono, e si fronteggiano, il narratore e Malnate), ambienti in cui si dispiegano la conflittualità interpersonale e la dissimiglianza tra l'io narrante e il suo antagonista (in *Un concerto*, la distanza incolmabile tra l'io narrante e Claudio, con la «quadratura mentale», il «dittatorato intellettuale»¹⁸ di costui in cui si preannuncia la prepotenza intellettuale che Malnate esercita, e l'insofferenza che ingenera, nei riguardi del narratore del *Giardino* durante le conversazioni a due ma più spesso in presenza dei terzi: di Alberto e, con evidenti sottintesi di supremazia virile, di Micòl. Il *topos* del 'triangolo amoroso' del *Giardino* è del resto già presente nel racconto del *Padano, Caduta dell'amicizia*). In *Un concerto* viene dunque a prefigurarsi, in antitesi al luminoso e «vitale» universo espresso dal personaggio di Micòl, l'atmosfera asfittica, «mortale», del *Giardino*¹⁹, quell'universo di distacco,

anche l'ideazione e l'abbozzo di *Una lapide in via Mazzini* (la cui composizione, nel testo *Laggiù, in fondo al corridoio*, è presentata da Bassani come successiva a quella, ultimata nel '51, della *Passeggiata prima di cena*) risalgono molto indietro nel tempo, come risulta dalla datazione «1938-1948» apposta alla *Lapide* nella raccolta intitolata *La passeggiata prima di cena* (Firenze, Sansoni 1953), che comprendeva *Storia d'amore* oltre al racconto eponimo e alla *Lapide* (e cfr. quanto affermava Bassani in una parentetica di *Laggiù, in fondo al corridoio* [Bassani 1998, 935]: «fra il '42 e il '47, gli anni in cui da Ferrara mi ero trapiantato a Roma, avevo composto quasi esclusivamente poesie». (Il corsivo è mio).

¹⁵ Il testo, apparso su *Il Caffè politico e letterario* 3.2 (1955), 9-10, è riprodotto nella notizia relativa al *Giardino dei Finzi-Contini* del Meridiano Mondadori (Bassani 1998, 1768). E si veda anche Rinaldi 2006, 153-169.

¹⁶ *Un concerto*, Bassani 1940, 16; cfr. *Il giardino dei Finzi-Contini*, IV, 7 (Bassani 1998, 541): «i grossi occhiali cerchiati di tartaruga».

¹⁷ *Un concerto*, Bassani 1998, 17.

¹⁸ *Ivi*, 24.

¹⁹ Cfr. Bassani 1998, 1344 [(In risposta (VII)): «Anche i Finzi-Contini, che cosa sono se non dei morti? [...] Ma hanno dentro di loro un personaggio, Micòl, che è diverso. Anche lei appartiene a loro, al loro mondo, ma ne vuole venir fuori. Ama la vita, torna verso la vita. Ed è per questo che ne scrivo».

oppressione, impotenza e disagio «oggettuali» (Ermanno Finzi-Contini, Malnate, Alberto, non a caso presente, quest'ultimo, già nell'«appuntamento» del '55), che troverà poi coerente sbocco poetico nell'oggettualità mortuaria dell'*Airone*.

Ma c'è di più. In *Un concerto*, la separazione, «l'abisso [...] incolmabile»²⁰ creatosi tra Claudio e Elena – il deteriorarsi dei rapporti di coppia coinvolge l'intero quartetto dei personaggi di *Un concerto*: Claudio e Elena, ma anche il narratore e Dora – è primitiva testimonianza di quella «incomunicabilità oggettivata in unioni matrimoniali sbagliate»²¹ o impossibili che logora e recide le relazioni amorose o i legami coniugali di tutte le «coppie» bassaniane: David Camaiole e Lida Mantovani, Gemma ed Elia Corcos, Pino e Anna Barilari, Bruno Lattes e Adriana Trentini, Nives e Edgardo Limentani, il narratore del *Giardino* e Micòl Finzi-Contini. E il referente va allargato a tutta la sfera dell'incomprensione e dello scacco relazionale che racchiude perfino i rapporti tendenzialmente più simpatetici: Bruno Lattes e Clelia Trotti, Geo e Daniele Josz, Fadigati e il narratore degli *Occhiali d'oro*, l'io narrante di *Dietro la porta* e l'amico Cattolica. Un tema, quello delle relazioni fallimentari e dell'estraneità, che si rivela pressante alla fantasia del giovanissimo scrittore: esso è in parte riprodotto anche in *Nascita dei personaggi*, prosa per certi aspetti molto vicina a *Un concerto*.

Frammenti di una vita, oltre ad apparire incontestabilmente, tra tutte le prose del periodo degli esordi, come il più clamoroso fenomeno avantestuale dell'autobiografismo bassaniano, risulta anche, e in ragione di questo stesso motivo, essere il nucleo originario, la germinale microstruttura narrativa della futura *Passeggiata prima di cena* (che Bassani avrebbe iniziato a scrivere «verso la fine del '48»²², subito dopo aver portato a termine la composizione di *Storia d'amore*, ossia la rielaborazione di *Storia di Debora*), la 'storia ferrarese' dove campeggia il «*monstre sacré*» Elia Corcos²³, personaggio in cui Bassani ha ammesso di aver ritratto il proprio nonno materno, Cesare Minerbi, medico primario dell'Ospedale di Ferrara²⁴. L'io narrante di *Frammenti di una vita*

²⁰ *Un concerto*, Bassani 1998, 1531.

²¹ Cfr. Baldelli 1974, 197.

²² Cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio*, Bassani 1998, 936: «Anche *La passeggiata prima di cena* mi costò enorme fatica. Cominciai a scriverla verso la fine del '48, e ci lavorai per più di due anni».

²³ Cfr. *Ivi*, 939: «Anche nella *Lapide in via Mazzini* campeggiava un protagonista assoluto, un altro *monstre sacré*. Al posto di Elia Corcos [...], Geo Josz [...]».

