

La Rivista N° 3 / Textes et intertextes pour le Roman de Ferrare

PAR ELCI · 18 JANVIER 2016

La Rivista
N° 3 (2015)

Textes et intertextes pour le *Roman de Ferrare*

Études réunies par Anna Dolfi et Davide Luglio

Table des matières

[Anna Dolfi et Davide Luglio, Avant-propos](#)

[Anna Dolfi \(Université de Firenze\), *I libri, gli autori : citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo*](#)

[Gianni Venturi \(Université de Firenze\), *Vedere con le parole e con la pittura : Bassani tra letteratura e storia dell'arte*](#)

[Elisabeth Kertesz-Vial, \(Université Paris-Est Créteil\), *À propos de quelques croisements entre prose et poésie : In Rima e senza de Giorgio Bassani*](#)

[Marco A. Bazzocchi \(Université de Bologna\), *Prospettiva e visione nelle Cinque storie ferraresi*](#)

[Raffaele Manica, \(Université Roma II, Tor Vergata\), *Su alcune varianti del Giardino dei Finzi-Contini*](#)

[Nicola Turi, \(Université de Cagliari\), *Sul limitare della soglia : spazi temi e strategie narrative del « Giardino »*](#)

[Cristina Terrile, \(Université de Tours\), *« È effabile soltanto ciò che si dice, che si fa ». La scrittura dell'immanenza nell'ultimo Bassani*](#)

[Portia Prebys, *Testimonianze di Portia Prebys*](#)

I libri, gli autori : citazioni palesi e nascoste nelle pieghe del romanzo

Mais il faut se hâter, chaque heure nous est chère...

JEAN RACINE, *La Thébaidé*

[...] les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

ALFRED DE MUSSET, *Nuit de mai*

1. AI MARGINI DELLA BIBLIOTECA

Sulla copertina di un libro che offre la schedatura (preziosa, anche se geneticamente parziale) di una delle biblioteche di Giorgio Bassani¹, si vede l'autore, pensoso, di profilo, dinanzi agli scaffali di una libreria. Ma il volume che ha tra le mani non ci conduce – con la forza di un'immagine che rinvia ad una raggiunta maturità – nel mondo delle letture e/o delle passioni letterarie, ma rimanda (anche se è da mettere in conto la casualità della foto prescelta ; eppure niente avviene mai del tutto per caso) di nuovo all'autore e alla sua opera. Dalla copertina in *abîme*, sia pure di minuscolo formato², si possono infatti ricostruire il nome e titolo di una raccolta di poesia (*L'alba ai vetri*) ; come dire che la biblioteca (qualsivoglia biblioteca) ci riporta ad un libro, senza dircene più di quanto chi l'ha scritto abbia voluto dichiarare³, modulando metri, ritmi, tematiche, atmosfere.

¹ M. RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerrini e associati, 2004. Già che un'altra, quanto meno complementare (e numericamente più ampia), sarà custodita tra breve dal Centro di Studi bassaniani creato da Portia Prebys a casa Minerbi, a Ferrara. Sappiamo per altro che le biblioteche degli scrittori sono allo stesso tempo più ristrette e più ampie dei libri che le compongono, e che talvolta sono presenti anche per motivi accidentali (invio degli autori o editori, dono...).

² Ingrandita poi (con didascalia che la colloca nel 1964 di *Dietro la porta*) nel corpo del libro.

³ *Ad usum* di lettori attenti. Ma sul rapporto tra l'opera e la funzione autore sia consentito il rinvio a A. DOLFI, *L'écrivain par lui-même*, in *La letteratura della letteratura*. Atti del convegno MOD di Sassari-Alghero del 12-15 giugno 2013 (in corso di stampa).

