

9.

L'«APROSDÓKETON» NEL RACCONTO BASSANIANO

Valter Leonardo Puccetti

I racconti delle *Cinque storie ferraresi* e, in buona parte, dell'*Odore del fieno*, sembrano costruiti sul principio dell'*aprosdóketon*, del finale improvviso e quasi irrelato, sia esso un enigma o un *acte gratuit*, che rompe un tessuto compatto di narrazione. Con intenzioni però riduttive nel giudizio di valore, è in fondo quel che avanzava Gian Carlo Ferretti in una sua lontana analisi della *Stimmung* bassaniana: «in un mondo dove la vita scorre inesorabile e sempre uguale, dove gli uomini celano in fondo a se stessi un nucleo segreto e impenetrabile, dove in definitiva l'intimo significato di ogni vicenda è da cercare nell'enigma di ciascun uomo, il solo modo di capire la realtà, di cogliere il senso segreto che esso nasconde, è quello della 'folgorazione' poetica, dell'intuizione improvvisa e irrazionale»¹. L'insorgenza, deviante, di azione o di elezione, a voler ancora ormeggiare le categorie ferrettiane, rispecchierebbe la condizione dell'«individuo solo, incomprensibile, isolato in una realtà non modificabile, in un mondo ostile e inesorabilmente uguale a se stesso»². La stranezza interrogativa del solitario bassaniano, dell'escluso tra gli stessi esclusi, precipita in simbolo vivo dell'incomunicabilità del sé attraverso l'evento/scelta aprosdochetico: è un vertiginoso sondaggio, quello finale dell'anti-eroe bassaniano, dopo il quale il mare si richiude per chi montalianamente ha visto «il nulla alle *sue* spalle, il vuoto dietro/di sé, con un terrore di ubriaco»³. Con tanta maggior simpatia e sintonia, rispetto a Ferretti, parlava Pasquale Voza della «finale, consueta folgo-

¹ Ferretti 1974, 46.

² *Ibidem.*

³ Montale 1984, 42.

ragione delle storie bassaniane»⁴ quale sorta di sublimazione letteraria dell'irrazionalismo bassaniano, «segreta forza irrazionale, quasi sempre ricoperta tuttavia di una morandiana 'luce assonnata'»⁵ che è poi il maddore indistinto e 'provinciale', l'insinuante e monotono *cupio dissolvi*, a sua volta dissolto dall'Evento, della F. e poi Ferrara del romanzo unico.

Bassani, è stato detto, ha «bisogno di ammassare fatti, luoghi, nomi, date, figure, per poter contrastare con questo cumulo di certezze 'quel poco che il cuore ha saputo ricordare'»⁶ e «i motivi che provocano le azioni, anche quelle del narratore, rimangono un enigma»⁷, sì che il narratore viene «rivelato come colui che non comprende»⁸. Le dichiarazioni d'autore, del resto, assecondano questa interpretazione essenziale, assicurando al narratore una glorificante incomprendimento che tanto più ritaglia la beata assolutezza dell'esito d'arte quale Evento cagliato e isolatosi: «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»⁹, disse Bassani intervistato da Anna Dolfi, riproponendo l'*individuum non est effabile* del 'suo' Croce. E a Ferdinando Camon ricordava come Croce sprezzasse l'analisi psicologica e aggiungeva: «da parte mia non sono mai state tentate costruzioni o ricostruzioni di tipo psicologico [...] l'io profondo è ineffabile. È effabile solo ciò che si dice, che si fa»¹⁰, dove le ragioni vichiane di Croce sfociavano, per il narratore, nell'obbedienza a canoni di rappresentazione oggettiva. Era quello che, sempre parlando a Camon, Bassani chiamava il «pudore»¹¹ del narratore, quello che gli impediva, ad esempio, di anche solo sapere se, nei *Finzi-Contini*, Micòl fosse andata a letto con Malnate: «non lo so»¹² diceva all'intervistatore, incurante di una possibile replica sul tono di un «E se non lo sai tu...».

Viene da pensare a Musil, quando raccomandava al novellista il

⁴ Voza 1970, 77.

⁵ *Ivi*, 78. Si potrebbero applicare ai racconti di Bassani le stesse osservazioni di principio che Nadine Gordimer applicava alla *short story*: «The short story is a fragmented and restless form, a matter of hit or miss, and it is perhaps for this reason that it suits modern consciousness – which seems best expressed as flashes of fearful insight alternating with near-hypnotic states of indifference» (1968, 460).

⁶ Moloney 1966, 488.

⁷ *Ivi*, 489.

⁸ *Ivi*, 493.

⁹ Dolfi 2003, 171.

¹⁰ Camon 1973, 58.

¹¹ *Ivi*, 66.

¹² *Ivi*, 65.

«sopportare con presunzione da capo indiano che molte cose, cui non riesce a dare espressione, sono destinate a morire con lui»¹³. In tal senso, il richiamo alla manzoniana *Lettre à Monsieur Chauvet* che, sul piano della poetica, qualcuno ha voluto operativa in riferimento a Bassani («come per Manzoni, per Bassani anche l'invenzione deve aiutare ad una migliore comprensione della storia, suppiendo agli eventuali silenzi di essa») ¹⁴, deve essere rovesciato: Bassani moltiplica ostentatamente e vanamente la fenomenicità per lasciare intatto il noumeno del cuore che Manzoni predicava di scandagliare nella *Lettre*. «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto» è l'epigrafe dal finale dell'ottavo capitolo dei *Promessi* che apre in esergo il *Romanzo di Ferrara*, è questo il Manzoni che adotta Bassani, il Manzoni sapienzialmente scettico sulle razionalizzazioni, anche sulle proprie. Crocianamente, Bassani insegue la forma dell'informe, un attimo di vita spirituale che abbia trovato espressione unica e incorreggibile ma anche imprendibile al calappio dell'analisi psicologica. Paralleli mirabili si instaurano con certe generali pertinenze benjaminiane dal gran saggio su Leskov e sull'arte del racconto («il nesso psicologico degli eventi non è imposto al lettore»¹⁵, «la noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza»¹⁶, uovo metaforicamente schiuso da una pratica di «lenta sovrapposizione di strati sottili e trasparenti»¹⁷), ma in Italia, e guardando specificamente alle *Cinque storie ferraresi*, Enzo Siciliano aveva parlato di «impossibilità trascendentale a conoscere la realtà»¹⁸ e avvertito che nelle *Storie* «lo scioglimento, o accertamento del caso, è il più delle volte la formulazione di un problema»¹⁹.

Si prenda il caso di *Una lapide in via Mazzini* e dell'atto apparentemente gratuito che Geo Jozs compie schiaffeggiando il conte Scocca per strada, attorniato da una folla festante di biciclette che portavano «schiere allacciate di belle ragazze che adagio pedalavano, reduci da gite nella campagna»²⁰ e che ci fanno irresistibilmente pensare alla selva di lambrette guidate da giovani che rientrano sulla via Appia a Roma, al crepu-

¹³ Musil 1995, 205.

¹⁴ Actis-Grosso 2000, 48.

¹⁵ Benjamin 1962, 241.