²⁴ Cfr. Bassani 1998, 1324 [In risposta (VI)]. Ma si osservi che anche il personaggio

rievoca gli anni della prima infanzia, durante la prima guerra mondiale (ha due anni al momento di Caporetto, e i brani relativi alla guerra e al padre combattente sul fronte annunciano passi analoghi addirittura del racconto, di più di trent'anni successivo, *Altre notizie su Bruno Lat-tes*), anni trascorsi nella casa dei nonni materni, frequentata da «clienti del nonno, buoni borghesi [che] s'inclinavano alla solitaria scienza del nonno come a un tribunale» e dalle «folle dei parenti che venivano a visitare i miei vecchi settimanalmente» (tra essi una «zia Malvina», e Malvina sarà il nome d'una zia cattolica del narratore di *Dietro la porta*):

La casa dei nonni era alla periferia della città, in una via fuori mano selciata a ciottoli radi, sotto i bastioni. [...] Durante i primi quattro anni della mia vita, gli anni della guerra, io vissi confinato nell'orto vasto e soleggiato di quella casa.²⁵

La casa di Elia Corcos (una casa che, nella redazione del 1956, «ripeteva nell'interno l'inconciliabilità dei suoi due volti opposti e contrari [...] le persone, che in essa vivevano e per essa passavano, erano incomunicabili l'una all'altra, l'una all'altra estranee») ²⁶ è, nella *Passeggiata*, «la dimora di via della Ghiara», ai limiti del perimetro urbano di Ferrara,

una specie di colonica, con davanti la sua brava aia separata dall'orto adiacente per mezzo di una siepe, e con l'orto poi che, pieno di alberi da frutta e scompartito da un esiguo vialetto centrale, scendeva giù giù, fin sotto il robusto muro di cinta.²⁷

Il riscontro autobiografico è offerto da alcuni versi della poesia *La cuginetta cattolica* (in *Epitaffio*),

La mia vita si svolgeva a quell'epoca
– l'epoca della guerra –
nella casa dei nonni in via
della Ghiara
col nonno Cesare che verso sera
tornava in bicicletta dall'ambulatorio o dall'ospedale
e che poi dritto in piedi dinanzi

di Gemma Brondi, la moglie di Elia, cattolica e di origini contadine, è ispirato da una figura della realtà autobiografica di Bassani: la nonna materna Emma Marchi, moglie di Cesare Minerbi.

²⁵ Bassani 1937, 127.

²⁶ *La passeggiata prima di cena* (in *Cinque storie ferraresi* [1956]), Bassani 1998, 1641. E cfr. *Laggiù, in fondo al corridoio* (Bassani 1998, 939): «La *Passeggiata* raccontava Elia Corcos, Gemma Brondi, i loro rispettivi e contrapposti *clans* famigliari».

²⁷ *La passeggiata prima di cena* [in *Il romanzo di Ferrara*], Bassani 1998, 70-71.

ad una delle grandi finestre
di cucina
guardava verso Bologna l'oro delle nuvole a grado a
grado spegnersi

versi che costituiscono un tramite posteriore alla narrazione degli interni domestici della *Passeggiata prima di cena*:

Nella grande cucina [...], lui [Elia] le sarebbe riapparso fra pochi istanti seduto come sempre alla scrivania posta sotto la finestra più lontana dalla porta d'ingresso, nell'atto, magari, proprio in quel momento, di rialzare gli sguardi dai libri per portarli fuori, di là dall'orto, di là dal muro di cinta che separava l'orto dai bastioni, di là dai bastioni medesimi, e per fissarli infine, sorridendo vagamente sotto i baffi, sulle grandi nuvole dorate che occupavano il cielo dalla parte di Bologna.²⁸

[...] nella grande cucina della casa di via della Ghiara dove lui, presso la finestra d'angolo, si attardava a studiare fino all'ora di cena (studiava, e pareva non accorgersi di niente, ma forse niente, in realtà, che valesse la pena d'essere notato, poteva sfuggire ai suoi occhi nerissimi, pungenti, indagatori...) [...] Lo sguardo di Elia! Nulla in verità poteva sfuggirgli. Eppure, insieme, sembrava quasi che non vedesse...²⁹

Di Elia Corcos è, in *Frammenti di una vita*, la prefigurazione nel «nonno [che] viveva appartato nei suoi studi», nella «grande cucina dove il nonno studiava anche, imperturbabile e lontano», ma soprattutto nella declinazione del tema della diversità (le «due caste di parenti» dell'io narrante) che divide il nonno dalla «nonna contadina» unitamente al loro rispettivo parentado³⁰ (come appunto avverrà per Elia e Gemma Corcos e i rispettivi parenti nella *Passeggiata*): da un lato «i consanguinei del nonno, persone sottili e curve e brune, con le mani grandi e gli occhi malinconici, che si esprimevano, in generale, in un italiano preciso, un poco prezioso, tanto che io alle volte non li capivo ancora, e mi divertivo puramente ad ascoltare il suono delle belle parole incomprensibili», e dall'altro «i parenti della mia nonna contadina, di gambe corte e collo taurino con una rude bontà negli occhi, le donne; pelosi, tardi, di grande voce gli uomini». In *Frammenti di una vita*, la diversità tra le «due

²⁸ *Ivi*, 77. «[...] che occupavano il cielo dalla parte di Bologna» è variante del 1973, in prossimità, per l'appunto, della composizione de *La cuginetta cattolica* (nella redazione 1956 si aveva: «che occupavano l'immenso cielo del paesaggio familiare»).

²⁹ *Ivi*, 82.