E dunque anche dai libri posseduti da Bassani (specie quando si creda, specie in alcuni casi – Bassani tra questi – ad un uso oculato dell'intertestualità) in definitiva non riusciremo a ricavare molto più di quanto si diceva, ove non ci si soffermi a notare (oltre a quelli dell'autore, con relative traduzioni) alcune significative presenze: dei classici (a partire da Dante, amatissimo; e da un *Nuovo Testamento* in un'edizione SEI del 1931), del teatro (Goldoni, Alfieri, ma soprattutto i travagliati ed usati⁴ Shakespeare⁵, Racine, i tragici greci, nonché raccolte antologiche del teatro di tutti i paesi, necessarie oltre tutto per il lavoro all'Accademia d'Arte drammatica⁶), della storia dell'arte (con relativi cataloghi), della filosofia (Pascal, acquistato o letto a Firenze, nel luglio del '39), rimarcando le dediche che consentono di confermare amicizie (quelle di area emiliana con Gaetano Arcangeli, Attilio Bertolucci...), di ipotizzare fitte frequentazioni (il caso di Anna Banti, presente fino dagli anni segnati dalla collaborazione con «Paragone»), di svelare legami (quello, ad esempio, imprevisto con Alfonso Gatto, o con Rosario Assunto, o con un critico intransigente e difficile come Cesare Cases), di ricordare, oltre alla precocità degli avvicinamenti (Buzzati), al di là di inevitabili presenze (Pirandello, Gadda, Moravia, Pavese, Lalla Romano, Petroni, Primo Levi, Calvino...), di forti sodalizi (Carlo Levi, Soldati, Pasolini...), di letture sicure (Saba, Eliot, Char, James, Gide...), maestri riconosciuti della narrativa (Cervantes, Goethe, i russi al completo, Stendhal, Flaubert – attestato, quest'ultimo, da appunti e firme di possesso fin dal 1940, e su edizioni francesi –, e poi naturalmente Proust⁷, Mann, Kafka...), della critica (De Sanctis, Croce, Russo, Momigliano) e del pensiero politico (Gramsci). Il tutto intrecciato all'inevitabile ricaduta di un prezioso e intelligente lavoro editoriale (la direzione dei «Narratori» di Feltrinelli: si spiega allora, ad esempio, nella biblioteca, la presenza massiccia, tra le altre, di uno scrittore defilato come il vicentino Antonio Barolini), all'attività di recensore parco ed attento, e su molteplici fonti⁸ (varrà ricordare il *Maestro di Setticlavio* di Boito o i saggi francesi di Mario Bonfantini, che sarebbero poi approdati sulle pagine delle *Parole preparate*⁹), elementi tutti che consentono di ricostruire, anche tramite doni trasversali (*l'Età dell'ansia* di Auden offerta da un Antonio Rinaldi traduttore¹⁰) il grafico di una generazione (con la presenza dunque di Giuseppe Dessì¹¹, di Arrigo

⁴ A riprova il cattivo stato di conservazione, le sottolineature o annotazioni, di contro a volumi presenti nella biblioteca anche in più esemplari, ma intonsi.

⁵ Con letture attestate già negli anni '40; e con una partecipazione che potrebbe essere provata anche da una singolare dedica apposta al volume delle *Storie inglesi: la tragedia di re Riccardo II* tradotto da Gabriele Baldini: «All'amico Giorgio B. / con tutto l'affetto / e la stima / del suo / William Shakespeare / Roma, 2 sett. '53» (significativa per altro la copiosa presenza di edizioni delle tragedie storico-politiche shakespeariane).

⁶ Ma per questo cfr. G. VANNUCCI, *Giorgio Bassani all'Accademia d'Arte drammatica*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁷ In particolare studiato il proustismo di Bassani, anche se prevalentemente all'interno della "moda" proustiana che ha percorso la narrativa italiana tra primo e secondo Novecento (per un quadro generale del problema cfr. *Non dimenticarsi di Proust. Le declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014). In particolare cfr. I. CAMPEGGIANI, *Proust nell'opera di Bassani*, in «Chroniques italiennes web» 23, n° 2, 2012, pp. 1-29.

⁸ Nel campo soprattutto nel quale avrebbe continuato a sentirsi il magistero longhiano.

⁹ Questo il titolo della prima raccolta di saggi, destinata poi a chiamarsi *Di là dal cuore*.

¹⁰ Ma per un quadro della cultura emiliana, e anche per le amicizie giovanili di Bassani, ivi compresa quella con Rinaldi, cfr. adesso F. BARTOLINI, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, Firenze, FUP, 2015 (in due volumi: I – *Letteratura, arte e politica*; II – *Storia, schedatura e regesto di un fondo inedito*).

¹¹ Per l'influenza, più volte attestata da Bassani, dell'incidenza delle prime prove dell'amico-scrittore sardo sui suoi scritti giovanili, e per la storia della loro amicizia, cfr. A. DOLFI, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi*, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 183-203; *Casals, Alberti e la Spagna*, in AA.VV., *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di M. de las Nieves Muñoz Muñoz e J. Gracia, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 35-53; AA.VV., *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala e A. Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-110.

Benedetti, di Augusto Frassinetti, della Morante, di Manlio Cancogni, della Ginzburg, di Carlo Cassola) all'interno di una società letteraria prevalentemente romana (significativo allora il dono di « vecchi libri » da parte di un'affettuosa – e preoccupata di sé – Sibilla Aleramo).