¹⁶ *Ivi*, 243.

¹⁷ *Ivi*, 245.

¹⁸ Siciliano 1970, 119.

¹⁹ *Ivi*, 115.

²⁰ Bassani 2004, 107.

scolo della domenica, nelle *Notti di Cabiria* (salvo che nel film felliniano, come nel finale della *Dolce vita*, il balsamo della gioventù viene a lenire il dramma della protagonista, mentre qui le spettatrici gioiose fanno da contrappunto paradossale). Renato Bertacchini notava che, «rispetto alla redazione sansoniana del '52, la scena madre dello schiaffo risulta preparata, 'montata' con sfumature e incisi, che rendono meno 'enigma' il gesto clamoroso di Geo»²¹, mentre l'allineamento 'rashomoniano', per così dire, da parte del narratore di tre versioni-spiegazioni dell'incidente²² sembra ricalcare, per un lettore ammirato di Hawthorne quale Bassani²³, la ridda di ipotesi circa l'origine della lettera scarlatta disegnata sul petto di Dimmesdale²⁴ e 'scandalosamente' esibita alla folla puritana come autodafé tanto insensato, in apparenza, quanto il ceffone abrupto col quale Geo si impone enigmaticamente al coro ferrarese non meno censore di quello dei cittadini di Salem. Le interpretazioni psicologiche, o meglio psicologistiche, del gesto di Geo sono da Bassani evocate e scartate e chi vi si imbarcasse, sul piano critico, si porrebbe sullo stesso piano del «coro» ferrarese: contaminando le posizioni, si tratterebbe, per Geo, di un «fare il tragico»²⁵ contro lo *beri dicebamus*, contro la polvere dei giorni, contro la dimenticanza, ma questo sarebbe un oblitare il «senso d'assurdo e insieme di verità rivelata», come dice Bassani, «che nell'imminenza della sera può suscitare qualsiasi incontro»²⁶:

Ma fate che scenda alla fine l'ora del crepuscolo, l'ora ugualmente intrisa d'ombra e di luce di un calmo crepuscolo di maggio, ed ecco che le cose che dianzi vi erano apparse del tutto normali, indifferenti, può succedere che a un tratto vi si mostrino per quelle che sono veramente, può succedere che a un tratto vi parlino (e sarà, in quel punto, come se foste colpiti dalla folgore) per la prima volta di se stesse e di voi.²⁷

In un'acuta recensione delle *Storie*, oggi ingiustamente dimenticata, Maria Teresa Lanza De Laurentiis parlava per Geo di «difesa del proprio diritto umano, di creatura ferita e gelosa della propria dolorosa intimità»²⁸, quasi in parallelo (ovviamente inconsapevole, l'articolo è del 1956)

²¹ Bertacchini 1956, 490.

²² Bassani 2004, 111.

²³ Puccetti 2011, 45-46.

²⁴ Hawthorne 1959, 242.

²⁵ Bassani 2004, 121.

²⁶ *Ivi*, 122.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Lanza De Laurentiis 1956, 1009. Recentemente, Nigro ha colto armoniche manzoniane («L'immanenza del disegno narrativo rimanda alla 'storia ferrarese' di Geo Jozs,

coi temi bachtiniani della ribellione polifonica degli eroi di Dostoevskij al monopensiero e alla prevedibilità sociale dell'io. Ma ci si può chiedere se «il senso d'assurdo», che rompe nel finale il determinismo narrativo susseguente che segue il ritorno in Ferrara di Geo dal campo di sterminio, non pareggi e ripeta straniandolo (e come additando un simbolo, la «verità rivelata» di cui parla il narratore) l'assurdo della Shoah:

La storia di Geo Jozs può essere interpretata come un'allegoria del rapporto che intercorre fra Bassani e l'oggetto della sua narrativa [...] dal nome scolpito per sbaglio sulla lastra di marmo a quella misteriosa fuga che non lascia tracce; una vanificazione, certamente non indifferente, dato che ripete il destino dei membri della comunità ebraica di Ferrara anch'essi morti in Germania senza lasciare tracce.²⁹

Ejchenbaum fondava l'ontologia del genere «novella» su una «qualche contraddizione, mancanza di coincidenza, errore, contrasto»³⁰, rilevando che essa «accumula tutto il suo peso verso la fine»³¹; sembra il ritratto di *Una lapide in via Mazzini*, a partire da quella sorta di decostruzione iniziale che, dall'errata inclusione di Geo fra i caduti dei campi, induce la recalcitranza³², il rifiuto bartlebiano da parte del testo («racconto di logica e folle coerenza fatto della stessa grana di cui è fatto *Bartleby*»³³, qualcuno ha detto, ma secondo me è proprio il racconto che dice esso stesso «I would prefer not to») fino alla refrattarietà di senso dello schiaffo al Conte. Si può discutere sul fatto che ebraismo e Shoah siano stati per Bassani ciò che fu il puritanesimo per Hawthorne secondo il gran libro di James (che non ha finito di arricchirci) sul predecessore ottocentesco («riuscì a trasmutare il suo pesante fardello morale nella sostanza stessa dell'immaginazione, e a dissolverlo nella luce e nei vapori della produzione artistica») ³⁴, si può discutere sul fatto che la «caratterizzazione metafo-

rientrato a Ferrara da un campo di sterminio», secondo un «manzonismo pirandelliano-mente virato»: 2007, 23), nella bassaniana sceneggiatura cinematografica dei *Promessi Sposi* (quasi coeva alla pubblicazione in volume delle *Cinque storie*), che rimanderebbero intratestualmente anche alla storia di Geo: «Renzo è un reduce malinconico, un triste, angosciato sopravvissuto. L'immagine delle foglie rapite dal vento, che chiude la Seconda parte [della sceneggiatura di Bassani], prepara la poesia patetica e amara del ritorno, dopo tanto tempo e tanto dolore, ai propri monti, al proprio paese», così Bassani scrive di Renzo tornato al paesello dopo esser guarito dalla peste (Bassani 2007, 90).

²⁹ Imberty 1991, 366.

³⁰ Ejchenbaum 1968b, 239.

³¹ *Ibidem*.

³² Wright 1989, *passim*.

³³ Scarpa 2010, 101.

³⁴ James 1990, 59. Lionel Trilling ha scritto belle pagine sul «garbato *entertainer*

rica dell'ambiente ebraico ferrarese» si alimenti di «maschere, costumi e scenografie obbligate»³⁵, che sia insomma materiale e non meta. Tuttavia il «baratro non esplorabile, ineffabile»³⁶ dell'Olocausto, che anche Cesare Segre stima intatto e innominabile dalla scrittura di Bassani, è il correlativo meno approssimativo (metapsicologicamente irriducibile qual è) al gesto con cui Geo fa esplodere il racconto e con cui imposta la sua successiva regressione fantasmatica, ripresi i panni cenciosi e improbabili coi quali era tornato dal lager e ossessionando con la sua presenza 'travestita' la Ferrara che vuole rinascere come un'erbaccia dalla buca della guerra, fino a quella sparizione nel nulla la quale restituisce ragione al nome di Geo Josz tra quelli degli altri che non tornarono e che su una lapide il muratore «Podetti Aristide, da Bosco Mésola»³⁷, all'inizio del racconto, stava fissando sulla facciata della sinagoga in via Mazzini.

