



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



UNIVERSITÀ LA SAPIENZA – UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

DOTTORATO IN ITALIANISTICA – ED 122

LECEMO

Les Cultures de l'Europe Méditerranéenne Occidentale

Thèse de doctorat en
LITTÉRATURE ITALIENNE

Gaia LITRICO

*La poesia di Giorgio Bassani:
un esempio di classicismo novecentesco*

*La poésie de Giorgio Bassani :
un exemple de classicisme au XXe siècle*

Thèse dirigée par

Mme Sonia GENTILI (Professeur de Littérature italienne)
M. Christian DEL VENTO (Professeur de Littérature italienne)

Jury :

M. Christian DEL VENTO (Professeur de Littérature italienne – Paris 3)
Mme Maria Pia DE PAULIS (Professeur de Littérature italienne – Paris 3)
Mme Sonia GENTILI (Professeur de Littérature italienne – Università La Sapienza)
Mme Paola ITALIA (Professeur de Littérature italienne – Université de Bologne)
M. Enzo NEPPI (Professeur de Littérature italienne – Université de Grenoble)
M. Massimiliano TORTORA (Professeur de Littérature italienne contemporaine –
Université de Turin)

Indice

AVVERTENZE.....	4
RINGRAZIAMENTI	5
ABSTRACT	6
INTRODUZIONE.....	8
1. IL POETA DEL <i>GIARDINO</i>	27
1.1 Autorappresentazione e poesia nel <i>Giardino dei Finzi-Contini</i> : la ricerca affannosa dei modelli poetici	32
1.2 L'autoritratto poetico bassaniano: il superamento del modello di Apollinaire	35
1.3 Dall'archivio del poeta al romanzo: aspetti documentari dell'autoritratto poetico bassaniano	44
1.3.1 Prove di traduzione da Emily Dickinson	44
1.3.2 <i>Verso Ferrara</i> : «le lenti dell'arte, del gusto e della letteratura» e l'assenza della poesia vera.....	53
1.3.3 Esempi di intertestualità bassaniana: le poesie <i>Cena di Pasqua</i> , <i>Come la verità</i> , <i>Sera a Porta Reno</i> , <i>Sogno</i>	60
1.4 Il torpore bassaniano nel <i>Giardino</i> e nelle <i>Storie dei poveri amanti</i> : il poeta dormiente e la «pigra brace» del cuore	66

1.5	Il risveglio del poeta: l'ultimo capitolo del <i>Giardino dei Finzi-Contini</i>	77
2. VERSO LA CLASSICITÀ. L'INCONTRO CON L'ESTETICA CROCIANA NEGLI ANNI DELLA GUERRA..... 89		
2.1	Antichi e moderni. La lirica di Giorgio Bassani tra classicismo e decadentismo.	89
2.2	«Mi opponevo»: l'eccezione bassaniana all'anticrocianesimo novecentesco	94
2.3	Verso il controllo delle passioni: il magistero di Croce.....	113
2.4	L'eredità anticartesiana e il superamento di Valéry	119
2.5	Il confronto con il Romanticismo: la lezione di Momigliano.....	135
3. IL RICHIAMO DELLA STORIA E LA NECESSITÀ DELLA LIRICA.....161		
3.1	Dall'officina del narratore all'officina del poeta: nascita di un poeta crociano (1940-1943)	162
3.2	Passione e poesia: la lezione di Racine e del classicismo francese	171
3.3	Il ruolo dei classici italiani nella Resistenza. L'apprendistato presso la rivista «Aretusa» (1944-1946).....	177
3.4	La condanna della poesia pura: il dibattito attorno a <i>Diario d'Algeria</i> (1947).....	189
4. LE RACCOLTE POETICHE: IL CASO DI UN'ALTRA LIBERTÀ (1951).... 199		
4.1	<i>Un'altra libertà</i> nell'autoritratto di <i>In rima e senza</i>	202
4.2	La cronistoria di <i>Un'altra libertà</i>	206
4.2.1	I TEMPO: la composizione dei versi di <i>Dal profondo</i> (1948- 1949).....	207
4.2.2	II TEMPO: la riscrittura di <i>Te lucis ante</i> (1949). Il giudizio del poeta sulla storia.	213
4.2.3	III TEMPO: la trattativa con Mondadori (1949-1951)	218

4.3	La ricezione critica di <i>Un'altra libertà</i> (1951-1956).....	225
5.	L'APPRODO ALLA PROSA (1948-1953).....	231
5.1	L'alternativa delle narrazioni poetiche: Bassani e Pasolini.....	231
5.2	Le parentetiche delle <i>Storie ferraresi</i>	234
5.3	«Indagare, commentare e “cantare”»: il poeta-storico delle parentesi	236
6.	CONCLUSIONI.....	243
	APPENDICI	247
1.	Lettera di Aldo Oberdorfer a Enrico Angelo Bassani.....	249
2.	Lettere di Attilio Momigliano a Giorgio Bassani.....	252
3.	Carteggio Bassani – De Robertis	255
7.	BIBLIOGRAFIA.....	262

Avvertenze

Le edizioni delle opere di Giorgio Bassani elencate qui di seguito verranno citate nelle note e nelle indicazioni bibliografiche utilizzando solo il titolo:

OPERE: *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, *Notizie sui testi* a cura di Paola Italia, Milano, Mondadori, 2009⁴.

UNA CITTÀ DI PIANURA: *Una città di pianura*, Milano, Lucini, 1940.