³⁰ Si veda al riguardo quest'ulteriore riscontro autobiografico dello scrittore: «La mia nonna materna, Emma Marchi, era in fondo una contadina, e parlava quasi sempre in dialetto» (Bassani 1998, 1328).

caste» è circoscritta all'ambito sociale (assente il motivo della differenza ebraica che invece apparirà nella *Passeggiata* a individuare e a marcare, ma connotato in senso più culturale che culturale, la differenza di ceto tra i veterocittadini borghesi Corcos e affini da un lato e i contadini inurbati Brondi dall'altro):

[...] l'atteggiamento della nonna verso le due caste di parenti era profondamente diverso. Amava essa visceratamente quelli di casa sua, come una esiliata in patria altrui, e pure non li degnava di uno sguardo, li disprezzava forse perché li amava. [...] Gli altri, i parenti di «lui», di mio nonno, non li poteva soffrire. Un segreto animalesco rancore di non esser dei loro, del loro sangue, estranea per sempre, considerata amabilmente inferiore, glieli faceva disamare. [...] E naturalmente un abisso s'era scavato tra i miei parenti, e lei, la nonna, era rimasta lontana dagli uni e dagli altri.³¹

Nella *Passeggiata*, sarà propria al 'clan' Corcos l'autocoscienza della diversità come «orgoglio di setta e di casta»³² e ossequio all'apparato religioso e borghese, e ad Ausilia Brondi, sorella di Gemma Corcos, e ai suoi genitori e fratelli, quella della estraneità provocata dal «solito, eterno senso di inferiorità»:

[...] tutto, in lui – se ne rendevano ben conto – lo diceva appartenente alla classe dei signori, e perciò diverso, fundamentalmente estraneo. A paragone di questa, ogni ulteriore considerazione, compresa quella che non fosse cattolico bensì ebreo, anzi «israelita», come lui stesso ebbe a precisare, era destinata per il momento a passare in seconda linea. All'infuori insomma del solito, eterno senso di inferiorità, di rispetto fatto soprattutto di timidezza espressiva che ha sempre indotto nei contadini del luogo, non importa se accolti o meno a vivere nell'ambito delle mura urbane, qualsiasi commercio coi ceti borghesi, la sua presenza non suscitò da principio proprio niente.³³

³¹ Bassani 1937, 127.

³² Come si legge nella redazione del 1956 (Bassani 1998, 1636: «tuttavia non era senza una punta di orgoglio, d'orgoglio di setta e di casta, che essi [...] si tenessero costantemente all'ingresso principale»), oltranza poi notevolmente ridotta con la riscrittura del '73: «ciò nondimeno, sopraggiungendo, era sempre con un senso di intimo compiacimento che si facevano all'ingresso principale» (Bassani 1974, 83). La riscrittura del '73 attenua la supponenza borghese del parentado Corcos, che il testo del 1956 rappresentava con compiaciuta e sottilmente polemica ironia (si veda il movimento variantistico nel seguito immediato dei brani sopra riportati). Per un'ermeneutica ideologico-culturale de *La passeggiata prima di cena*, al vaglio della diacronia variantistica delle successive redazioni del testo, si veda l'ampio studio di Piero Pieri (2006).

³³ Bassani 1998, 66. E cfr. *ivi*, 75 e 77: «Imbattendosi per puro caso in Ausilia sul portone di via della Ghiara, fra i parenti di Elia ce ne era sempre qualcuno pronto a ripetere questa frase. Intimidita, Ausilia raccoglieva lo scialle sotto la gola. [...] Si poneva di lato, la vecchia ragazza, abbassando gli occhi. Come avrebbe preferito in quel momento tor-

Nel giudizio unanime del «coro» borghese cittadino, «il suo matrimonio, a trent'anni, con una ragazza del popolo senza dubbio dotata di molte belle qualità, ma che chissà se aveva finito la quarta elementare, ne aveva suggellato la sconfitta e il sacrificio»³⁴, aveva cioè sancito il fallimento della gloriosa carriera che si apriva ad Elia Corcos, dal suo stesso parentado criticato «a suo tempo [...] per aver preso in moglie una *guià* e di bassa estrazione» – e a tale «*mésalliance* [...] indotto per riparare alle conseguenze di uno sbaglio», «per riparare a una gravidanza»³⁵ – e per essere andato a «stabilirsi in una zona della città talmente fuori mano»³⁶.

A questa sorte sfuggirà invece, abbandonando incinta l'umile cuccitrice di via Salinguerra, il David di *Storia di Debora*, borghese per vari e accentuati indizi, ma «ebreo» solo incidentalmente («una donna che aveva avuto un figlio con un ebreo») ³⁷ cioè allo stesso modo («l'umile origine poi di quell'ebrea») in cui la diversità sociale doppiata dalla

narsene indietro, a casa propria e dei suoi! [...] E suo padre e i suoi fratelli che quando ci venivano a spaccare legna non c'era mai verso di farli salire di sopra, tanto che a un certo punto il mangiare e il bere bisognava per forza portarglieli nella legnaia da basso, non avevano ragione anche loro di evitare qualsiasi intimità e confidenza?». Sentimento di estraneità accentuato con la riscrittura del '73: il passo del 1956 «Perché non possedeva, anche lei, un carattere forte come quello di sua madre, che non usciva di casa per nessun'altra ragione che per recarsi in chiesa?» (Bassani 1998, 1642) diventerà «Aveva ragione sua madre che lì in quella casa si era sempre rifiutata di venirci!» (Bassani 1974, 89-90).

³⁴ Bassani 1998, 67.

³⁵ *Ivi*, 72-73 e 69.

³⁶ *Ivi*, 72. E si veda in *Un concerto* (Bassani 1940, 30, dove si critica il comportamento di Claudio) «la proverbiale gelosia che lo aveva spinto a vivere, appena sposato, in una piccola casa isolata, fuori mano», e ancora, nel *Giardino dei Finzi-Contini* (Bassani 1998, 329, dove il padre del narratore critica il comportamento dei Finzi-Contini: «Era proprio necessario che già il figlio di Moisè, Menotti, [...] prendesse la decisione di trasferire la moglie Josette e se stesso in una parte della città così fuori mano [...]?»).