Dunque, si diceva, non troppo (che già non si sapesse o non si fosse intuito) si può ricavare, a meno che non si inseguano le firme di possesso o le sottolineature e le annotazioni a matita, sicuramente più significative della sola proprietà del libro, che attestano tentativi di traduzione dalle *Poésies* di Rimbaud su un testo edito dal Mercure de France nel '38; da *Alcools* di Apollinaire nel '39 (comprato o letto a Bologna, il 2 febbraio del '40); dalle *Poesie* della Dickinson (che sarà amatissima da Micòl) nel '49, e che potrebbero indurre a forzare certe presenze: penso ad esempio a quella della *Resa dei conti* di Samuel Bellow in un'edizione Einaudi del '60, che parla di un'esperienza di scacco che potremmo collocare – temi e tempi narrativi alla mano – tra *Dietro la porta* e l'*Airone*, soprattutto se si ricordano (così ancora in *L'uomo in bilico*, del '66, presente nella biblioteca) i tormentati personaggi dell'autore americano tra sfondi yddish e *spleen*. O – per rimanere agli anni Sessanta – potrebbero indurre ad evocare *La porta stretta* di Gide per quel che si può sentire, con inevitabile turbamento, mentre si è occultati « dans le retrait du mur ».

Eppure, a conti fatti, nel catalogo a nostra disposizione, si finiscono per cercare, più delle novità, le conferme: quella di Hawthorne ad esempio, presente con *La casa dalle sette torri* (in una edizione del '45), con la raccolta dei romanzi (del '59), ma soprattutto con *Le allegorie del cuore* e con *La lettera scarlatta*, libri di cui Bassani non si sarebbe scordato mai¹². Già, Hawthorne, un autore, che come lui non era riuscito a dimenticare il proprio passato. O quella di Hölderlin, che avrebbe trasferito su *Empedocle* la sua follia, facendone un personaggio capace di sognare per sé una sorta di riscatto divino (distinto eppure stranamente parallelo rispetto al destino “regale” riservato all'io poeta nella bassaniana *Porta rosa* di *Epitaffio*¹³), dopo un suicidio scelto per poter attingere alla vita¹⁴. Senza scordare naturalmente le edizioni consunte di Madame de la Fayette, della *Princesse de Cleves*...

Ma, quasi senza accorgercene – come si può ben vedere –, il percorso ci ha portato, da un oggettivo muoversi tra gli scaffali di una biblioteca privata, fino alle soglie delle confessioni e delle dichiarazioni di poetica, là dove si trovano (certo da verificare, confrontare, discutere ogni volta, alla pari dei titoli dispiegati dall'inventario) i nomi di Manzoni, Tolstoj, Proust, che, fino dai tempi dell'impegno giovanile, politico, di *Da una prigione*, spiccano accanto a quelli di Dante, Boccaccio, Verga, Nievo, « Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Melville, Hawthorne, Defoe, Gogol, Puskin, Gonciarov [...], Dostoevskij,

¹² Varrà ricordare ancora una volta, assieme ai grandi e riconosciuti maestri, il posto speciale assegnato da Bassani a Hawthorne: « Ho cominciato a leggere Proust intorno al '36. Ho cominciato a leggere Joyce intorno alla stessa epoca, non il Joyce dell'*Ulisse*, ma il Joyce dei *Dubliners* e di *Dedalus*. Poi naturalmente [...] ho scoperto Manzoni [...]. Io non posso prescindere né dall'esperienza di Mann né dall'esperienza di Gide né da quella di Proust, né da quella di Joyce, né da quella di James. E anche gli scrittori americani tra gli anni trenta e quaranta, sebbene io li abbia letti in modo diverso da come li leggevano molti scrittori più anziani di me e già molto più maturi di me, come, per esempio, Vittorini e Pavese. Io da Hemingway o da Faulkner, risalivo molto volentieri agli scrittori dell'Ottocento americano, come Hawthorne che è stato – ed è tutt'ora – uno dei maestri a cui torno continuamente e che non posso leggere senza provare un'emozione fortissima. *I racconti*, *Le allegorie del cuore* di Hawthorne e soprattutto *La lettera scarlatta*, sono dei testi fondamentali per la mia esperienza » (*Intervista inedita a Giorgio Bassani*, in AA.VV., *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini e R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, p. 612).

¹³ Si ricordi: « È là [...] che io sono giovane e bello e puro / là l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re ».

¹⁴ Da cui non si differenzia troppo la scelta bassaniana di vivere, come autore, dalla parte della morte (ma a questo proposito cfr. A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit.).

Flaubert»¹⁵; assieme ai *vinti* sui quali ritornano le precoci riflessioni su Manzoni e su Porta¹⁶, sì che ci paiono più che legittimi i dubbi su una utilizzazione “forte” di quella che oggi chiameremmo intertestualità, a cui pare alludere (prima che ne venisse coniato il termine) Bassani riflettendo su *Addio alle armi*: un libro che gli pareva «di tanta importanza» da indurlo a chiedersene «astuzie» e «intenzioni», «non importa se [...] inconsapevoli»¹⁷, ben sapendo che sarebbe stato inutile presumere di poter arrivare ad una risposta certa. Scriveva infatti significativamente, tra ritrosia ed azzardo:

[...] da dove avrà preso, Hemingway, il doppio viaggio del suo tenente Henry a Milano? Dai *Promessi sposi*? / Chi lo sa [...]. Un amico di adolescenza soleva spesso mettermi in guardia contro gli accostamenti suggestivi, non autorizzati dalla prospettiva storica. Hemingway e Manzoni: il paragone, lo so bene, non regge che su un piano di paradosso. Ciò nondimeno [...]¹⁸.