Non meno deferisce alla retorica del *thaumàzein*, dell'improvviso precipitare della gravità del racconto e della formula sklovskiana dell'«intreccio nitido e scioglimento inatteso»³⁸, *Una notte del '43*. Pino Barilari, al processo, non scagiona forse sorprendentemente Sciagura continuando il gioco sadomasochistico iniziato tanti anni prima in treno, al tempo della marcia su Roma, quando lo stesso Sciagura aveva costretto il giovane Pino a un rapporto sessuale con una prostituta, la quale regalò al figlio del farmacista la lue che, a poco a poco, lo avrebbe paralizzato e stranito? O forse Pino ha in qualche modo goduto voyeuristicamente del massacro dei suoi concittadini, cui ha assistito dalla sua finestra, del massacro di una parte di coloro che lo 'chiacchieravano' e lo disprezzavano come usufruttuario della vita e cornuto da *pochade*? Oppure esprime la gioia selvaggia della minorazione, di una castrazione esibita al modo di quella di Geo Josz, capro espiatorio che detiene però il destino della comunità (la quale lo esclude) tramite la testimonianza dirimente sul ruolo giocato da Sciagura nella fucilazione degli ostaggi? O infine preferisce mentire per avere in pugno per sempre il destino di Sciagura, del suo antico aguzzino, con la sospensiva del suo silenzio, piuttosto che vendicarsi in un attimo? Come per *Una lapide in via Mazzini*, con la sua pristina epigrafe rimbaldiana («Et j'ai vu quelquefois

ipotizzato da James, che si diverte con tutti i suoi giocattoli disseminati sul territorio di una moralità in disuso» (1980, 147).

³⁵ Affinati 1996, 126.

³⁶ Segre 2003, 199.

³⁷ Bassani 2004, 86.

³⁸ Sklovskij 1968, 215.

ce que l'homme a cru voir») ³⁹, l'epigrafe cechoviana di *Una notte del '43*, cassata come tutte le altre a partire dall'edizione in volume unico *Il romanzo di Ferrara* del 1980, insiste sull'orrore della visione («le visioni sono spaventose, ma anche la vita è spaventosa») ⁴⁰, sullo sguardo che crea esso l'orrore del veduto, e ciò non stupirà per un racconto il cui protagonista è un lettore di Edgar Allan Poe ⁴¹.

In effetti qui il racconto appare come una messa in movimento, come una deduzione dinamica dall'uggioso deposito del tempo nella provincia connivente: «di che massacri immaginari non sono mai responsabili la noia e l'ozio della provincia?» ⁴² si dice all'inizio di *Una notte del '43*, presentando il teatro dell'azione col consueto occhio schiudentesi in panoramica che apre ognuna delle *Storie*. Come se il massacro vero, inumano, di rappresaglia, di cui si era macchiato Sciagura non fosse che il materializzarsi di un sogno, di un incubo staccatosi come una bolla dal sonno di Pino («Dormivo» ⁴³, è la risposta al giudice con cui il Barilari si schermisce e discolpa altrui) come se non fosse che rimozione la sorpresa finale, l'*aprosdóketon* negativo, di sottrazione, del silenzio di Pino, che era lo stesso silenzio con cui aveva assistito alla carneficina, anche incontrando lo sguardo della moglie che tornava allora, nella neve, da uno dei suoi appuntamenti d'infedeltà e che era stata così coinvolta e punita nel gioco voyeuristico del marito. Una rimozione, sì, ma non più di un reale (ingestibile, nella sua enormità, per gli uomini del dopoguerra, per gli uomini della ricostruzione fasulla perché sulle fondamenta della dimenticanza) sibbene di un possibile, di un mostro della mente e della parola affinché lo svolgimento del racconto obbedisse pertanto al precetto che Cervantes assegnava alla «novela», quello di «mostrar con propiedad un desatino»⁴⁴.

Nella *Passeggiata prima di cena* la primitiva epigrafe jamesiana (sostituita nell'edizione di *Dentro le mura* del 1960 con quella verdiana che nelle edizioni precedenti Elia Corcos dentro il racconto canticchia-

³⁹ Bassani 2004, 1647.

⁴⁰ *Ivi*, 1725.

⁴¹ *Ivi*, 197.

⁴² *Ivi*, 173.

⁴³ *Ivi*, 204.

⁴⁴ Cervantes Saavedra 2001, 52 (è il v. 27 del quarto capitolo del *Viaje del Parnaso*). A nostro avviso avvolta da presunzione psicologista, e quindi avversa alla poetica bassaniana, è l'interpretazione del momento cruciale della *Notte del '43* contenuta in un saggio ad ogni modo interessante di Claude Imberty: «Il silenzio di Pino Barilari esprime la perplessità di chi non sa decidere tra senso di colpa (e dunque di partecipazione) e consapevolezza della propria estraneità rispetto ai fatti violenti osservati» (1991, 381).

va ironicamente nei confronti della moglie) ⁴⁵, «Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold Medusa-face of life, of all the life *lived*, on every side. *Basta, basta!*» ⁴⁶, non è mai stata studiata dalla critica bassaniana nei rapporti col testo. Intanto, parallelamente alle due epigrafi succitate, si nota anche in questa il ricorrere del tema della visione orrificante, stavolta simboleggiata dal «volto di Medusa della vita»: la vita pietrificata col suo sguardo, da essa Elia Corcos sembra ipnotizzato nella sua lunga durata personale, la quale ha avuto una linea che lui stima necessitata da una scelta tòpica, quella della moglie *goi* e plebea. Ma non bisogna trascurare il brano del diario di Henry James da cui Bassani ha estrapolato:

Era tardi, di novembre; gli alberi spogli, il crepuscolo presto a scendere, l'aria perfettamente immota (in una Cambridge in generale così silente), con il cielo che ad occidente trascolorava sempre più in quel rosa terribile, puramente polare che d'inverno si mostra di dietro i boschi d'America [...] Era il momento; era l'ora; era il flusso d'emozione benedetta, scaturito al tocco della mia subitanea visione, che mi ha trascinato con sé. Allora mi era parso di capire perché avessi fatto così; allora mi era parso di capire perché fossi venuto e di sentire come non essere venuto avrebbe significato mancarlo miseramente, orribilmente ⁴⁷ [...] Tutto era là, tutto venne: il riconoscimento, il silenzio, la stranezza, la pietà e la sacralità e il terrore, la passione mozartiana e il divino sollievo delle lacrime. L'ispirata trascrizione sulla squisita piccola urna fiorentina con le ceneri di Alice, il divino dono fatto da William a noi, a lei, dei versi danteschi: *Dopo lungo esilio e martiro / Viene a questa pace* mi ha afferrato alla gola con la sua penetrante giustezza, ed era un po' come cadere in ginocchio in preda a una specie di gratitudine angosciata davanti a qualcosa che si aspettava con una sofferenza lunga, profonda. ⁴⁸

L'ora crepuscolare delle rivelazioni, così cara a Bassani (già l'abbiamo visto con *Una lapide*, poi nell'ambito della nostra analisi lo vedremo negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, ne *Les neiges d'antan* e in *Altre notizie su Bruno Lattes*), fulmina di luce le ipostasi di tutto quel che sarà il mondo narrativo bassaniano e cui abbiamo già dato escussione in queste pagine («il riconoscimento, il silenzio, la stranezza, la pietà e la sacralità e il terrore») e si disfa sul sepolcro (quello di Alice, la sorella di James morta in età non inoltrata dopo una vita di slanci e di sofferenze: il William citato nel passo è l'altro fratello, il filosofo) con la stessa imperiosa valenza

⁴⁵ Bassani 1973, 69: «Vieni, o diletta, appressati, / schiava non sei né ancella».