³⁷ Cfr. *Storia di Debora*, in *Una città di pianura* (Bassani 1940, 93): «[...] e si contemplava [Benetti] uomo buono, generoso, innamorato di una donna che aveva avuto un figlio con un ebreo (egli era un cattolico assai osservante, non aveva mai nominato nè mai nominò David ma spesso fece chiaramente intendere come gli fosse ben noto il padre del figlio di Debora)». Nel testo del 1956 (*Lida Mantovani*) tutto il passo sarà variato nel modo seguente: «Sì, lui sapeva benissimo – sembrava voler dire – *con chi* ella aveva avuto il bambino. Sapeva tutto. [...] Il suo trasporto non era così cieco, però, da impedirgli di ricordare (e di ricordarle) che aveva commesso un grande peccato, un peccato mortale [...]» (Bassani 1998, 1593). Nel testo del '56, cade l'attestazione (l'unica, nel primitivo *Storia di Debora*) dell'origine ebraica di David, e con essa anche l'attestazione esplicita del cattolicesimo di Benetti (attestazioni che, come appare, venivano a situarsi in un contesto di chiara *contrapposizione* religiosa), sicché l'inquietante e misterioso essere del ragazzo padre del bambino («*con chi*») resterà privo di una esplicita connotazione ebraica, il seguito della frase permettendo ipotesi varie e indeterminate sull'essere di David.

diversità di stirpe è presentata, ma a ruoli totalmente invertiti, in *Un concerto*, dove appunto viene proposta la situazione della *mésalliance* nel giudizio di quell'anonimo «coro» cittadino che sarà così tipico delle *Storie*, a testimonianza del radicamento originario, nella poetica bassaniana, di tale tema rappresentativo, e delle modalità di manifestazione, nella produzione degli esordi, del connesso motivo identitario 'semitico'. Notevole, al riguardo, nella prosa *Rondò* di *Una città di pianura* – evocazione di un amoruccio adolescenziale –, la schermatura retorica della reticenza adibita all'indicazione allusiva della diversità ebraica (dove è anche da segnalare – «Io ascoltavo dietro i muri, dietro le porte» – l'occorrenza prolettica della situazione narrativa fondamentale di *Dietro la porta*, romanzo in cui l'autore porta indietro di vari anni, rispetto ai precedenti romanzi del trittico omodiegetico, l'esperienza della diversità ebraica, in un intento 'archeologico' che è storicistico e simultaneamente poetologico):

Poi seppi che il portinaio di casa sua aveva detto a una ragazza che era amica della nostra cuoca: «Per quell'angelo che è la signorina, lui è troppo brutto, un così brutto ragazzino! ... La signora non vorrà mai che una cosa simile continui»; infatti seppi che tutti i servi parlavano tra loro di me e di lei, li udivo parlare tra loro. Ne sentii uno che diceva: «La vecchia non può sopportare l'idea di un ... (non capii bene la parola che seguì, il servo la bisbigliò soffocando una risata), di un ... – ripeté (e di nuovo non udii) – in famiglia. Mette su la bambina. Eppure il nostro signorino è così gentile che non sembrerebbe neanche». «È tanto ricco», soggiunse un'altra voce; di donna, questa. E ridevano insieme. Io ascoltavo dietro i muri, dietro le porte, in quella nostra vecchia e così vasta casa di città, dove al termine dell'estate s'era ormai ritornati a stare.³⁸

La prosa *Nascita dei personaggi* – nella quale, unica tra tutte le prose degli esordi, Bassani compie un primo, cauto passo verso il superamento dell'anonimato topografico: la sua 'città di provincia' (non ancora «Ferrara», ma già non più «F.») è, qui, «Cesena» – lascia intravedere, oltre a similitudini con *Un concerto* e con *Caduta dell'amicizia*, corrispondenze, per esili elementi interni, con *Storia di Debora*³⁹, racconto di

³⁸ *Rondò*, Bassani 1940, 56.

³⁹ Oltre ovviamente al motivo della diversità di religione e a quello della separazione dei giovani alla nascita del loro figlio, si confronti il passo di *Nascita dei personaggi* relativo a un «ciclista» «attratto dalle anche alte e dalla piccola testa di sua moglie [...] è un meccanico in tuta azzurra», con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 74): «un corpo dalle anche larghe e dal seno stretto, le era parso sempre adatto per indossare una tuta azzurra di lento meccanico [...] il meccanico di campagna dai capelli unti e arruffati e dalla tuta

cui si potrebbe considerare questa prosa come una nucleare ideazione o microstruttura (verosimilmente, il già menzionato «abbozzo» del '37 evocato da Bassani). La stessa metaletterarietà che il peritesto espone in modo flagrante (e che trova ampio riscontro nei segmenti metanarrativi del testo stesso) sembra alludere al difficile esercizio, per l'apprendista scrittore appena ventunenne, di messa a fuoco del proprio mondo interiore finalizzata alla realizzazione di un testo organicamente narrativo, sembra alludere dunque al farsi luce, attraverso la nebbia «ermetica» della prosa d'arte – emblematico il *topos* del «sogno», che compare anche nella prosa del *Padano, Caduta dell'amicizia* – di un vero racconto, di una autentica «storia», e sia pure di una «intricata storia d'amore»⁴⁰, che giungerà a effettiva e compiuta elaborazione due anni più tardi, nel '39 (e successivamente, col titolo, si noti, di *Storia d'amore*, nella rielaborazione del '48).