STORIE DEI POVERI AMANTI: *Storie dei poveri amanti*, Roma, Astrolabio, 1945.

TE LUCIS ANTE: *Te lucis ante*, Roma, Meschini Ubaldini, 1947.

UN'ALTRA LIBERTÀ: *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori, 1951.

IL GIARDINO: *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.

INTERVISTE: *Interviste*, a cura di Beatrice Pecchiari e Domenico Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019.

Anche il catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani verrà citato con il rimando al solo titolo:

LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI: Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Roma, Guerini e Associati, 2004.

Ringraziamenti

La mia gratitudine va ai miei tutor, la Prof.ssa Sonia Gentili e il Prof. Christian Del Vento, per avermi aiutato a trasformare le incertezze del pensiero in una materia salda e stabile e per avermi guidato in questa ricerca unendo sapientemente rigore e indulgenza.

Ringrazio il personale delle biblioteche e degli archivi con cui sono entrata in contatto in questi anni, senza le indicazioni e la disponibilità di molti di loro questo lavoro sarebbe senz'altro più povero: il Dott. Tiziano Chiesa della Fondazione Mondadori (Milano), la Dott.ssa Ferri della Biblioteca Panizzi (Reggio Emilia), la Dott.ssa Gloria Manghetti dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti-Gabinetto del Vieusseux (Firenze), la Dott.ssa Eleonora Cardinale della Biblioteca Nazionale Centrale (Roma).

Un pensiero pieno di gratitudine va agli eredi Bassani, Paola ed Enrico, che mi hanno accordato con generosa disponibilità l'autorizzazione a consultare e usare alcuni documenti inediti dell'archivio bassaniano, senza i quali questa tesi non sarebbe stata possibile, e hanno condiviso con me informazioni e ricordi preziosi legati alla figura del padre. Ringrazio anche la Fondazione Giorgio Bassani, che con la sua vivace attività mi ha consentito di partecipare a occasioni di confronto scientifico con regolarità e costanza, e la Prof.ssa Paola Italia, a cui devo l'avvicinamento agli studi novecenteschi e in particolare bassaniani.

Sono grata anche ad Angela Siciliano, per lo scambio proficuo di questi anni e per avermi agevolato nell'acquisizione di informazioni su alcuni volumi postillati della biblioteca di Giorgio Bassani. Esprimo la mia gratitudine anche a Federica Gianni e a Brigitta Loconte, il confronto con le quali mi ha permesso di attraversare questi anni con l'energia e il coraggio che solo l'amicizia sa infondere.

Infine, il mio sincero e affettuoso grazie va alla mia famiglia e ai miei amici e colleghi di Dottorato, Dana, Enrico, Eugenia, Flavia, Francesca, Lavinia, Lucia, Maria, Sofia: senza la loro vicinanza questa esperienza di ricerca sarebbe stata senz'altro meno feconda.

Abstract

La poésie de Giorgio Bassani: un exemple de classicisme au XXe siècle

Cette recherche se présente comme une étude monographique de la production poétique de Giorgio Bassani et des questions d'esthétique auxquelles elle a été confrontée. Nous vérifions l'hypothèse selon laquelle la poésie a libéré progressivement la littérature de Bassani des excès sentimentaux et des passions qu'au début (années '30) la caractérisaient, en assurant un équilibre et une harmonie majeures dans les travaux des années suivantes.

Le travail s'articule autour des différentes phases traversées par l'auteur. La première partie (chapitre I) reconstruit l'apprentissage littéraire de l'auteur et analyse la description que Bassani en offre dans son chef-d'œuvre, *Il giardino dei Finzi-Contini*. Nous examinons la stratégie d'auto-représentation qui préside au roman : à la voix du protagoniste, le jeune poète Bassani fasciné par Mallarmé, Baudelaire et Apollinaire, s'alterne la voix adulte de l'auteur, qui condamne les influences subies dans le passé. Nous avons identifié qu'au niveau formel cette coexistence est rendue par une forte intertextualité, de nature dialectique, entre les auteurs de la jeunesse, décadentes, et ceux de l'âge adulte, classiques. Dans les deux chapitres suivantes (II et III) nous étudions le point tournant du classicisme bassanien, accompli à travers la découverte de la pensée de Benedetto Croce. Cette partie est dédiée à illustrer le rapport avec les tendances de la littérature (Romanticisme, rationalisme) et avec les auteurs du passé (Foscolo, Racine), mais aussi des contemporains (Valéry), dans l'intention de décrire l'idée de tradition développée par Bassani, ses implications historiques et politiques.

Les deux dernières chapitres (IV et V) s'occupent d'analyser si et comment Bassani dans l'après-guerre arrive à réaliser des projets éditoriaux (*Un'altra libertà* et *Cinque storie ferraresi*), qui traduisent en pratique ses idées de poétique.

Mots clés : Poésie XXème siècle, Giorgio Bassani, Classicisme, Décadentisme, Benedetto Croce.

Abstract

This research is a monographic study of Giorgio Bassani's poetic production and of the aesthetic questions with which the author was confronted. The aim is to demonstrate how poetry gradually freed Bassani's literature from the excesses and sentimental passions that characterised it at the beginning (in the 1930s), guaranteeing greater balance and harmony in the works of later years.