⁴⁶ Bassani 2004, 1618.

⁴⁷ James 1996, 416-417.

⁴⁸ *Ivi*, 417.

noetica che esso assume in Bassani (si veda per metonimia la lapide del racconto eponimo e l'airone impagliato ne *L'airone*, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* nel sinfonico inizio, *Altre notizie su Bruno Lattes* programmaticamente nella prima parte, la stessa *Passeggiata* per il cammeo sul figlioletto di Elia e di Gemma sotterrato contro il volere della madre nel cimitero ebraico, ovviamente e sovraneamente *Il giardino dei Finzi-Contini* per il grandioso inizio e per le numerose riprese interne).

Nella *Passeggiata* l'«aprosdóketon» è diluito nell'effetto di durata (in una lettera a François Wahl del 1958 Calvino diceva di Bassani: «trae effetti di sgomento metafisico da una fotografia minuziosa della provincia») ⁴⁹ come in *Lida Mantovani*, poiché l'incomprensibile, lo strano, l'irriducibile è quel fidanzamento con l'infermiera che si decide in un gesto, insieme irrazionale e quasi meccanico («Quand'ecco, come in risposta, il dottore afferrò la Triumph dal manubrio e dal sellino, le fece fare dietrofront, e, rapido, andò ad appoggiarla contro il pendio erboso del bastione, dall'altro lato della strada») ⁵⁰ e che, inesplicito, è come se Elia degustasse (dantescaemente, con disdegnoso gusto) per tutta la vita sigillando alla fine, nel ricordo, in una conversazione con la cognata Ausilia, tutto il senso di un'esistenza. È allora appena suggerita, per placare l'enigma, una spiegazione difensivamente psicologica («La scienza – diceva fra sé nel mentre –. Non era la Scienza, in fondo, la sua missione?») ⁵¹, come se Elia avesse deciso di spacciarsi degli affetti e della stessa carriera (depressa da una moglie inutile alle relazioni sociali e incrementanti, e comunque inibita alle altezze dal contesto ebraico e provinciale, come argomentava diffusamente la redazione originaria ancora all'altezza del volume delle *Cinque storie ferraresi*) ⁵² con un sacrificio che lo lasciasse libero negli studi, libero nell'«oltre». Ma ciò basta o è una freudiana falsa ricostruzione? Le ultime parole del racconto sono:

Ma la vedeva, in realtà? La vedeva veramente? Certo un'espressione ben strana, povera Gemma, quella dei suoi occhi in quel momento! Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse guardate proprio così: dall'alto, e in qualche modo fuori del tempo. ⁵³

Il fatto è che il personaggio è diventato un fantasma, ha perso realtà

⁴⁹ Calvino 2000, 553.

⁵⁰ Bassani 2004, 64.

⁵¹ *Ivi*, 83.

⁵² *Ivi*, 1630-1632.

⁵³ *Ivi*, 83.

nel momento stesso in cui ha deciso l'inaspettato, il fatto è che non la sua azione appare l'epifenomeno di una psicologia ma la sua psicologia sembra la risultante di un atto, sì che, secondo le categorie interpretative della *short story* fruite da Flannery O'Connor (e che poi danno il titolo alla sua miscellanea di interventi sul tema: *Mystery and Manners*), il racconto bassaniano incarna il mistero attraverso le maniere ⁵⁴ e lo spiazzamento del lettore è tanto maggiore quanto più la contestualizzazione storica, la lenta rievocazione dalle ombre del passato, la concretezza ossessiva dei riferimenti (le *manners*, insomma), indurrebbero a una distensione di percezione che è sbrecciata invece, con *béance*, dall'azione-decisione tagliente, irreparabile, impenetrabile.

Ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* il paradigma aprosdochetico è puro, si realizza proprio nelle ultime righe del racconto: «Rabbrividi. Un giorno forse lei avrebbe capito chi era Bruno Lattes – pensò poi, tornando a guardare davanti a sé –. Ma quel giorno, se pur potesse mai arrivare, era certamente molto lontano ancora» ⁵⁵. Lo spettacolo delle coppiette sull'erba davanti alla chiesa di San Cristoforo (Bruno stesso «era sdraiato come d'abitudine ai piedi di Clelia Trotti» ⁵⁶), in uno dei luminosi tardi pomeriggi di settembre (ancora il bassaniano crepuscolo delle rivelazioni...), l'insistente ricerca dapprima di lei da parte di lui, ostacolata dalla sorella di Clelia, e quasi corteggiamento arrembante, poi di lui da parte di lei che viene a cercarlo a scuola e poi nello studio al pianterreno della sua casa (la prima volta, a scuola, con una cura femminile di sé che da tanto tempo aveva smarrito: «aveva voluto farsi bella per lui!» ⁵⁷ recita direttamente la redazione delle *Cinque storie* del '56; «La osservò con la coda dell'occhio. Si era assettata con cura, la cipria se l'era data perfino sul collo» ⁵⁸ espone comunque la redazione definitiva): tutto parla di un eros sublimato («displaced erotic attachment», dice la Schneider ⁵⁹, e che «Bruno's need of Clelia retrocedes to Adriana's sexual rejection of him» ⁶⁰). E l'inchiesta di stampo welllesiano (si pensa a *Quarto potere*, a *Mr. Arkadin*) che conduce Bruno dal Botteccchiari e dal Rovigatti (che all'inizio figurano attori della cerimonia di traslazione delle ceneri di Clelia, una cerimonia dai risvolti tromboneschi

⁵⁴ O'Connor 2003, 83.

⁵⁵ Bassani 2004, 172.

⁵⁶ *Ivi*, 170.

⁵⁷ *Ivi*, 1714.

⁵⁸ *Ivi*, 160.

⁵⁹ Schneider 1986, 148.

⁶⁰ *Ivi*, 149.

e che viene scoronata dal cicaluccio indifferente e profano, mescolato al rumore di lambretta, di un'altra Coppietta di morosi)⁶¹ per recuperare dalla *damnatio memoriae* la figura dell'intrepida maestra socialista e proto-antifascista, approfondisce gli interrogativi che si aprono al lettore, retroattivamente, sulla scorta del finale.