Nascita dei personaggi ripete di *Un concerto* la struttura a quartetto di due coppie (di cui una «mista») di personaggi, incentrando tuttavia la narrazione su una sola di esse, quella formata da Vico e da Dora, e

azzurra che l'aveva resa madre». E ancora: «Vico, allora, si ferma sui due piedi, appoggia la bicicletta all'anca» con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 97): «David [...] l'aspettava con la bicicletta appoggiata all'anca»; «Dal letto, riavendosi, Dora aveva l'impressione di essere al cinema, dove si rappresentasse una pellicola di qualche interesse, di cui essa conosceva già confusamente l'intreccio o per averne sentito parlare o per propria esperienza diretta, non sapeva come e quando. Le pareva di essere capitata lì altre volte [...] E quando dopo una breve attesa Vico rientra nella camera [...] Dora sente il fiato corto e caldo di lui sul suo viso e dice piano: 'Vico, sei tu?'. Accarezza la fronte immobile e china, le ciglia curve infantili, vorrebbe che Vico la baciasse, non gli ha mai voluto tanto bene come ora: ma la fronte e le ciglia si allontanano da lei, il peso dell'amato corpo è ormai da un'altra parte», con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 101-102): «Ma ormai erano arrivati, e David la trascinava senza parlare, e si sentiva inghiottire dall'ambiente fumoso e caldo del cinema. Le storie complicate, assurde e languide a cui là dentro si poteva assistere, le piacevano dopotutto, sicché subito appena entrata i nervi le si distendevano, essa si sentiva innamorata, come mai lo era stata, di David [...] Ed egli pareva un po' intenerito, ritornato tranquillo e amoroso, ma poi, burberamente, respingeva la mano sul grembo di lei. E Debora non insisteva, impaurita, ma anche presto incantata e tutta presa dalla storia d'amore del film»; «Oh, Vico è rimasto sempre un bimbo, ha le ciglia curve infantili, come potrà lei vivere con lui un'intera vita?» con *Storia di Debora* (Bassani 1940, 111): «Sì, David non disse che delle vuote assurdità a questo proposito, sempre, fin da quei primi tempi. Non era mai mutato, anche dopo: un bambino, in fondo, un bambino cresciuto e invecchiato con qualche perversità».

⁴⁰ Cfr. *Nascita dei personaggi* (Bassani 1938, 54): «[...] e cominciai subito un sogno. In esso mi si veniva raccontando con una ricchezza di particolari e di gesti straordinaria, il finale di una intricata storia d'amore». *Storia d'amore*, si ricordi, sarà il titolo di *Storia di Debora* – poi *Lida Mantovani* a partire dalla versione 1956 – nelle redazioni del '49 e del '53.

l'assunzione del tema, manifestamente pressante alla fantasia del giovanissimo scrittore, dello scacco relazionale, della difficoltà o impossibilità dei rapporti interpersonali e dei legami coniugali – e vi si veda la considerazione del rapporto d'amore come sport «crudele», che riapparirà in bocca a Micòl nel *Giardino!*⁴¹ – su cui incide l'analogo evento della gravidanza. In *Un concerto*, il matrimonio di Claudio con Elena (la criticata *mésalliance* con una «umile... ebrea» né «ricca» né «intelligente»), già logorato dall'«abisso che gli anni avevano scavato tra lui ed Elena» (e «un abisso s'era scavato» anche tra le «due caste di parenti» di *Frammenti di una vita*), è definitivamente messo in crisi dalla gravidanza⁴²; in *Nascita dei personaggi*, «al rinnovato pensiero della gravidanza di Dora», Vico avverte «il distacco profondo che da qualche giorno lo divide dalla sua moglie bambina», e l'amico Davide «sarebbe capace di pronosticare la vicina e immancabile separazione di loro due, Vico e Dora, alla nascita del primo figlio, solo perché sono di religione diversa, di 'stalle estranee', come egli stesso ha detto con compiaciuta brutalità, se venisse a sapere dello stato di Dora».

Assente nelle prose del *Padano*, ma esposto oramai alla brusca sollecitazione dell'attualità storico-politica (la «violenta campagna denigratoria» antiebraica del settembre '37 rievocata negli *Occhiali d'oro*)⁴³, il sotterraneo ma urgente 'motivo semitico', camuffato nell'autobiografistico *Frammenti di una vita*, viene ora in luce: in *Un concerto* nei modi di una ininfluente *identità* ebraica⁴⁴ (che non è stata un impedimento al matrimonio, al quale, inoltre, la gravidanza è successiva), in *Nascita dei personaggi* nei modi invece di una *diversità* ebraica (peraltro sprovvista tanto di una attribuzione precisa a un personaggio quanto di una connotazione socio-economica) la quale, seppur espressa solo velatamente

⁴¹ Cfr. *Nascita dei personaggi* (Bassani 1938, 55): «La scherma, il 'buon gioco' come fin da bambini hanno chiamato questa crudele arte, è di nuovo ricominciata, ma Dora non si difende più, non risponde come una volta all'attacco»; cfr. *Il giardino dei Finzi-Contini*, IV, 3 (Bassani 1998, 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!».

⁴² Cfr. *Un concerto* (Bassani 1940, 29): «in realtà la gravidanza di Elena doveva aver elevato le ultime e definitive barriere».

⁴³ Cfr. *Gli occhiali d'oro*, cap. 13 (Bassani 1998, 283).

⁴⁴ Dai connotati peraltro stravolti rispetto alla norma diegetica bassaniana, perché attribuita a una donna e di basso ceto. Con l'ovvia eccezione di Micòl Finzi-Contini (personaggio *hors norme* e estraneo alla «galassia» di tutti gli altri personaggi, come è stato sottolineato dallo stesso autore), il «personaggio ebreo» del *Romanzo di Ferrara* è sempre un uomo appartenente all'agiata borghesia cittadina (dalla media del commercio all'alta delle professioni liberali e dei proprietari terrieri).

come «religione diversa», è tuttavia indicata come motivazione della «vicina e immancabile separazione» tra Vico e Dora «alla nascita del primo figlio», in un'ottica, fra l'altro, dalle sottili connotazioni implicitamente già *razziali* quando si consideri la «compiaciuta brutalità» con la quale Davide, l'amico di Vico e Dora, equipara le religioni diverse a «stalle estranee».