The thesis is structured around the different phases the author went through. The first part (Chapter I) reconstructs the author's literary apprenticeship and analyses the description Bassani gives of it in his masterpiece, *Il giardino dei Finzi-Contini*. This chapter examines the strategy of self-representation that presides over the novel: the voice of the protagonist, the young poet Bassani, fascinated by Mallarmé, Baudelaire and Apollinaire, alternates with the adult voice of the author, who condemns the influences he has been subjected to in the past. It will be shown how, from a formal point of view, this coexistence is rendered by a strong intertextual game, between the authors of his youth, decadents, and those of his adulthood, classics. The following two chapters (II and III) will study the turning point of Bassani's classicism, achieved through the discovery of Benedetto Croce's thought. This part of the research is dedicated to illustrating the author's relationship with literary trends (Romanticism, Rationalism) and with authors of the past (Foscolo, Racine), but also with some of his contemporaries (Valéry), with the intention of describing the idea of tradition developed by the Ferrarese poet, and its historical and political implications.

The last two chapters (IV and V) analyse how Bassani in the post-war period succeeded in realising publishing projects (*Un'altra libertà* and *Cinque storie ferraresi*) that translated his poetic ideas into practice.

Keywords : Poetry XX century, Giorgio Bassani, Classicism, Decadence, Benedetto Croce.

Introduzione

Questa ricerca è uno studio monografico sulla produzione poetica di Giorgio Bassani e sulle questioni estetiche che lo hanno aiutato a precisare la sua personale definizione di poesia. Il lavoro si inserisce nel gruppo di iniziative scientifiche sorte dopo il Centenario della nascita dell'autore (2016) intorno al Bassani poeta – di cui ricordiamo l'allestimento dell'edizione di tutte le poesie per Feltrinelli, la cui uscita è prevista per ottobre 2021, e la recente pubblicazione del volume di saggi *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani* (2020) – grazie a cui finalmente la poesia bassaniana ha iniziato a ricevere attenzione da parte della critica, conquistando maggiore visibilità nei dibattiti sull'autore. Nel corso degli ultimi decenni, infatti, la critica si è concentrata quasi esclusivamente sulla narrativa di Bassani, ignorando quasi sistematicamente la sua produzione in versi. Sicuramente la narrativa dell'autore ha avuto più popolarità perché è caratterizzata da una compiutezza maggiore rispetto al lavoro in versi, ma le ragioni dell'oblio delle raccolte poetiche di Bassani sono da ricercare soprattutto nei dibattiti letterari coevi all'autore: i giudizi emessi sui suoi versi dal gruppo de «il Verrì» e dai neoavanguardisti, ma anche Franco Fortini («Il Menabò», 1960) ed Enzo Siciliano («Nuovi Argomenti», 1966), inevitabilmente hanno condizionato negativamente la ricezione della sua opera a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta fino a oggi.

La tesi nasce dalla volontà di rispondere a queste accuse, in particolare di smentire quella relativa alla natura conservatrice del classicismo bassaniano. Per la scelta di scrivere versi nella lingua e nello stile della tradizione classica, negli anni Sessanta Bassani viene accusato di essere prigioniero del proprio passato, di custodire senza spirito critico la propria storia, verso la quale nei versi egli mostra solo nostalgia, condiscendenza e indulgenza, mai biasimo o disapprovazione («Una reticenza. Una reticenza per passività, ma che condiziona l'emozione e il suo scioglimento -: che condiziona, infine, la scelta stilistica, così protettiva, impenetrabile, così apparentemente consegnata»; ENZO SICILIANO, *L'anima contro la storia*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1 nuova serie, gennaio-marzo 1966, pp. 80-108, ora in ID., *Bassani*, Roma, Elliot, 2016). Indagare il classicismo di Giorgio Bassani diventa allora necessario per due motivi. In primo luogo, per chiarire come la persistenza del codice tradizionale nella sua opera non sia motivata da uno sterile desiderio di ritorno all'ordine, ma al contrario da una

fiducia nelle possibilità conoscitive del linguaggio e dell'arte in generale (la dicibilità della realtà non dipende dallo sconvolgimento della forma). In secondo luogo, per liberare l'autore dal pregiudizio di passatismo e sentimentalismo, assegnato dall'area marxista della critica italiana, che ha interpretato la ripresa di forme desuete con una nostalgica volontà di far rivivere il passato attraverso una lingua ormai estinta. Questa tesi, quindi, intende problematizzare le letture ostili dell'epoca che hanno pregiudicato la ricezione critica della poesia bassaniana. In questo modo si vuole dimostrare come il legame con la tradizione per Bassani costituisca un'originale operazione critica, perseguita nel tentativo di forgiarsi una genealogia e uno stile capaci da una parte di far fronte all'afasia novecentesca e dall'altra di reagire alle strumentalizzazioni dei modelli della tradizione, perpetrate dal fascismo in ambito letterario (cfr. CHRISTIAN DEL VENTO, *Introduction : pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, 2009).