2. CON LA LETTERATURA, OLTRE LA LETTERATURA

In una manciata di severe recensioni a Quarantotti Gambini, Giani Stuparich, Cesare Pavese, Natalia Ginsburg (non a caso riunite insieme in un bilancio complessivo di un'epoca di difficili cambiamenti), Bassani metteva sotto accusa, a dispetto di abili e riconosciuti congegni narrativi¹⁹, la scarsa credibilità delle situazioni e dei personaggi dei loro ultimi libri, rimproverando all'*Onda dell'incrociatore* di ricordare troppo da vicino Richard Hughes, *Hight in Giamaica*; al Pablo del *Compagno* di far pensare a un «improbabile travestimento torinese di Jean Gabin e di Gary Cooper»²⁰; a *È stato così* della Ginsburg di non far mai dimenticare – anche a livello di timbro, di tono – i modelli («Sartre in prima linea, e poi i russi dell'Ottocento, soprattutto Čechov»²¹), collocando così il suo “romanzetto”²² nel campo della “maniera”²³ piuttosto che in quello, per lui ineludibile, della “poesia” (come ovvio, crocianamente intesa). Non può dunque stupirci se (nella teoria, ancor prima che nella pratica) Bassani rifuggiva, relativamente a quanto lo riguardava, non solo dall'accoglimento, ma dall'interesse per un qualsivoglia “manierismo”. E non solo perché la materia dei suoi romanzi e racconti, basata su una vissuta e sofferta storicità, inscritta nel bisogno della testimonianza, era inquietantemente vera, sì da richiedere una tecnica che ne facesse risaltare la verità (fondando così la scrittura su un patto narrativo di verisimiglianza stabilito con se stesso prima ancora che con il lettore), ma perché il confronto con i presunti modelli sembrava passare per lui, più che dalle regole (in definitiva post-moderne) dell'intertestualità, da quello che potremmo chiamare un dialogismo alla Bakhtin nutrito di memoria larga, spaziata, più che di citazioni. Insomma una sorta di polifonia collocata intorno all'opera ma come senza toccarla, sì da configurarsi piuttosto come una camera di risonanza, una rete di suggestioni che attivano, più che singoli intertesti, una condivisa idea della poesia (sarà ad esempio il caso di Stevenson, evocato in

¹⁵ Nell'elenco delle letture consigliate alla sorella Jenny (G. BASSANI, *Da una prigione*, in *Di là dal cuore* [d'ora in poi DLC], in *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi O]), p. 958.

¹⁶ *Manzoni e Porta* (DLC, p. 1002).

¹⁷ *I bastioni di Milano* (DLC, p. 1019).

¹⁸ Ivi, pp. 1019-1021.

¹⁹ Raccolte in *Neorealisti italiani* (DLC, pp. 1054-1059).

²⁰ Ivi, p. 1057.

²¹ Ivi, p. 1059.

²² Ibid.

²³ Manierismo che Anna Banti in *Artemisia* era stata felicemente in grado di evitare («[...] è facile riconoscere come l'autenticità dell'ispirazione abbia avuto pienamente ragione della freddezza di ogni manierismo, di ogni secentismo strutturale» («*Artemisia*», DLC, p. 1062).

In risposta I), o la scelta, per giunta necessitata, di una tipologia di genere (il romanzo saggistico, letterario, alla Manzoni²⁴, alla Musil²⁵, o alla Proust, per dirla velocemente).

[...] l'unica *cosa* necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità²⁶