Là dove – l'identità e *diversità* ebraica essendo ora quelle di un uomo appartenente alla ricca borghesia cittadina – la gravidanza sarà la causa probabile, nella *Passeggiata prima di cena*, di una unione, e cioè del matrimonio (misto) di Elia con la «*guià* e di bassa estrazione» Gemma Brondi, in *Storia di Debora/Lida Mantovani* la gravidanza sancirà invece la separazione tra un'umile figlia del popolo e il «figlio di signori» David, di per sé ostile all'idea stessa del matrimonio e alla prospettiva della propria permanenza in una cittadina di provincia⁴⁵, David la cui diversità ebraica non sembra costituire un impedimento al matrimonio con Lida – nella riscrittura del '73 egli si dimostra anzi disposto (velleitariamente) a sposarla⁴⁶ – mentre essa rappresenta un ostacolo ad una sua «'relazione sentimentale' con una signorina della migliore società»⁴⁷, relazione descritta in *Storia di Debora* come «un amore contrastato, difficile», in *Lida Mantovani* [1956] come «una 'relazione difficile', 'avversata' dalle rispettive famiglie (ma soprattutto, a quanto le era dato di capire, dalla famiglia della signorina)», e in *Lida Mantovani* [1973] come «un 'rapporto non facile', 'ostacolato'»

⁴⁵ Cfr. *Storia di Debora* (Bassani 1940, 110): «Sarebbe, appena laureato, andato via, forse in America [...] partito solo, perché lui, naturalmente, non avrebbe sposato mai. [...]»; *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601): «Appena presa la laurea, sarebbe andato via da Ferrara e dall'Italia, forse in America, comunque solo. Solo, sicuro, perché lui, naturalmente, non si sarebbe mai sposato. [...] 'figurati se potrei adattarmi a marciare per tutta la vita in questo buco di provincia!'; *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 33): «Subito dopo aver presa la laurea – diceva per esempio – avrebbe piantato non soltanto Ferrara, ma l'Italia. Era stufo di vivacchiare in provincia, di marciare in quel buco di città. Quasi di sicuro se ne sarebbe andato in America: e per starci, per stabilircisi definitivamente. Con chi ci sarebbe andato, in America? [...] 'Da solo', aveva risposto seccamente. Lui non era tipo da sposarsi – aveva aggiunto –. Con nessuna».

⁴⁶ Cfr. *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 43): «Sposarsi? Lui, il matrimonio – era capace di dire chiaro e tondo – l'aveva sempre considerato una buffonata, una delle più tipiche e nauseanti 'buffonate borghesi'. Ad ogni modo, visto che lei in fondo pareva tenerci, alle 'nozze', stesse tranquilla: [...] Sicuro: lui l'avrebbe sposata, non aveva la minima difficoltà a prometterglielo».

⁴⁷ *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 32); in *Storia di Debora* (Bassani 1940, 108): «un suo amore deluso per una signorina della migliore società cittadina».

dalle rispettive famiglie, certo, ma ‘unicamente’ per via delle religioni diverse»⁴⁸. Variante, quest’ultima (confermata nell’edizione definitiva), dove la specificazione aggiuntiva della *diversità religiosa* è in sintonia con l’accentuazione della *identità ebraica* del personaggio che si verifica nei trapassi dall’una all’altra redazione: segnalata incidentalmente nel ’39, come si è già visto, l’identità ebraica di David rimarrà priva di attestazione (con la soppressione di quella segnalazione) nel ’56⁴⁹, mentre con la riscrittura del ’73 l’attestazione dell’identità ebraica di David sarà non solo ripristinata, ma anche esposta a maggior spicco dalla sua inserzione non più (come nel testo del ’39) nel discorso del narratore (soggetto esterno al narrato), ma nell’indiretto libero – ammesso con sapiente arte del dosaggio dentro il flusso dell’enunciazione narrativa – nel quale viene assunto e trasposto il discorso di un personaggio, ossia di un soggetto interno al narrato (la madre di Lida), con l’evidente risalto prodotto dall’effetto mimetico: da «David, il figlio di signori che per tanto tempo aveva fatto l’amore con Lida» a «David, il signorino di Ferrara, ebreo, va bene, però appartenente ad una delle più distinte e più ricche famiglie cittadine (quei signori Camaioli che stavano in corso Giovecca, figurarsi, in quel gran palazzo di loro proprietà!) il quale per tanto tempo aveva fatto l’amore con Lida»⁵⁰.

La sintonizzazione della *diversità religiosa* e dell’*identità ebraica* nella *diversità ebraica* del personaggio antonomastico dell’opera narrativa bassaniana mira a una determinazione semantico-ermeneutica *intratestuale* e *poetica* dell’assunto metaletterario del *Romanzo di Ferrara*: la *diversità* dell’Artista. Una *diversità* esistenzialmente radicata nell’esperienza del *vulnus* storico-personale – la «ferita, sempre aperta, dell’ebreo, di sentirsi sempre diverso» evocata da Bassani in merito alla gestazione dell’*Airone*⁵¹ – ma il cui *senso* poetico, la cui poetica necessità risiedono, fuori da un banale e sostanzialmente fuorviante riduttivismo biografico, e al di là dell’occultamento ‘empirico’ degli intrinseci valori poetici dell’opera, nella *diversità*, e nella dialettica, tra Vita e Arte,

⁴⁸ Rispettivamente: *Storia di Debora* (Bassani 1940, 108); *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1601); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 33).

⁴⁹ Potendo avere in teoria una motivazione anticlericale, atea o agnostica, l’opposizione al battesimo del neonato da parte di David (enunciata, senza essere giustificata, da Lida e non da David stesso) non può infatti essere considerata indizio inequivocabile di appartenenza a una religione diversa dalla cattolica.