Cosa vuole Bruno da Clelia, oseremmo chiedere, come si chiedeva di David la Lida da lui sedotta in *Lida Mantovani*? Di cosa rabbrivisce Bruno, nel finale, se non di un proprio inganno, di un probabile doppiogiochismo? Tutto il racconto piega verso una storia di seduzione, in effetti, di cui la sostanza 'politica' è solo un ammanto oppure il fine secondo, ma deviato rispetto al dichiarato degli approcci di Bruno, e la cautela sospettosa con cui l'avvocato Bottecchiari e il Rovigatti accolgono le richieste d'informazioni del Lattes sembrerebbe evocare lo spettro del tradimento e della delazione. Come nell'invece esplicito *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges che ha ispirato la *Strategia del ragno* bertolucciana, e tanto più, visto l'autobiografismo della figura di Bruno, in quelle parole finali del racconto, vagamente minacciose, aleggia l'atroce dubbio del 'bidone': perciò la presenza anonima e celata di Bruno, al funerale della Certosa, all'inizio del racconto, si illumina di un significato più ambiguo e smarca forse dall'ipotesi critica (finora prevalente) di un reducismo 'mitico' (come per Geo Jozs) che inchiodi la comunità alle sue insolvenze, alle sue interessate dimenticanze. L'epigrafe da Svevo dell'edizione del '56, «Le persone di cui si conquista l'affetto con un imbroglio non si amano mai sinceramente. Io ricordo che un moribondo non accettò neppur di parlare con delle persone che lo amavano perché egli aveva fatto credere loro di amarle»⁶² non è mai stato sottoposto a serio vaglio di decodificazione: chi altri se non Bruno può essere l'imbroglione? E la beffa blasfema, per un perseguitato dal fascismo come Bassani e che ha visto morire tanti familiari e tanta sua gente, di inventarsi letterariamente traditore, quale bersaglio altro può avere che i *revenants* dell'antifascismo che si erano accomodati ai tempi terribili, uno con distinguo allevianti la coscienza (Bottecchiari), l'altro con una sorta

⁶¹ Bassani 2004, 125-133.

⁶² *Ivi*, 1681. È aforisma o lacerto dalle pagine 'teatrali' dello scrittore triestino che Bassani cavava dall'allora fresca edizione di *Saggi e pagine sparse* del 1954 per cura di Apollonio (Svevo 1954, 320), ma siamo stati incapaci di ritrovare il passo nella recente edizione critica dell'*opera omnia* sveviana (Svevo 2004) né una delle curatrici, Clotilde Bertoni, da noi interpellata, ha saputo darci ausilio se non ripetendoci quel che è noto agli specialisti e che l'edizione critica suddetta segnala nella nota al testo e in più luoghi del commento, e cioè l'assoluta inaffidabilità del testo a suo tempo approntato da Umbro Apollonio.

di sarcastico ed estremistico 'tanto peggio tanto meglio' (Rovigatti), loro «quasi rifatti in cera, eccoli dunque là tutti, identici tutti quanti a se stessi»⁶³ (come li definisce il narratore alla cerimonia della Certosa), loro da museo delle cere il cui originale sia introvabile, loro imbrigliati nel vuoto dei giorni e nell'ipocrisia delle opere e adesso risorti a commemorare l'assenza? Oppure il bersaglio è lo stesso narratore interno, quel Bruno che non ha capito per tempo, lui stesso correo, lui stesso colpevole di essere nato 'dopo', o di essere tornato, come Geo, e anzi mai partito per là da dove tanti non ebbero ritorno? Clelia non l'avrebbe saputo, dunque, chi era davvero Bruno Lattes? Se la traduzione autobiografica avesse un senso ebbene sì che l'avrebbe saputo, e non certo in un «giorno [...] molto lontano»: la maestra Costa, ispiratrice della Clelia Trotti degli *Ultimi anni*, sarà segnalata, in un documento della Divisione Polizia Politica del 29 giugno 1943 come esponente principale, con Bassani, di una «vasta e pericolosa organizzazione antifascista»⁶⁴. Ma la decostruzione del racconto impostata dal suo finale tronco e quasi ghignante non permette questa lettura, non l'allusione a un futuro sodalizio fattivo con quella «perduta come sempre nel suo solitario, eterno vaneggiamento di reclusa»⁶⁵ da parte dello scettico Lattes emergente dal «fondo stagnante della propria amarezza»⁶⁶.

Per *Lida Mantovani*, il problema dell'enigma fondatore si pone negli stessi termini, all'incirca, della *Passeggiata*, è un racconto della durata consunta da un irrisolto «perché?», che s'impunta su quella che Rawicz (forse il più grande scrittore della Shoah) considerava la verticale empietà del quotidiano, della «giornata normale»⁶⁷: il nichilismo di fondo della visione bassaniana (che Citati definiva «elegante commercio col nulla»⁶⁸) è riscattato anche qui dalla capacità di fermare, di flashare al passaggio quel maestoso fluire del vano⁶⁹, di gestire una «fugacità in una permanenza»⁷⁰. Non inganni lo sfibrante flaubertismo del trat-

⁶³ Bassani 2004, 134.

⁶⁴ *Ivi*, LXX. Sulla figura di Alda Costa si veda Quarzi 2004.

⁶⁵ *Ivi*, 172.

⁶⁶ *Ivi*, 161.

⁶⁷ Rawicz 2006, 248.

⁶⁸ Citati 1962, 7.

⁶⁹ Giustamente Maria Bellonci: «Le *Cinque storie* immettono un paesaggio nella nostra letteratura, un luogo del mondo chiamato Ferrara: dove è necessario che accadano storie indimenticabili di gente che Bassani ci mostra nella palpitazione estrema del loro esistere: visioni poetiche fermate un istante prima di scomparire, e raggianti in quel momento nell'energia dei loro segreti» (1987, 47).

⁷⁰ Secondo la poetica della 'novela' cortazariana (Cortázar 1994a, 1314).

tamento narrativo ⁷¹, il tempo si smaglia in rintocco di domanda che sovverte il silenzio e la rassegnazione di una «vie simple»: «Chi era, David? Che cosa cercava? Che cosa voleva? Perché?» ⁷². Nella profusa redazione pubblicata in *Botteghe Oscure*, col titolo *Storia d'amore*, Lida passa i pomeriggi, nella mansarda presa in affitto e dalla quale il giovane (sorta di doppio di Elia Corcos che sceglierà per il no) presto evaderà per sempre, «intenta, nei lunghi pomeriggi estivi, a vegliare un altro corpo, quello di David» ⁷³, come assistendo un morto in funebre veglia, un morto che non può più parlare e rivelare il senso di quello che ha fatto, la piaga inflitta a una vita:

La parola «perché» era insorta in lei molto tardi, quando, dopo il parto, era tornata a vivere lassù, e la solitudine la spaventava. La finestra altissima (un abbaino, più che una finestra: dapprima, l'idea di vivere in un granaio era piaciuta a David, pareva divertirlo ...), le permetteva di spingere lo sguardo molto lontano, oltre la nera massa del Parco, oltre gli ultimi tetti della città. Di là, dalla campagna, saliva il buio che avrebbe ben presto occupato la stanza. «Perché, perché? ...». Il bambino, posto nel letto, piangeva. Ella si staccava dal davanzale, si sedeva sul letto, gli dava il seno. Poi si sdraiava accanto a lui. Il sonno veniva così, col buio e il grido monotono delle rane. ⁷⁴

Si è rimandati ad altre interrogative senza possibile risposta che similmente bucano la narrativa bassaniana: «E dunque che cosa voleva, in fondo, Geo Josz?» ⁷⁵ (nella *Lapide*), «Ma con questo? Che cosa volevo? Che cosa pretendevo io?» ⁷⁶ (ne *Gli occhiali d'oro* fino all'edizione del '70 compresa), «Ma Luciano? Come era Luciano?» ⁷⁷ (in *Dietro la porta*). Nella ferma chiusura del racconto bassaniano, in quella che in generale Cortázar chiama l'autarchia del racconto ⁷⁸, queste domande sono, per

⁷¹ Per il quale mi permetto di rinviare a Puccetti 2008.