Nel presente lavoro all'analisi diretta dei testi e delle raccolte si è preferita la ricostruzione critico – documentaria dei percorsi che hanno portato Bassani ad abbracciare l'idea di classicismo. Una ricerca su questo aspetto non è ancora stata realizzata, ma è senz'altro necessaria e propedeutica alla corretta interpretazione delle scelte stilistiche testimoniate dalle raccolte poetiche di *Storie dei poveri amanti*, *Te lucis ante*, *Un'altra libertà* e oggetto delle critiche appena menzionate. Abbiamo scelto di prendere in esame il periodo che va dalla fine degli anni Trenta al 1956, gli anni in cui l'autore pubblica le sue prime tre raccolte di versi *Storie dei poveri amanti* (1945), *Te lucis ante* (1947), *Un'altra libertà* (1951) e contemporaneamente inizia a lavorare al suo progetto narrativo delle *Storie ferraresi*, attraverso la riscrittura di *Storia di Debora* (1948). Il corpus di testi poetici scritti dopo la stagione narrativa (*Epitaffio* e *In gran segreto*) non fa parte dell'indagine, poiché appartiene a una fase successiva rispetto alla ricerca estetica bassaniana intorno all'idea di classico e testimonia, sia al livello stilistico che al livello contenutistico, un nuovo approccio dell'autore al genere lirico e alla rappresentazione realistico – ironica, dissacrante, della realtà, messa a nudo e vivisezionata con cinismo.

Per compiere questa ricerca è stato fondamentale l'Archivio di Giorgio Bassani, conservato dai figli Paola ed Enrico e recentemente aperto alla comunità scientifica dopo una importante campagna di digitalizzazione. Il complesso archivistico è stato oggetto di scandagli realizzati attraverso gli strumenti della filologia d'autore. Nei vari capitoli di questa tesi, dunque, si affronteranno le implicazioni critiche dei materiali manoscritti e dattiloscritti inediti rinvenuti, tracce e indizi che, lasciati dall'autore sul suo percorso, diventano testimonianze preziose per comprendere la formazione della sua teoria estetica e dei processi

compositivi delle sue opere. Taccuini, note di lettura, volumi della biblioteca di Ferrara, bozze di traduzione, dattiloscritti di raccolte poetiche e di opere narrative e, infine, scambi epistolari con amici e editori ci hanno permesso di entrare nell'officina del poeta ferrarese e di ricostruire le diverse linee direttrici della sua ricerca. La sensibilità alle testimonianze documentarie è coniugata con la dimostrazione dell'ipotesi critica per cui dopo la scoperta, all'inizio degli anni Quaranta, della teorizzazione crociana della poesia, l'autore abbia gradualmente liberato la sua scrittura dagli eccessi sentimentali e dalle passioni che la caratterizzavano negli anni Trenta, garantendo un maggiore equilibrio e armonia nelle opere degli anni successivi.

La tesi ripercorre le diverse fasi attraversate dall'autore. La prima parte (capitolo I, *Il poeta del giardino*) propone una nuova periodizzazione dell'attività lirica bassaniana, rispetto allo schema dicotomico, che contrappone una produzione della giovinezza (composta prima dei successi narrativi e nel rispetto della tradizione) a una della maturità (scritta dopo la stagione dei romanzi e in rottura rispetto alla tradizione). Pur essendo efficace e pur coincidendo con la distinzione proposta dallo stesso Bassani nella silloge riepilogativa della propria carriera (*In rima e senza*, 1982), questo schema presenta due limiti. In primo luogo, descrive la parabola lirica dell'autore in stretta dipendenza dalla sua attività narrativa, quasi annullando l'autonomia della produzione poetica; in secondo luogo finisce per attribuire ai lavori in versi di Bassani un'omogeneità e un'organicità maggiori di quelle realmente esistenti e annulla sfumature e gradazioni di rinnovamento che sorgono anche all'interno della stessa fase. In altri termini, se è vero che *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978) condividono la stessa poetica, non si può dire lo stesso di *Storie dei poveri amanti* (1945) e *Un'altra libertà* (1951). Le differenze tra queste due opere, ad esempio, implicano una frattura che prepara l'approdo bassaniano alla prosa e a una declinazione di realismo inedita e inconsueta rispetto alle tendenze di quel periodo: oggettivo e documentario, ma anche lirico e sentimentale, una sorta di terza via tra le istanze realiste perseguite dal marxismo e quelle sperimentali dell'avanguardismo. Si suggerisce pertanto di sostituirlo con una periodizzazione in tre fasi: la stagione dei versi giovanili (1939-1945); la stagione dei versi postbellici (1946-1951); la stagione degli ultimi versi (anni Settanta). In questo capitolo si descrive la prima fase (1939-1945) attraverso una nuova lettura del romanzo capolavoro di Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, la cui storia è ambientata nel 1939 ed è autobiografica.

La nuova lettura vuole dimostrare come Bassani realizzi in questo romanzo una storicizzazione del suo apprendistato letterario, una scelta che comporta una narrazione in cui passato e presente si intrecciano in una maniera profondamente dialettica.

Contrariamente a ciò che ha sostenuto Franco Fortini, *Il giardino dei Finzi-Contini* rappresenta un esempio di romanzo che sa intrecciare e ricongiungere il passato con il presente, producendo un conflitto tra i due livelli. La tensione dialettica tra i due tempi è un ingrediente determinante dell'autorappresentazione bassaniana, che trae vividezza proprio dal persistere dello scarto tra le due epoche e che porta l'autore a condannare le scelte letterarie giovanili e a suggerire implicitamente quale direzione abbia preso il suo percorso dopo l'apprendistato svolto sotto l'influenza decadentista. L'animo decadente del giovane poeta provoca nello scrittore moti di disapprovazione, manifestata attraverso alcuni giudizi e autocommenti, che, espressi più o meno esplicitamente, sono l'autentico cuore pulsante del discorso autocritico presente nel *Giardino*.