avrebbe replicato a chi lo invitava a scegliere « tra la via di Svevo e quella di Gadda o della Banti, tra quella di Moravia e quella di Soldati »²⁷. D'altronde anche quando pensava ai classici moderni che avevano/avrebbero contato per lui (Proust, James, Conrad, Svevo, Joyce, Mann²⁸: giovi ricordarli ancora), non era tanto per definirli²⁹ o mimarne le storie (di cui in definitiva – Propp e strutturalismo alla mano – è fin troppo facile trovare qualche traccia), quanto per descrivere e cercare di riprodurne l'«emozione». Con una precoce intuizione per quella che si chiama ormai teoria ed estetica della ricezione si poneva insomma dalla parte del lettore e di se stesso lettore, proiettando, come autore, sul testo che aveva davanti (realizzato o *in fieri*) il sogno/desiderio di un'opera perfetta, che potesse trovare nella commozione indotta la sua prova di verità. Così avrebbe difeso il *Gattopardo* da un facile accostamento a *Morte a Venezia*, ergo dalla deduzione di un falso motivo ispiratore (ricondotto superficialmente al «senso della morte»), laddove il vero contenuto del romanzo gli appariva «l'Italia e la sua storia»³⁰; mentre avrebbe preso le distanze da Moravia narratore, accusato *pour cause* «di astrattezza, e quindi di formalismo»³¹. *Le Rouge et le Noir*, *Eugénie Grandet*, *L'éducation sentimentale* gli servivano insomma come esempi di romanzi riusciti (ai quali avvicinare magari *Le due città* dell'amico Soldati, a dispetto di tutte le differenze), per ricordare a chi, nel dopoguerra e non solo, aveva tentato – come Pratolini, Cassola, Tobino, «nonché» – aggiungeva – «se mi è lecito [...] me stesso»³², di raccontare la storia di un paese caratterizzato dall'«insufficienza morale e politica» della propria classe dirigente, la pochezza di una borghesia ipocrita e opportunistica che non a caso aveva favorito e accettato senza reazione il fascismo, le leggi razziali e con quelle tutto quanto ne sarebbe poi derivato³³.

3. OSTENSIONE E OCCULTAMENTO

È noto che a partire dai primi anni Settanta, consegnatosi, dopo la morte di Edgardo Limentani, a un duraturo silenzio narrativo, Bassani si sarebbe impegnato (fino

²⁴ Ma per l'importanza di Manzoni si veda anche il suggestivo G. BASSANI, *I promessi sposi. Un esperimento*, a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2007. Per documenti inediti sul trattamento di Bassani cfr. adesso *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, a cura di S. S. Nigro e S. Moretti, Palermo, Sellerio, 2014.

²⁵ *In risposta I* (DLC, p. 1170).

²⁶ Ivi, p. 1171. La necessità tematica e morale della scrittura (per lui mediata dall'esperienza e dalla testimonianza sulle tragedie della storia europea degli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale) spiegano forse il decollo lento di Bassani, che (nonostante *Una città di pianura* e qualche sparso racconto) «nasce» di fatto negli anni Cinquanta con la pubblicazione delle tormentate *Cinque storie ferraresi*. A riprova si possono adesso vedere raccolti (dispersi per lo più in precedenza in sedi note quasi unicamente agli specialisti) i *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014.

²⁷ *In risposta I* (DLC, p. 1171).

²⁸ Ivi, p. 1173 (secondo il punto n° 8).

²⁹ Significativo il quarto movimento di *In risposta II* (ivi, p. 1210): «Che cos'è la *Recherche*? E *Ulysses*, che cos'è? E *Das Schloss*? E *Der Zauberberg*? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?».

³⁰ *In risposta III* (DLC, p. 1217).

³¹ Ivi, p. 1219.

³² *Ancora su Soldati Emilio e Piero* (DLC, p. 1225).

³³ Cfr. in proposito A. DOLFI, *Bassani, La storia, il testo e l'«effet de réel»*, in *Poscritto a Giorgio Bassani*, cit., pp. 103-124.

alla tappa mondadoriana del 1980) a riscrivere i libri che dovevano comporre il *Romanzo di Ferrara*. Nessun dubbio che, nel condurre il lavoro, a livello cosciente od inconscio, quanto a impianto complessivo, potesse agire su di lui il ricordo della *Recherche* o di *Giuseppe e i suoi fratelli*, opere capitali, articolate in più libri (7 e 4 rispettivamente; contro i 6 del *Romanzo di Ferrara*), miranti a tracciare per tappe, assieme fuse e distinte, la storia di un mondo e dei suoi protagonisti. Specialmente della *Recherche* che, in volumi contraddistinti da una buona dose di autonomia, e che pure muovevano a una finale convergenza, presentava una forte intertestualità interna grazie alla presenza di un io narrante e di personaggi ritornanti su un comune sfondo sociale. Le auto-correzioni di Bassani puntavano – come l'autore ha più volte dichiarato, e come ha verificato la critica, a partire dalle lontane pagine di Ignazio Baldelli³⁴ – alla sliricizzazione e a un abbassamento di tono, con l'obiettivo di dare una patina linguistica comune a libri scritti nell'arco di quasi un ventennio che dovevano presentarsi ormai come 'capitoli' di un unico libro.