⁵⁰ *Lida Mantovani* [1956] (Bassani 1998, 1586); *Lida Mantovani* [1973] (Bassani 1974, 10).

⁵¹ Cancogni 1968 (in Bassani 1978, XXVII).

dialettica dei 'contrari'⁵²: quella ferita non è tanto la «ferita dolorosa che fa scrivere»⁵³ quanto la ferita *dello* scrivere, la separazione del Poeta, il suo esilio dalla vita, la diversità dell'Artista, come rivela, in una prospettiva critica intenzionata all'autonomia dello spazio letterario, l'analisi transtestuale del *Romanzo di Ferrara*⁵⁴.

⁵² Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «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. [...] Certo, l'opera d'arte è 'finzione', ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita. Nei miei racconti, nei *Finzi-Contini* soprattutto, nell'*Airone*, negli *Occhiali d'oro*, esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero e il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme. Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte, che è il contrario della verità, senza la verità: le due cose sono necessarie per produrre quella cosa che non usa più da tanto tempo, ma a cui io tengo molto, che è la poesia» (in Dolfi 1981, 174-175). Il concetto della diversità tra arte e vita e del loro rapporto dialettico, cardine della filosofia poetica dell'autore, compare insistentemente nell'epitesto bassaniano.

⁵³ Come scrive Roberto Cotroneo in *La ferita indicibile*, saggio introduttivo all'edizione da lui curata delle *Opere* (Bassani 1998, XIII).

⁵⁴ In quest'ambito appaiono, ad esempio, oltremodo significative le eccezionali corrispondenze iconico-tematiche e persino strutturali che legano *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* al *Tonio Kröger* di Thomas Mann, novella incentrata, precisamente, sul tema del contrasto dialettico tra vita e arte (come si legge in uno scritto recensorio del '45, «Tonio Kröger, l'artista giovane, combattuto tra una vocazione di solitudine e di dolore, connessa inseparabilmente con l'esercizio dell'Arte, e la tentazione della felicità che si identifica con la paga mediocrità della calda vita borghese»: cfr. Bassani 1998, 1022). La densissima fenomenologia intertestuale investe, nel *Romanzo di Ferrara*, la figura autoriale costituita complessivamente da Bruno Lattes (*Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Altre notizie su Bruno Lattes*) e dal suo «doppio», l'anonimo protagonista-narratore del *Giardino* (romanzo in cui, significativamente, questi due personaggi complementari sono, funzionalmente, entrambi presenti). Nella fitta rete intertestuale appaiono decisive, a livello di una logica attanziale fertile di complesse connotazioni indiziarie che arricchiscono il testo di valori allusivi e segreti, le vistose analogie tra, da un lato, le caratteristiche psicosomatiche e il campo simbolico della figura-ruolo del «diverso-artista» (Tonio Kröger in Mann e Bruno Lattes/io narrante del *Giardino* in Bassani) e, dall'altro, le caratteristiche psicosomatiche e il campo simbolico della figura-ruolo dell'antagonista, della quale è tratto costante la bellezza e la prestantza fisica: la coppia di giovani nordici, biondi dagli occhi azzurri, in *Tonio Kröger*, e in Bassani la coppia di giovani biondi dalle iridi chiare, «i prototipi della razza [ariana, ndr]» ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e la bionda e «ariana» Adriana Trentini (doppio femminile del biondo e aitante Eraldo Deliliers, insultatore antisemitico del narratore degli *Occhiali d'oro*) nel *Giardino dei Finzi-Contini* e in *Altre notizie su Bruno Lattes*. Va tuttavia notato – e si tratta di un rilievo particolarmente significativo – che quelle stesse caratteristiche 'nordiche' di fascino e alterità sono proprie anche alla antagonista del narratore del *Giardino* (il quale è un giovane votato e vocato, come Bruno Lattes e Tonio Kröger, all'emarginante destino

Coerentemente all'intenzionalità *lirica* dell'opera, comprovata dalla stessa progettualità evocata da Bassani allorquando, giunto ormai al compimento del testo definitivo del *Romanzo di Ferrara*, egli vagheggiava lo sviluppo futuro della sua narrativa ⁵⁵, il 'motivo semitico' – o meglio la declinazione *ebraica* di quel tema della diversità che costituisce l'asse portante di ogni storia del ciclo narrativo e che innerva strutturalmente tutto il *Romanzo di Ferrara* – rappresenta la chiave d'accesso per l'«io vivente» al mondo fantastico, al mondo scritto dell'arte che è altro dal mondo della vita: tra questi mondi, dialetticamente, mediano l'opera d'arte quale «mimesi della vita» ⁵⁶, la poesia quale «monumento» (la *tomba*, la *lapide*, l'*epitaffio*) ⁵⁷. Il 'motivo semitico', ossia la declinazione *ebraica* del tema della diversità, costituisce quindi il tramite e lo strumento creativo che permette il conseguimento della verità poetica della «storia dell'io» ⁵⁸, il disvelamento della 'figura dell'autore' nel contesto della finzione letteraria, strumento necessario (anche se non sufficiente) a quel rapporto dialettico tra l'arte e la vita in cui si coniugano l'istanza lirica e il tema della *diversità*, tema che, ermeneuticamente, trova il suo significato poetico e la sua necessità strutturale proprio nel contesto e in funzione della 'logica' estetico-filosofica che presiede alla creazione

dell'arte, della letteratura): l'ebrea Micòl Finzi-Contini ha anch'essa «capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche» e «iridi celesti, quasi scandinave» (tratti ereditati dalla nonna paterna, di ascendenza tedesca e nota per la sua ammirazione «fanatica» per la Germania bismarckiana e per «la propria avversione all'ambiente ebraico ferrarese», indizio di un suo «paradossale [...] *antisemitismo*»). La diversità ebraica, nell'opera poetica di Bassani, trascende il piano referenziale per fondersi (e fondarsi) nello spazio metaforico-letterario della diversità artistica, di una diversità che si disvela non come tema documentario di un testo saggistico, ma come tema metaletterario di una poetica romanzesca.