L'operazione autorappresentativa, dunque, mira a contrastare l'adesione giovanile dell'autore all'immaginario decadentista, quasi si potesse in questo modo esorcizzarla. È lo stesso Bassani a usare il verbo «esorcizzare» in relazione al lavoro svolto nel *Giardino*, definito in un'intervista proprio come l'occasione in cui ha esorcizzato i fantasmi del passato e ha provato a uscire dalle trame irrazionali della propria memoria. Le fonti letterarie diventano fonti "storiche" necessarie all'indagine sul proprio passato: è grazie a queste che Bassani illustra il proprio apprendistato lirico e allo stesso tempo esprime il rapporto che intrattiene con esse nel momento in cui sta scrivendo il romanzo. Testi e autori letti in gioventù sono fatti riemergere non solo per rivelare il loro ruolo formativo, ma anche per valutarne l'incidenza e la fecondità nel tempo presente. A seconda dei casi Bassani approva o rifiuta le eredità dei diversi autori della tradizione letteraria italiana ed europea affrontati in gioventù e assume un preciso posizionamento critico-letterario. Lo studio dell'autorappresentazione bassaniana nel *Giardino* ci fornisce nuovi elementi alla luce dei quali determinare con maggiore precisione la linea classicistica dell'autore, riuscendo a ricostruire la presenza e il ruolo di altre poetiche, in particolare il decadentismo, in un primo momento avvicinate e poi allontanate.

Con esempi precisi si è dimostrato come dal punto di vista formale la coesistenza di modelli della giovinezza e modelli della maturità sia resa da un forte gioco intertestuale, in cui si alternano citazioni dagli autori della gioventù, decadenti e simbolisti, e quelli dell'età adulta, classici. L'autoritratto dell'autore può essere realizzato perché il suo doppio -la voce narrante del *Prologo*- si attribuisce i fatti che saranno esposti, spiegando che sono parte della sua esperienza biografica, la giovinezza trascorsa a Ferrara, periodo in cui compone le liriche che confluiranno dopo la guerra nella raccolta *Storie dei poveri amanti* (1945).

Pur essendo *Il giardino dei Finzi-Contini* una narrazione che mescola elementi di finzione e realtà, tuttavia, per quanto riguarda la descrizione della propria attività letteraria, Bassani ne propone un racconto fedele ai fatti e per dare vita al suo protagonista l'autore attinge al materiale dalla sua realtà biografica. È il caso, ad esempio, della celebre poesia di Emily Dickinson, di cui nel romanzo si legge la traduzione che Bassani realmente realizzò negli anni Quaranta.

Si riportano due esempi, rispettivamente per la categoria delle fonti decadentiste o post-decadentiste, che Bassani mostra di aver superato, e per quella delle fonti classiche, invece avvertite come attuali al momento della scrittura del romanzo. Il primo autore è Apollinaire, un caso particolarmente rappresentativo perché testimonia la continuità tra la biografia letteraria di Bassani e la vicenda poetica del personaggio (cfr. § 1.2). Studiando la biblioteca ferrarese dell'autore, infatti, sono emerse alcune tracce documentarie che permettono di ricostruire la lettura giovanile compiuta da Bassani del volume di Apollinaire *Alcools*, all'interno del quale sono conservate delle postille di traduzione del componimento *Les Cloches*. Alla traduzione Bassani allude in un episodio del *Giardino* (capitolo 7, parte IV), elemento che ha spinto a verificare se Apollinaire fosse presente nella filigrana del testo anche in altri casi. Il poeta francese, infatti, è usato da Bassani una seconda volta, nell'incipit del capitolo 3 della parte IV, in cui è descritto il momento in cui osserva la propria immagine allo specchio, resa nei minimi dettagli. Il motivo dell'autoritratto del poeta, senza dubbio noto all'autore sin dagli studi liceali per i celebri sonetti di Vittorio Alfieri (*Sublime specchio di veraci detti*), Ugo Foscolo (*Autoritratto*) e Alessandro Manzoni (*Capel bruno alta fronte*), sembra essere legato in maniera più diretta al noto calligramma di Guillaume Apollinaire *Cœur, couronne et miroir* (1918), a causa di evidenti analogie. In questo testo, il poeta francese parla delle possibilità di autonarrarsi grazie a un preciso uso della parola, il calligramma, che in quanto unione di segno e parola potenzia l'atto letterario, rendendo visivamente ciò che si desidera esprimere con le parole. Apollinaire disegna con le parole figure che esprimono ciò che i versi possono solo enunciare, in rottura con la letteratura tradizionale e la sua pretesa di rendere la verità della vita con racconti, romanzi e poesie. Il tema dell'autoritratto d'autore viene reso dal poeta francese con la disposizione di alcune parole a forma di specchio ovale, al cui interno egli pone il proprio nome, al centro dello spazio bianco dello specchio. Egli desidera comunicare che la sola via che la letteratura ha per rappresentare la realtà è il gioco formale e intellettualistico, metascritturale, l'astrazione tipica della 'poesia pura' francese di fine '800-inizio '900, da cui Bassani si allontanerà dopo gli anni giovanili, dopo esserne stato un grande lettore. Nel calligramme (DANS CE MIROIR JE SUIS ENCLOSE VIVANT ET

VRAI COMME ON IMAGINE LES ANGES ET NON COMME SONT LES REFLETS)

il poeta francese disegna con le parole uno specchio ovale, all'interno del quale inserisce il proprio nome, e rivendica la possibilità di rappresentare la sua persona in modo vivido. Alla dichiarazione di insufficienza della parola letteraria, la voce del Bassani-autore risponde sconfessando il modello francese. Al contrario del calligramma di Apollinaire, lo specchio ovale di Micòl, in cui il protagonista si specchia, riesce a rappresentare la verità del presente in modo realistico, ribaltando così la lezione di Apollinaire. Il “vivo e vero” di Bassani, antilirico e antipoetico è l'opposto di quello di Apollinaire, simbolico e calligrafico. *Il giardino*, allora, può esser letto anche come la storicizzazione del cammino di un giovane letterato desideroso di scoprire i modi di restituire con le parole la realtà della vita.