Meno ci si è soffermati invece sulla soppressione pressoché totale dei paratesti (che finisce a nostro avviso per essere quasi la variante più clamorosa): già che i paratesti avevano avuto e continuano ad avere (per chi cerchi di ricostruirli) un ruolo fondamentale nella rilevazione della struttura nascosta. Non solo perché indicavano letture determinanti (ovvero passioni di lettura), il gusto per una riflessione che può condursi per interposta persona, il pudore per quanto si può dire soltanto con le parole degli altri, ma perché, senza mimare contenuti, facevano emergere con chiarezza significati portanti non necessariamente esibiti. A partire dalla funzione del tempo (mediata dalla *Princesse de Clèves* per Lida Mantovani: « Enfin des années entières s'étant passé, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et étegnirent sa passion ») che doveva fungere su tutta l'opera da effetto frenante, sì da garantire il tono giusto per parlare di disperazione e passione. Quel tono giusto che sarebbe stato offerto al *Giardino dei Finzi-Contini* proprio dalla distanza temporale, nutrita d'assenza, evocata dal *Prologo*, nonostante l'autore, a dispetto degli anni, avesse serbato lacrime e memoria (chiedendo implicitamente al lettore di fare altrettanto), dinanzi a uno stupore da *Bateau ivre* subito trasformato in orrore sulla soglia di *Una lapide in via Mazzini* (« Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! »). Ma appunto lasciando la forma esclamativa (e in una storia per tappe, come nel testo francese) a Rimbaud; già che con Lida Mantovani e con Madame de la Fayette l'autore aveva già sperimentato su di sé e negli altri la fallibilità della passione, i suoi fatali tradimenti. Compresi quelli di cui aveva parlato uno Svevo moralista in grado di mettere in dubbio anche i più normali rapporti familiari e amicali (« Le persone di cui si conquista l'affetto [...] »), visto che la menzogna (ancorché innocente; ma, per altro, non sempre necessariamente tale) è alla base della vita sociale. Sì che anche l'impressione di avere amato male, o il rancore per non essere stati amati come si sarebbe voluto, si fa funzione strutturante, a coinvolgere a ritroso il rapporto tra Lida ed Oreste, ad opacare gli ultimi anni di Clelia Trotti, a condizionare il restare dietro una porta senza osare di uscire... Già, perché il "cuore", come l'uccello di cui parlava Baudelaire nella citazione dal *Voyage à Cythère* che apriva nella prima versione la storia di un adolescente che si rifiuta di crescere, deve avere il coraggio di guardarsi e accettarsi nella sua interezza, sciogliendo l'"allegoria" che mostra e nasconde la crudeltà (così nel *voyage baudelairiano*), ovvero la corruzione del corpo e delle sue passioni celata dietro lo schermo delle parole altisonanti e della retorica.

Oltre la paura della vita di cui aveva parlato il Čechov che accompagna non solo la cecità indotta di *Una notte del '43*, ma – per forza di pertinenza strutturale – la debolezza dell'io innamorato di Micòl, la rinuncia del protagonista di *Dietro la porta*, il rifiuto/fascinazione di Edgardo, la verità inscritta dietro le cose è solo quella jamesiana di un cimitero nel quale ci si addentra la sera, da soli (o in piccola compagnia, come avverrà appunto nel *Giardino dei Finzi-Contini*, e non soltanto nel *Prologo*) portandosi dietro colori al

³⁴ I. BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965.

tramonto. Per ritrovarsi poi, come nei *Notebooks* jamesiani (ove si ricerchi il passo che precede la citazione che accompagna *La passeggiata prima di cena*), a pensare che « Everything was there, everything came ; the recognition, stillness, the strangeness, the pity and the sanctity and the terror, the breath-catching passion and the divine relief of tears ». La giustezza della scrittura sopra le lapidi, insomma (come avverrà in *Epitaffio*, in *In gran segreto*), insieme alle lacrime, a quanto non si può dire, per impotenza, per insostenibilità. Dalla *Passeggiata prima di cena* dunque un filo di struttura “morale” (alla Rochefoucault) guida alla successiva *Lapide*, e poi alla *Notte del '43*, agli *Occhiali d'oro*, ai *Finzi-Contini*, perfino all'*Airone*, che di nuovo ripropone il corpo e il correlativo di un uccello quale complessa metafora. Lì, ormai, non passati più gli anni (« les années [...] etant passées », come vuole la vita), ma arrestati brutalmente, nella finzione della bellezza³⁵. Tagliato il male, come era accaduto negli *Occhiali d'oro* ad Athos Fadigati, ma col risultato di attivare all'esterno presso i sensibili una diffusa *pietas*, fatta di rimorso e di bisogno di riparazione (com'era nel disegno del *Filottete* sofocleo, non a caso pertinentemente ricordato nel primo romanzo).