⁷² Bassani 2004, 42.

⁷³ Bassani 1948, 113.

⁷⁴ *Ivi*, 113-114.

⁷⁵ Bassani 2004, 114.

⁷⁶ Bassani 1970, 166.

⁷⁷ Bassani 2004, 617.

⁷⁸ Cortázar 1994b, 1330. Per questo, nell'embricarsi balzacchiano dei personaggi da un'opera all'altra di Bassani (Bottecchieri, Fadigati, Lattes ecc.) non c'è *Nachgeschichte*, e il partito che è sottolineato da Kertesz-Vial, di «privilégier [...] l'ensemble [...] au détriment de chaque récit en lui-même» (2000, 415), e che si esprime nella riunione in volume unico, come in narrazione ininterrotta, sotto la cuspide di Ferrara, delle singole opere, non riesce a smontare la verticalità di ogni singola unità. Fortini, che aveva accolto la pubblicazione di tre racconti bassaniani col titolo della *Passaggiata prima di cena* parlando di «capitoli di un libro e cioè di una intuizione più vasta e più grave che ancora non c'è», formulava dunque (fatto salvo il giudizio di valore, aberrato) un auspicio destinato a non realizzarsi (1953, 46).

dirla ancora col grande scrittore argentino, «il fermento o apertura che proietti l'intelligenza o la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto»⁷⁹. Le ragioni di David sono il mistero che agli occhi di colei stessa che ne ha sofferto e ne soffrirà gli effetti innalzano il senso dello spreco del tempo e di sé, che anzi consentono la durata come segreto, come strumento per la scoperta e per il merito di esse. Il tema cripto-sadico (se non temessi di turbare i mani di Bassani, oserei dire criptonicciano) fondativo, il tema del seduttore che si fa irrazionale mistero euristico alla vittima, in fondo ricompare anche nel primo dei *Tre apologhi*, ne *L'odore del fieno*, in forme più marcatamente autobiografiche e metanarrative, con quel viaggio di ritorno della coppia da Ferrara a Roma in cui si manifesta una crisi latente del *ménage* e in cui l'«inespicabile umor nero»⁸⁰ del protagonista-narratore determina un cambiamento d'itinerario che appare una messa alla prova della partner o un'oscura ricerca di confronto a carte scoperte⁸¹. Questo tema del seduttore trova il *retour de bâton*, il contrappasso e il contrappeso al femminile nella terza parte⁸² di *Altre notizie su Bruno Lattes*, entro la stessa ultima raccolta bassaniana: le supposizioni del protagonista circa il raffreddamento di Adriana nei suoi confronti e il suo riacquisto di speranze vengono sconvolte, nell'ennesimo tramonto struggente e agnitivo dell'opera bassaniana, dalla rivelazione casuale e finale, dall'*aprosdóketon* (un gagliardetto nazista pendente dal manubrio della bici del fratellino di Adriana) che la famiglia di lei nutre simpatie naziste (la madre di Adriana, la Trentini, mi sembra riprendere in minore la figura petulante-fallica della terribile Lavezzoli degli *Occhiali d'oro*: tiranneggia una discussione politica a tavola tacciando di pessimismo chi teme lo scoppio delle ostilità, tanto più forte la sorpresa poi di Bruno, evidentemente...), nell'imminenza dell'invasione della Polonia, e Bruno è irreparabilmente ebreo...

Ne *L'odore del fieno*, i due episodi del dittico *Les neiges d'antan* espongono assai patentemente il *fulmen in clausula*. I protagonisti sono

⁷⁹ Cortázar 1994a, 1315.

⁸⁰ Nella più esplicita prima redazione, pubblicata in rivista (Bassani 1958, 16).

⁸¹ Bassani 2004, 915-919. Notevole il vago preannuncio intratestuale di un famoso luogo dei *Finzi-Contini*, la descrizione della sala da pranzo dei Finzi-Contini «con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, interamente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus*» (*ivi*, 466-467): della terrazza di autogrill dove si fermano, contro il loro progetto iniziale, a cena il narratore e la moglie si dice che «Pareva di trovarsi a bordo di una piccola nave ultramoderna, uscita allora allora dal cantiere, e ancorata ancora per poco, in procinto come di salpare, al limite della acque portuali» (Bassani 1958, 17).

⁸² Bassani 2004, 880-889.

due «sfatti», due vitelloni della cerchia dell'infame Delilliers degli *Occhiali d'oro*. Il primo, Marco Giori, affonda il racconto in un *anticlimax*: il giovane leone cittadino, le cui dubbie imprese sono narrate cursoriamente nella prima parte, è diventato un *doppelgänger* inquietante (per banalità) del vecchio padre possidente agrario e il narratore lo riconosce a stento, di passaggio rientrando da Ferrara verso Roma (il tema del ritorno 'sui luoghi', del viaggio nello spazio che si scioglie in quello del tempo, spesso a rottura e a smentita, è molto presente nei pezzi dell'*Odore del fieno*, come già si è visto per il primo degli *Apologhi*). Più notevole è la seconda parte delle *Neiges*, il cui protagonista disegna una parabola opposta a quella di Marco Giori: vitellone a rimorchio, piuttosto emulativo ma senza il brillio, la *nonchalance* e l'originalità dei più in vista degli «sfatti», Pelandra s'imborghesisce in breve e si 'piazza' come onesto assicuratore e marito con prole e annesso suocerame domenicale. Un pomeriggio di festa, però, giusto prima di recarsi al cinema con la moglie, il soprannominato Pelandra annuncia di uscire un attimo dal tabaccaio, né farà mai più ritorno né di lui si saprà mai più nulla. Guido Fink⁸³ ha acutamente segnalato l'ipotesto hawthorniano, da *Wakefield*, per questo racconto di Bassani dove vige una prudente incertezza, un'incerta linea di displuvio tra una vita estenuata e prolissa e una conclusione repentina: l'*aprosdóketon* procede da una neutra durezza mascherata, tutto poteva succedere perché niente era prima successo. In questa disparizione di Pelandra nel nulla dal nulla della sua quotidianità sembra massimamente da riconoscersi la lukacsiana assenza novellistica di senso che in quanto tale diventa forma:

Nella forma dell'isolata straordinarietà e problematicità della vita, nella novella, tale lirismo deve ancora tenersi del tutto celato dietro i duri lineamenti del singolo accadimento isolato a colpi di scalpello: il lirismo è qui ancora pura scelta: il clamoroso arbitrio del caso, che benefica o distrugge, ma che comunque sprofonda nell'immotivato, può essere bilanciato solo dalla comprensione chiara, senza commenti, puramente artistica: il senso ultimo di ogni plasmazione artistica è da essa esternato come *Stimmung*, stato d'animo, come significato contenutistico della raffigurazione, ancorché, e appunto perciò, astrattamente. In quanto l'assurdità venga contemplata nella sua nudità non velata, non orpellata, in quanto la potenza esorcizzante di questo sguardo intrepido e disperato conferisca il crisma della forma: l'assurdità assurde, in quanto tale, a raffigurazione: è divenuta eterna, confermata dalla forma, elevata e redenta.⁸⁴

⁸³ Fink 1976, 167.