Il secondo esempio (cfr. § 1.4) analizza il motivo del cuore del giovane poeta, rappresentato nel capitolo 5 della III parte del romanzo attraverso l'immagine della «pigra brace» e permette di vedere come funziona la dialettica bassaniana tra fonti decadentiste e fonti classiche. La definizione del cuore del poeta si trova in una scena che Bassani ha costruito attraverso una combinazione di due citazioni, da Joris Karl Huysmans e da Nathaniel Hawthorne. L'autore di *Au rebours* è il modello -ancora non rilevato dalla critica- per la descrizione della sala da pranzo della famiglia Finzi-Contini, mentre l'autore di *The scarlet Letter* -anche questo ignorato fino a oggi- fornisce a Bassani gli elementi per costruire nella stessa scena l'immagine della «pigra brace», una potente autocritica al giovane che è stato. In *A rebours* la descrizione della dimora di Des Esseintes ha molte caratteristiche in comune con la sala da pranzo della famiglia Finzi-Contini: entrambi gli ambienti assomigliano alla cabina di una nave, in cui le finestre sembrano oblò; il legno, come nel caso dei vani delle imbarcazioni, è il principale elemento di arredo. Per superare e sconfessare questa fonte letteraria della giovinezza, Bassani, impiegando la metafora hawthorniana della brace, inserisce un giudizio negativo sugli effetti che il luogo sortisce sul cuore del giovane poeta, facendo assomigliare il suo cuore a una «pigra brace».

La voce di Bassani autore è consapevole che la dimora dei Finzi-Contini è stata il luogo di un lungo periodo di riposo e di torpore dell'anima, uno spazio in cui il suo cuore ha trovato rifugio dall'esterno e dagli eventi violenti della storia. Il cuore del protagonista è reso quasi inerte da questo regime di contemplazione che ridimensiona la soggettività poetica e la riduce a mero sguardo passivo di ciò che scorre fuori. Dopo aver dimostrato che il tema della brace è presente anche in *Storie dei poveri amanti*, la raccolta poetica scritta nel periodo in cui è ambientato il romanzo, in queste pagine si è dimostrato come sia stato Hawthorne a suggerire a Bassani la metafora della brace. Nel volume *Le allegorie del cuore*, presente nella biblioteca

dell'autore a Ferrara, Bassani ha sicuramente letto il racconto *Ethan Brand*, dove è presente questa metafora per significare l'intrinseco legame tra l'attività del cuore e la moralità dell'individuo. Nella variazione immaginata dallo scrittore ferrarese, invece, non è il livello di moralità dell'individuo, quanto il grado di adesione del poeta alla vita a determinare l'intensità della combustione del cuore umano. Meno si aderisce alla vita e meno il cuore dell'individuo arde: questo il messaggio veicolato dalla versione bassaniana della metafora della brace. Questa parte della tesi si conclude con un'interpretazione innovativa del finale del romanzo, analizzata anche alla luce degli avantesti conservati in Archivio e recentemente studiati da Sergio Parussa. Nell'ultimo capitolo del romanzo, dedicato al tema della scoperta della verità, Bassani rappresenta il cambiamento che il giovane poeta sposerà nel giro di pochi anni. Lasciando dietro di sé Micòl e la disperazione implacabile che l'impossibilità di questo amore gli procurava, il personaggio-poeta nelle ultime pagine finalmente inizia a vedere le cose in maniera più chiara e lucida. Il Bassani-autore consacra questo capitolo al tema della conoscenza, che può avvenire solo quando le passioni sono spente; la passione ostacola l'esperienza di verità che il giovane protagonista sta facendo e l'ultimo capitolo serve a veicolare l'idea della passione come nemica della verità. Per questa ragione Bassani decide di eliminare una citazione da *Les femmes damnées* di Baudelaire che inizialmente aveva inserito in queste ultime pagine e di trasferirla nel capitolo 3 della IV parte, l'apice della sofferenza d'amore del protagonista. Il colloquio d'amore immaginato da Baudelaire tra Delphine e Hyppolite non era una citazione adatta a concludere il testo, poiché le ultime parole del giovane poeta Bassani esprimono il proposito di mettersi "l'animo in pace" per sempre. Quindi, la censura del brano non è causata da una ritrosia a voler parlare della sfera sessuale nel romanzo, accusa che Fortini rivolse all'autore ferrarese, ma dal desiderio di non rappresentare le morbosità della passione, che allontana l'uomo dal raggiungimento della verità, un filo rosso che percorre tutto il romanzo. Alle *Femmes damnées* Bassani sostituisce *l'Horloge*, di cui non cita esplicitamente i versi, ma allude riprendendo l'immagine del dialogo con l'orologio della piazza di Ferrara. Anche in questo caso la fonte poetica è oggetto di un processo di appropriazione: se l'orologio di Baudelaire è un dio minaccioso e terribile, quello di Bassani è una presenza alleata che suggerisce il cambiamento in direzione di una calma interiore, condizione su cui si innesta la scoperta del classicismo crociano all'inizio degli anni Quaranta.