E si potrebbe continuare, con le quartine d'autore che evocando le nebbie e i « nevicati inverni » si rivolgono alla Poesia a cui si è consacrata la vita, introducendo *Altre notizie su Bruno Lattes* ; o ricordando la frase di Simone Weil (« On ne peut offrir que le moi. Sinon tout ce qu'on nomme offrande n'est pas autre chose qu'une étiquette posée sur une revanche du moi ») posta a precedere un testo complesso, significativo e bellissimo come *Gli anni delle storie*³⁶. Che spiegava le ossessioni geometriche, costruttive, che avevano guidato la fantasia bassaniana, insistendo sulla componente oblativa necessaria per evitare di cadere nel narcisismo, nella “maniera”. « On ne peut offrir que le moi », appunto : dando modo al tempo di smorzare la violenza per parlare di quello che si è *pourtant* veduto, a dispetto della paura della vita, e che ha dato il coraggio di contemplare, dovunque si trovi, l'orrore. Mentre (e si tratterà dell'ultimo esergo, quello da Pascal, per l'*Odore del fieno*) il quadro generale (una città, una campagna, ma viste in una compatta compostezza, come succede da lontano) si rifrange in mille particolari, in sfondi, in figure, in personaggi, *à mesure qu'on s'approche*³⁷, via via che la scrittura, dopo aver attraversato con le storie dei poveri amanti la campagna solcata dai lenti treni delle poesie giovanili, si avvicina alle mura estensi, le varca, entrando dentro le case, mettendo a fuoco personaggi, le storie di tante piccole vite. E, così, *à l'infini*.

4. SULLE TRACCE DELLA BIBLIOTECA VIRTUALE

Ridotta dunque, intenzionalmente smorzata, alla luce di quanto si diceva, non solo la genetiana ipertestualità, ma anche la tipica (ovvero forte) intertestualità esterna, il palinsesto bassaniano (data la pratica della cancellazione e della scrittura sovrapposta l'uso del termine appare per il nostro autore singolarmente appropriato) rimanda dunque piuttosto alle zone areali, a quanto si colloca “al di sopra” del libro (a volere proprio usare il termine, si potrebbe parlare di intertestualità debole), qualificandosi piuttosto, per quanto riguarda gli esergo, come un'operazione di *collage* mossa dall'“ammirazione”. Che poi questo suggerisca una sorta di « figure de la généalogie »³⁸ non stupisce (fa parte anzi del tentativo di salvataggio del passato che è all'origine per Bassani dell'atto stesso di scrivere), come non

³⁵ Ma a questo proposito, anche per un'interpretazione dell'*éternité* rimbaudiana, sia consentito il rinvio ai capitoli dedicati all'*Airone* in A. DOLFI, *Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit.

³⁶ Su cui cfr. A. DOLFI, *Sulla geometria costruttiva*, in AA.VV., *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria. Bologna, 23-24 febbraio 2007, a cura di P. Pieri e V. Mascaretti, Pisa, ETS, 2008, pp. 11-23.

³⁷ Si ricordi il testo pascaliano : « Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais, à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne ».

³⁸ Come suggerisce T. SAMOYAUULT, nel suo *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Colin, 2013.

ci stupisce che accompagni la natura pensosa, *naturaliter* manzoniana (o proustiana che sia), del procedere bassaniano. Che infatti sottolinea fino all'ultimo (vedremo poi come) la continuità della/con la letteratura proprio mentre la emargina dal più stretto corpo del testo, che viene restituito, più di quanto non fosse avvenuto nelle prime stesure, all'autore³⁹. Insomma il lettore del *Romanzo di Ferrara* è chiamato ormai soltanto a reagire a una storia, senza muoversi sul filo di un sottile dialogo tra esterno ed interno (d'altronde mi è già occorso di soffermarmi sulle modalità di un percorso narrativo progressivamente e sapientemente modellato su strutture circolari restringenti e occlusive⁴⁰).

Certo non si può non notare come alla potenziale tendenza dell'autore a dialogare con i testi, corrisponda, almeno fino al momento dell'ingresso in scena dell'io, un'inversa presenza dei libri all'interno dei libri. E questo nonostante l'estrazione borghese anche di tanti dei primi personaggi bassaniani. Non sappiamo granché insomma delle letture dei protagonisti di *Dentro le mura* (c'è piuttosto un po' di musica, dal *Barbiere di Siviglia* a Chopin, e qualche sguaiato canto fascista), se non fosse per la micro-biblioteca del recluso Pino Barilari⁴¹ e per una sorta di indiretto libero che pone, ad un Bruno taciturno e di fatto impossibilitato a rispondere dinanzi all'irrisione iconoclasta, domande su Hugo romanziere (« piaceva a Bruno Victor Hugo ? [...] *Il Noventatre ! E I miserabili ? E L'uomo che ride ? E I lavoratori del mare ?* »⁴²), in mezzo a una sequenza di grandi e minimi autori della tradizione italiana snocciolati dallo stesso singolare interlocutore, s'intende *ad deterrendum* (Guerrazzi, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Carducci, Stecchetti, D'Annunzio, Pascoli...⁴³). D'altronde il caffè della Borsa di *Una notte del '43* ha avventori che consumano giornali moderati o sfogliano le Guide del Turing Club, e le conversazioni borghesi che rimbalzano da un racconto all'altro riguardano più lo sport che i libri. Eppure gli *Occhiali d'oro*, mentre accenna a « musiche celestiali » (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner), dedica una qualche attenzione (che non può non colpirci) ad un libro non dichiarato, una novella che si potrebbe pensare perfino inventata, tanto ne è singolare la storia⁴⁴, opera di uno scrittore inglese o americano dell'Ottocento, che parla di uno studente padovano che vive, nel Cinquecento, in una stanza d'affitto che si affaccia su un orto pieno di piante velenose. Nonostante non sia indicato, non è difficile ritrovarne l'autore⁴⁵, già che si tratta di quel Nathaniel Hawthorne tanto caro a Bassani. Più interessante – all'interno della tipologia delle citazioni per suggestione, tra le quali volendo potremmo inserirla – è ricordare che Hawthorne aveva attribuito, nel suo *Rappaccini's Daughter* (questo il titolo del racconto), ad un altro narratore (uno scrittore fittizio legato a un testo francese : *Beatrice, ou la belle Empoisonneuse*) la stesura di una storia di amore e di morte suscettibile di essere letta in chiave allegorica.