⁸⁴ Lukács 1974, 80-81.

Accettiamo ancora come guida il Cortázar che già prima ci aveva scorati: «ci sono uomini che, in determinati momenti, cessano di essere se stessi e la propria circostanza, c'è un'ora in cui si desidera esser se stessi e l'inaspettato, se stessi e il momento in cui la porta che prima e dopo dà sull'ingresso si socchiude lentamente per lasciarci vedere il prato dove nitrisce l'unicorno»⁸⁵. Pelandra apre realmente la porta di casa di cui parla per metafora Cortázar ma non vedremo mai, noi lettori, quale visione l'abbia rapito per sempre. Di fronte a esperienze narrative come queste ci appare davvero tentatrice la suggestione che Jean Frappier (gran medievalista, dunque esperto in unicorni...) lasciò in un suo densissimo saggio sul *lai* medievale, che cioè si desse in qualche modo «influenza del *lai* [...] sulla novella, sulla *short story* [...] fino ai giorni nostri»⁸⁶, nel senso che entrambi instaurano il regno dell'eccezione, organizzano un passaggio all'oltremondo (non necessariamente soprannaturale) tramite il «diamante grezzo»⁸⁷ dell'avventura. «L'irruzione dell'avvenimento straordinario apre sempre agli eroi e alle eroine l'accesso a un mondo diverso da quello in cui in precedenza vivevano»⁸⁸, l'«elemento di singolarità» è «indispensabile a ogni *lai*»⁸⁹, scrive Frappier. Bassani scrittore di *lais*? Ricordiamo che il finale inatteso del secondo racconto delle *Neiges* è come stregonescamente evocato dal fotografo Uller Tumaini, di nuovo nell'ora crepuscolare così cara alle epifanie bassaniane:

E siccome Uller non accende la luce altro che in casi di stretta necessità (non l'ama, la luce, né quella elettrica né quella naturale, tanto è vero che porta occhiali affumicati anche di sera), quando fuori comincia a far buio possiamo ritenere a buon diritto che dall'esterno nessuno di quanti passano lungo il marciapiede riesca a scorgerci. 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...⁹⁰

L'aldilà del racconto, l'ignoto familiare, l'*Unheimlich* che Frappier assegnava al *lai* appare dietro la vetrina, con le «facce della vita» che s'affacciano ad abbeverarsi a quella sorta di camera oscura fotografica nella quale Uller, vicario del narratore nel racconto, lavora su un 'negativo' della storia che non fornirà mai immagine stampata.

⁸⁵ Cortázar 1994b, 1336.

⁸⁶ Frappier 1985, 124 in nota.

⁸⁷ *Ivi*, 119.

⁸⁸ *Ivi*, 121.

⁸⁹ *Ivi*, 124 in nota.

⁹⁰ Bassani 2004, 910-911.

Eudora Welty, esaltando le virtù del genere della novella, ha sentenziato che in questa «l'azione può essere imperscrutabile, anche più della sensazione»⁹¹. Il compito, che eccede questo nostro saggio sulla tecnica (che è visione) aprosdochetica nei racconti bassaniani ma che dovrà pur essere assunto un'altra volta o, se si vuole, una volta o l'altra, è vagliare se i romanzi dell'autore, entro un'architettura più vasta e dissimulante, risalgano dalla stessa strettoia conoscitiva. Un buco nero infatti risucchia ugualmente e abruptamente gli *Occhiali d'oro* (perché Fadigati, dopo uno stacco reticente nella narrazione, abbandona le cautele attorno alla sua omosessualità esibendola 'scandalosamente' nell'estate romagnola, e ciò dopo essere stato umiliato per tutta una stagione universitaria in treno da Delilliers e dopo aver ammonito costui, in una di quelle circostanze, su quanto avrebbe meritato?), il *Giardino dei Finzi-Contini* (che significato ha la doppia rinuncia, di Micòl e del protagonista, dapprima l'una all'altro e poi l'uno all'altra, la quale fa letteralmente scomparire la storia, dopo una tensione lungamente lavorata, proprio come con l'epilogo, sommario poiché anticipato nel prologo, scompariranno Micòl e la sua famiglia nei forni crematori?), la «scrittura inerziale»⁹², grigiamente deterministica di *Dietro la porta* (il tradimento di Pulga in quale sfera dell'essere sociale si situa? Il finale aprosdocheticamente inesplosivo, come nei *Finzi-Contini*, quale impotenza o quale prescienza di vanità – «ché nel pensiero consumai l'impresa», dantescammente si direbbe – rivela nel protagonista?), e quel «tentativo di *ghost story* jamesiana della borghesia italiana»⁹³ (come scrisse Calvino a Fink) che è *L'airone* (quando e perché 'muore' veramente nel racconto Edgardo, così che il prammatico atto finale del suicidio, fuori scena come nella tragedia greca, si renda davvero comprensibile?).

BIBLIOGRAFIA

Actis-Grosso, Maurice (2000). Realizzazioni cinematografiche di ispirazione bassaniana ossia immagini dell'ebraismo italiano nella Shoah, in *Giorgio Bassani. L'homme, l'artiste, l'intellectuel engagé*, Actes des Journées d'Etudes Bassani de Rennes, des 10 et 11 février 1999, Maria-Pia Granis-

⁹¹ Welty 2009, 25.

⁹² Terrile 2007, 240.

⁹³ Calvino 2000, 1788 (lettera pubblicata postuma su *Paragone letteratura* XXXVI. 428, ottobre 1985, 7-9).