Nei due capitoli successivi (II e III) si è studiata la svolta del classicismo bassaniano, realizzata attraverso la scoperta del pensiero di Benedetto Croce e anche grazie alla mediazione di critici di area crociana, come Attilio Momigliano, la cui influenza su Bassani

non è mai stata rilevata dalla critica. Questa parte della ricerca è dedicata a illustrare il rapporto dell'autore con le correnti principali della letteratura (romanticismo, razionalismo) e con gli autori del passato (Foscolo, Racine), ma anche con alcuni autori coevi (Valéry). Lo scopo è descrivere la ricezione bassaniana di Croce, specificando a quale idea di tradizione letteraria il poeta ferrarese approdi e le sue implicazioni storiche e politiche.

Il capitolo II (*Verso la classicità*) è dedicato alla svolta classicista che Bassani vive dopo il periodo degli studi universitari e dopo la pubblicazione di *Una città di pianura* (1940). Dopo aver analizzato l'incontro con l'estetica crociana e aver spiegato perché l'autore aderisce al programma del filosofo napoletano nel momento in cui la maggior parte dei contemporanei se ne allontana (cfr. § 2.2), illustreremo attraverso appunti e lettere inedite l'esigenza di Bassani di trasformare la produzione giovanile, caratterizzata dal predominio di sensazioni e istinti irrazionali, in una materia più chiara e ordinata (cfr. § 2.3). Tramite lettere, postille dalla biblioteca e appunti ritrovati nei taccuini dell'autore dimostreremo come Bassani cerchi una «serena misura classica» (lettera a CESARE ZAVATTINI, 10 settembre 1940) attraverso le indicazioni dell'estetica crociana e dimostreremo come questa influenzi la ricerca di Bassani, attraverso il rifiuto del razionalismo (cfr. § 2.4) e del romanticismo (cfr. § 2.5).

Il paragrafo 2.2 vuole dimostrare come l'adesione di Bassani al pensiero crociano fosse un caso isolato nella sua generazione all'inizio degli anni Quaranta, poiché il filosofo aveva molti detrattori, a causa della sua sostanziale solitudine nei confronti delle idee predominanti nei circoli culturali italiani ed europei. Partendo dalle posizioni di Gennaro Sasso e di Emanuele Cutinelli-Rendina, per cui il giudizio di un assoluto e incontrastato dominio di Croce e del suo idealismo sulla cultura italiana è inesatto, in queste pagine si analizzano i dibattiti critici che si verificano tra il 1939 e i primi anni Quaranta sulla stampa che Bassani leggeva. Gli articoli presi in esame testimoniano un diffuso anticrocianesimo e un'impermeabilità al pensiero del filosofo da parte di molti coetanei di Bassani (Alfonso Gatto, Franco Lucentini), che denunciano una profonda «crisi del crocianesimo» (FRANCO LUCENTINI, *Crisi del crocianesimo*, «Corrente», II, 8, 30 aprile 1939, p. 3) e insofferenza verso il filosofo.

Il caso di Bassani è diverso. Attraverso l'incontro con Claudio Varese, Mario Pinna, Giuseppe Dessì, lo scrittore ferrarese scorge nell'opera di Benedetto Croce due aspetti che gli stanno a cuore: l'impegno politico (l'antifascismo) e la possibilità di conquistare un nuovo stile (ispirato alla tradizione classica). In passato, l'adesione di Bassani alla filosofia di Croce è stata affrontata dalla critica solo per quanto riguarda la componente politica e antifascista (cfr. PIERO PIERI, *Un poeta è sempre in esilio*). Si è parlato molto del Croce dello storicismo e

della religione della libertà, ma molto più di rado del Croce dell'*Estetica* e di opere quali *La poesia*, *La poesia di Dante*, *Ariosto Shakespeare e Corneille*, tutti saggi che tra l'altro sono conservati nella biblioteca dell'autore a Ferrara e di cui è possibile esaminare i segni di lettura apposti dall'autore. Il paragrafo 2.3 è dedicato a inquadrare l'insoddisfazione che Bassani prova per *Una città di pianura* (1940), tematizzata in alcune lettere ad amici e autori con cui interagisce in quel periodo (Francesco Arcangeli, Cesare Zavattini, Cesare Pavese). Queste lettere fanno luce sulla profonda crisi poetica che Bassani vive dopo il 1940 e sull'esaurimento e l'inattualità della concezione estetica che aveva influenzato la sua giovinezza. Dichiarando all'amico Arcangeli che la letteratura non può essere uno sfogo immediato dei turbamenti, ma deve essere costruita «da una posizione completamente oggettiva», armoniosamente e con freddezza e «in modo ordinato e organizzato come un saggio critico tipo l'«Ariosto» di Croce» (Lettera a FRANCESCO ARCANGELI, 14 agosto 1940), Bassani mostra di essere consapevole, già a quest'altezza, che la filosofia di Croce può guarire i difetti della sua letteratura giovanile (cfr. Lettera a FRANCESCO ARCANGELI, 14 agosto 1940).