Nonostante l'ingresso nel romanzo, un paio di capitoli prima, dell'io narrante che, ancora con una qualche incertezza direzionale assumerà lentamente la gestione della storia, è dopo questa criptica allusione che si muove tra finzione e verità (basti pensare a quanto saranno dolorosi i giardini bassaniani) che si moltiplicano i riferimenti, e non solo dalla

³⁹ Già che gli esergo mettono in gioco una pratica di interpretazione che si muove soprattutto dall'intertestualità al lettore e viceversa.

⁴⁰ Cfr. A. DOLFI, *Il diaframma speculare della distanza*, in Bassani. *Una scrittura della malinconia*, cit.

⁴¹ « Volendo, sarebbero arrivati a nominare uno per uno gli autori dei libri contenuti nella scansia a vetri posta a fianco della porta, presso il radiatore del calorifero, Salgari, Verne, Ponson du Terrail, Dumas, Mayne Reed, Fenimore Cooper [...]. Fra gli altri libri c'era anche *Le avventure di Gordon Pym* di E. A. Poe » (*Una notte del '43*, O, p. 197).

⁴² *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* (O, p. 144).

⁴³ Gli autori sono elencati secondo l'ordine di apparizione nel discorso.

⁴⁴ Cfr. *Gli occhiali d'oro* (O, pp. 243-244).

⁴⁵ Non è un caso che, dopo una lunga disattenzione, proprio adesso questo riferimento stia diventando oggetto di studio. Penso in particolare (in chiave di intertestualità forte, che coinvolge oltre a *Rappaccini's Daughter* anche il *Filottete*) a uno specifico saggio di Enzo Neppi (*Una lettura degli « Occhiali d'oro »*, in « Chroniques italiennes web » 28, n° 2, 2014, pp. 2090-232), che vedo ormai con questo lavoro in bozza.

letteratura ma dal cinema (si pensi all'evocazione di *Antonio Adeverse*, singolare storia di un personaggio che unisce a una nascita irregolare l'orfanità e un amore infelice) : verrà citato Pascoli per descrivere il paesaggio⁴⁶, mentre, ai numeri della « Civiltà cattolica » e del « Corriere padano » che divulgano sciocchezze criminali sulla *question juive*, si sovrappone il I canto dell'*Iliade* intrecciato a un *lied* di Schubert, a Orazio, alle *Odi barbare*... (ma si potrebbe da questo momento procedere con sicurezza in direzione del *Giardino*, ove campeggiano i libri amati da Bassani) per ritornare (con il primo romanzo) a un giornale, e alla notizia che ad un tratto sembra arrestare il cuore. Che riprende poi a battere regolarmente. Come sarebbe accaduto al cuore manzoniano che doveva passare dall'*incipit* extra-testuale del *Giardino dei Finzi-Contini* all'intero romanzo. A riassumere in Manzoni Baudelaire, Rimbaud, (il Mallarmé di Micòl), Pascal, *La Princesse de Cleves*, James, Čechov, la Weil, già che tutto era stato detto nel confine stabilito dai limiti e dalle modalità del *San Giovanni ospitaliere* flaubertiano. Là dove l'*élan d'amour* (come lo avrebbe chiamato il Bassani dei saggi⁴⁷) si poneva di là dal cuore, nel luogo ove la *chambre claire* della memoria conserva, tra luce e buio, quanto non si può più toccare.

Anna Dolfi
(Università di Firenze)

⁴⁶ *Dentro le mura* (O, p. 262).

⁴⁷ *Di là dal cuore*, nella raccolta omonima (O, p. 1273).