- so et Giuseppe Maschio (sous la direction de), Rennes, Université Haute Bretagne, 43-60.
- Affinati, Edoardo (1996). Giorgio Bassani: uno scrittore astratto, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Arnaldo Colasanti (a cura di), Rimini, Guaraldi, 126-136.
- Bassani, Giorgio (1948). Storia d'amore, *Botteghe Oscure* I, 89-123.
 (1953). *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni.
 (1958). Da Ferrara a Roma con sosta e cena in Umbria, *Il Gatto Selvatico* IV.8,16-17.
 (1970). *Gli occhiali d'oro*, Milano, Mondadori.
 (1973). *Il romanzo di Ferrara, I. Dentro le mura*, Milano, Mondadori.
 (1980). *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori.
 (2004³) [1998]. *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
 (2007). *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio.
- Bellonci, Maria (1987). *Io e il Premio Strega*, Milano, Mondadori.
- Benjamin, Walter (1962). Il narratore, Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 235-260 [ed. orig. *Schriften*, Berlin 1955].
- Bertacchini, Roberto (1957). Nota su Giorgio Bassani, *Studium* LIII.7-8, 487-490.
- Calvino, Italo (2000). *Lettere 1940-1985*, Luca Baranelli (a cura di), Milano, Mondadori.
 (2007). *Saggi 1945-1985*, Mario Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Camon, Ferdinando (1973). *Il mestiere di scrivere: conversazioni critiche*, Milano, Garzanti.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001). *Viaje del Parnaso*, Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano (accesibile desde <http://cervantesvirtual.com>).
- Citati, Pietro (1962). Bassani cerca il cuore nascosto dei Finzi-Contini, *Il Giornale*, 21 febbraio, 7.
- Cortázar, Julio (1994a). *Alcuni aspetti del racconto* [ed. orig. Algunos aspectos del cuento, *Casa de las Americas* II,15-16, 1962-1963], in Id., *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1311-1327.
 (1994b). *Del racconto breve e dintorni* [ed. orig. *Del cuento breve y sus alrededores*, in *Último round*, México 1969], in Id., *I racconti*, Ernesto Franco (a cura di), Torino, Einaudi-Gallimard, 1328-1337.
- Dolfi, Anna (2003). Una intervista [1979], in Id., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 167-180.
- Ejchenbaum, Boris. (1968a). Come è fatto *Il cappotto* di Gogol, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 249-273 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris, Gallimard 1965].
 (1968b). Teoria della prosa, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 231-247 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris, Gallimard 1965].

- Ferretti, Gian Carlo (1974). Bassani e Cassola tra idillio e storia, in Id., *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 17-161.
- Fink, Guido (1978). *I testimoni dell'immaginario*, Roma, Edizioni di Arte e Letteratura.
- Fortini, Franco (1953). Bassani e D'Arzo, *Comunità* VII.20, 46.
- Frappier, Jean (1985). La struttura dei *lai* [ed. orig. La structure du *lai*, in Id., *Du Moyen Age à la Renaissance. Etudes d'histoire et de critique littéraire*, Paris 1976, 15-32], in *Il racconto*, Michelangelo Picone (a cura di), Bologna, Il Mulino, 111-124.
- Gordimer, Nadine (1968). The International Symposium of the Short Story, *Kenyon Review* XXX.4, 457-463.
- Hawthorne, Nathaniel (1959). *La lettera scarlatta*, in Id., *Romanzi*, Firenze, Sansoni [ed. orig. *The Scarlet Letter and the Blithedale Romance*, Boston-New York 1886].
- Imberty, Claude (1991). Bassani: un esempio di scrittura depressiva, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Anna Dolfi (a cura di), Roma, Bulzoni, 365-385.
- James, Henry (1990). *Hawthorne*, Torino, Marietti [ed. orig. *Hawthorne*, London 1879].
(1996²) [1986], *I taccuini*, F.O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock, (a cura di), Roma-Napoli, Theoria [ed. orig. *The Notebooks*, New York 1947].
- Kertesz-Vial, Elisabeth (2000). *Varietur... ne varietur*: à propos de *Lida Mantovani* et de *Storia dei poveri amanti* de Giorgio Bassani, in «*L'amato alloro*». *Etudes de littérature italienne offertes à Charles Perrus*, Marina Marietti (réunies par), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, *Chroniques Italiennes* XVI.3-4, 403-418.
- Lanza De Laurentiis, Maria Teresa (1956). Bassani, la storia e l'enigma, *Società* XII.5, 1007-1012.
- Lukács, György (1974²) [1962]. *Teoria del romanzo: Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano, Garzanti [ed. orig. *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920].
- Moloney, Brian (1966). Tematica e tecnica nei romanzi di Giorgio Bassani, *Convivium* XXXIV.5, 484-495.
- Montale, Eugenio (1984). *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (a cura di), Milano, Mondadori.
- Musil, Robert (1995). La novella come problema [1914], in Id., *Saggi e lettere*, Bianca Cetti Marinoni (a cura di), Torino, Einaudi, 204-206 [ed. orig. *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hamburg, Rowohlt 1978].
- Nigro, Salvatore Silvano (2007). I mancati sposi, in Giorgio Bassani, *I Promessi Sposi. Un esperimento*, Palermo, Sellerio, 9-25.

- O' Connor, Flannery (2003). *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, Roma, Minimum Fax [ed. orig. *Mystery and Manners*, New York 1969].
- Puccetti, Valter Leonardo (2008). Processi di desemantizzazione narrativa in *Linda Mantovani*, in «*Cinque storie ferraresi*». *Omaggio a Bassani*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria, Bologna, 23-24 febbraio 2007, Piero Pieri e Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, ETS, 97-108.
- (2011). Bassani e Hawthorne, in *Giorgio Bassani. La poésie du roman, le roman du poète. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Colloque international, Nice, 18-19 novembre 2010, Antonello Perli (a cura di), Ravenna, Pozzi, 35-36.
- Quarzi, Anna Maria (2004). *La maestra: da Alda alla Clelia Trotti di Bassani*, Sabbioncello San Pietro, 2G.
- Rawicz, Piotr (2006). *Il sangue del cielo*, Firenze, Giuntina [ed. orig. *Le sang du ciel*, Paris 1961].
- Scarpa, Domenico (2010) [2007], *Lapidario estense. La traccia ebraica in Giorgio Bassani*, in Id., *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 67-121.
- Schneider, Marilyn (1986). *Vengeance of the Victim. History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Segre, Cesare (2003). Postfazione, in Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 195-202.
- Siciliano, Enzo (1970). L'anima contro la storia, in Id., *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 98-135.
- Sklovskij, Viktor (1968). La struttura della novella e del romanzo, in *I formalisti russi*, Tzvetan Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 205-229 [ed. orig. *Théorie de la littérature*, Paris 1965].
- Svevo, Italo (1954). *Saggi e pagine sparse*, Umbro Apollonio (a cura di), Milano, Mondadori.
- (2004). *Tutte le opere*, Mario Lavagetto (a cura di), 3 voll., Milano, Mondadori.
- Terrile, Cristina (2007). *Dietro la porta: dar fondo all'io nell'immanenza del dire*, 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, 233-254.
- Trilling, Lionel (1980). *Al di là della cultura. Saggi su Austen, Wordsworth, Keats, Freud, Babel, Leavis, Snow, Hawthorne e Joyce*, Firenze, La Nuova Italia.
- Voza, Pasquale (1979). Moralismo antiborghese nella narrativa «neoclassica» di Giorgio Bassani, *Trimestre* IV.1, 65-92.
- Welty, Eudora (2009). *Una cosa piena di mistero. Saggi sulla scrittura*, Roma, Minimum Fax [ed. orig. *On Writing*, New York 2002].
- Wright, Austin M. (1989). Recalcitrance in the Short Story, in *Short Story Theory at a Crossroad*, Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (eds.), Baton Rouge, Louisiana State University Press.