⁵⁵ Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «L'io degli ultimi racconti, delle ultime prose, è un io molto simile a quello di *Epitaffio*, di *In gran segreto*. È su questa strada che io posso pensare a scrivere cose di narrativa, non cose antiche, ma molto legate al me stesso di adesso. Non saranno insomma romanzi storici o romanzi in terza persona: l'io vi sarà senz'altro protagonista o deuteragonista» (in Dolfi 1981, 177).

⁵⁶ Cfr. la dichiarazione di Bassani in Camon 1973, 66: «Io voglio realizzare un'arte che non si arroghi nessuna pretesa privilegiata nei confronti della vita: un'arte che sia semplicemente una mimesi della vita».

⁵⁷ Cfr. «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani): «Volevo e voglio arrivare ad una espressione immediata, ma ho ancora bisogno di forme oggettive, classiche. L'epigrafe in questo senso mi ha aiutato, mi è venuta incontro: ma è anche una struttura che mi consente di chiudere dentro di essa esattamente il suo contrario: la vita» (in Dolfi 1981, 178).

⁵⁸ Cfr. *ibidem*: «Io, al centro di una realtà, di cui sono, come autore, unico responsabile e padrone assoluto [...] Non è immaginabile un libro come il *Romanzo di Ferrara* se non lo si vede come storia dell'io: il personaggio più importante di tutta la mia opera è l'io, uomo e artista. Un io che parla, che si confessa, si svela, anche in segreto».

bassaniana: la dialettica tra arte e vita, il ‘rapporto tra due contrari’. Attraverso le sue rappresentazioni ma al tempo stesso al di là di esse, nel convergere di mediatezza mimetica e immediatezza lirica⁵⁹, la diversità ‘storica’ dell’io⁶⁰ è la diversità del Poeta nei confronti della Vita:

Per te, o poesia, così consumandomi vissi.
Così, vita, mia povera vita, mai t’ho vissuta.⁶¹

BIBLIOGRAFIA

- Baldelli, Ignazio (1974). La riscrittura «totale» di un’opera: da *Le storie ferraresi* a *Dentro le mura* di Bassani, *Lettere italiane* 36, 180-197.
- Bassani, Giorgio (1937). *Frammenti di una vita*, *Termini* 1937, 127-128.
(1938). *Nascita dei personaggi*, *Termini* 1938, 54-56.
(1940). Giacomo Marchi [Giorgio Bassani], *Una città di pianura*, Milano, Officina d’Arte Grafica A. Lucini e C.
(1963). *L’alba ai vetri*, Torino, Einaudi.
(1974). *Il romanzo di Ferrara. Cinque storie ferraresi*, Milano, Mondadori.
(1978). *L’airone*, Milano, Mondadori.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori
- Bon, Adriano (1979). *Come leggere «Il Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano.
- Camon, Ferdinando (1973). Giorgio Bassani, s.v., in *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti.
- Cancogni, Manlio (1968). Perché ho scritto *L’airone*. Conversazione di Manlio Cancogni con Giorgio Bassani, *La fiera letteraria*, 14 novembre, 10-12 [anche in Bassani 1978, XXVII-XLI].

⁵⁹ Cfr. Bassani 1998, 1325 [In risposta (VI)]: «Il narratore si confessa attraverso i personaggi, i quali non sono che una forma dei suoi sentimenti, mentre la confessione del poeta lirico è diretta, immediata, al limite del vero».

⁶⁰ Radicata, per quanto concerne la formazione intellettuale e i presupposti etici, estetici e filosofici dell’opera letteraria, nell’adesione allo storicismo e nell’appassionata assimilazione dell’idealismo crociano, la *diversità* artistica di Bassani trova riscontro in numerosi testi – interviste o saggi e interventi critici – di *Di là dal cuore* (oltre che nelle interviste non incluse nella raccolta di saggi), nei quali viene evidenziata e rivendicata la diversità della poetica dello scrittore ferrarese dalle poetiche novecentesche: dall’ermetismo, dal neorealismo, dall’‘astrattismo’ moraviano, dalla neoavanguardia, dal *Nouveau roman*.

⁶¹ Versi finali della lirica anepigrafa «Gli ineffabili autunni, le nebbie, i nevicati inverni», quarto ‘movimento’ della *suite* intitolata *Storie dei poveri amanti* nella sezione omonima (prima parte: *In rima*) di *In rima e senza* (Bassani 1998, 1369).

- Catania, Lorenzo (1986). Sull'esordio narrativo di Giorgio Bassani: 1935-1940, *Otto/Novecento* 9.5-6, 45-77.
- Cro, Stelio (1977). Intervista con Giorgio Bassani, *Canadian Journal of Italian Studies* 1, 37-45.
- De Camilli, Davide (1980). Intervista a Giorgio Bassani, *Italianistica* 9.3, 505-508.
- Dolfi, Anna (1981). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
- Folli, Anna (a cura di) (1979). *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Antologia del «Corriere Padano»*, Bologna, Pàtron.
- Hansen, Patrizia C. (1985). Cultura e letteratura a Fiume italiana, *La Rassegna della letteratura italiana* 89, 467-485.
- (2004). *Termini*, le 'aperture' di una rivista ortodossa, *Resine* 26, 77-83.
- Moretti, Walter (a cura di) (1980). *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali. Dalla Scuola Metafisica a «Osessione»*, Bologna, Cappelli.
- Pieri, Piero (2006). *La passeggiata prima di cena*. Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo antifascista e letterato crociano, in *Ritorno al «Giardino»*. *Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Anna Dolfi e Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 53-82.
- Rinaldi, Micaela (2006). «Quel poco che il cuore ha saputo ricordare». Sul dattiloscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (1958-1961), *Otto/Novecento* 29.1, 153-167.