I paragrafi 2.4 e 2.5 indagano il profilo del Bassani lettore del filosofo napoletano, sfruttando alcuni fondamentali rinvenimenti archivistici (lettere e appunti da taccuini), che, incrociati con le tracce di lettura custodite all'interno della sua biblioteca ferrarese, chiariscono i nuclei teorici che Bassani ha ereditato: l'antirazionalismo (2.4) e l'antiromanticismo (2.5).

Nel paragrafo 2.4 (*L'eredità anticartesiana e il superamento di Valéry*) si illustra l'eredità anticartesiana che le letture crociane consegnano a Bassani, un aspetto fondamentale per comprendere il particolare tipo di poesia bassaniana, nonché il realismo delle *Storie ferraresi*. Secondo Croce il problema delle passioni non può essere risolto, come ha fatto Descartes, sottomettendo l'intuizione estetica alla legge dell'intelletto e ponendo nella ragione astratta il principio della conoscenza. Per Cartesio tutte quelle discipline che si avvalgono «dell'empirica conoscenza del cuore umano» (B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico* (I ed.1911), tra cui la poesia, sono illusioni fantastiche e non forme di conoscenza. In questo punto Croce scorge il limite del razionalismo cartesiano: il filosofo francese propone una teoria della conoscenza fallace, che ignora elementi fondamentali della realtà e gli strumenti indispensabili per conoscerla.

Nei volumi di Benedetto Croce presenti nella biblioteca di Bassani non sono conservate postille ai brani in cui il filosofo napoletano critica Descartes, ma postille di altri libri testimoniano come l'autore ferrarese avesse compreso e accolto la lezione del suo maestro circa il razionalismo, poiché l'autore sottolinea alcuni brani (cfr. ADOLFO OMODEO, *L'età del*

Risorgimento italiano ; FRANCESCO DE SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*) che tematizzano il contrasto tra l'ambito della logica e quello della poesia, apponendo accanto il nome «Croce» (cfr. DE SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*). Stabilito che l'attitudine razionalista e le ragioni della logica di fronte al problema delle passioni sono insufficienti, Croce indica nella partecipazione lirica alla realtà lo strumento per governare i propri moti interiori.

Un'altra testimonianza della ricezione bassaniana di questo aspetto della filosofia crociana è la voce enciclopedica dedicata a *Monsieur Teste* di Paul Valéry, scritta per il *Dizionario Letterario Bompiani* alla fine degli anni '40. In questa parte dell'analisi ci siamo serviti dei materiali preparatori per la voce dedicata al *Monsieur Teste* di Valéry: le note di lettura appuntate su un taccuino degli anni Quaranta. L'elaborazione di questo testo dimostra una notevole continuità tra le posizioni di Bassani e l'orientamento antirazionalistico di Croce. L'autore ferrarese scrive una critica a Valéry e al suo personaggio, dichiarando che il Monsieur Teste promuove l'egemonia della mente e dell'intelletto e rimuove completamente le emozioni: astraendo la dimensione interiore del personaggio, rimuovendo le passioni che prova, l'autore francese cancella via anche la materia poetica. La preparazione di questa critica a Valéry è documentata da una nota di lettura dal pamphlet *Il cartesiano Signor Teste* di Giuseppe Raimondi. Rimasto finora ignoto agli studi bassaniani (il volume non è presente nella biblioteca di Ferrara), questo riferimento è molto importante perché viene in un primo momento letto e assimilato, ma in seguito rifiutato. Raimondi, infatti, esalta il legame Valéry-Cartesio, sostenendo che nel «lasciar raffreddare ogni sentimento», nel «volgere le passioni in riflessioni e studio» (RAIMONDI, *Il cartesiano Signor Teste*, 1928) Monsieur Teste assomiglia al filosofo francese. Lo studio delle carte preparatorie di Bassani ha permesso di individuare tre modi in cui il testo di Raimondi viene impiegato:

- ripresa di citazioni in lingua originale,
- traduzione di sintagmi francesi,
- ripresa nuclei tematici.

In uno dei casi in cui usa i nuclei tematici messi a fuoco da Raimondi, l'autore ferrarese apre una polemica nei confronti di Valéry e opera un ribaltamento delle posizioni di Giuseppe Raimondi. La razionalizzazione della realtà e l'intellettualizzazione delle emozioni costituiscono il bersaglio della critica nei confronti di Valéry e di un'egemonia cerebrale che si fa «sistema del nulla», che meccanizza il pensiero e lo porta «a una totale assenza di

contenuti» («Quella di Teste è infatti una tenace eroica spietata attenzione che tende a *ridurre il pensiero a una totale assenza di contenuti*, alle variazioni solitarie di una *linea pura*», BASSANI, *Monsieur Teste*, Dizionario Letterario Bompiani, vol. VIII). Inoltre, si sono individuati dei luoghi testuali che citano articoli di Croce su Mallarmé, in particolare quello intitolato *Intorno al Mallarmé*, dove compare il personaggio di Erodiade, inserito anche da Bassani nel suo testo («e un simile impegno [...] riporta alla fissità dell'ambiguo mito decadentistico della identità di Narciso, di Erodiade. Anche il suo, come appunto quello della mallarméana Erodiade, è l'immobile dramma di un possesso totale e definitivo di sé», *ibidem*).

L'analisi dei materiali documentari conservati nella biblioteca e nell'archivio dell'autore ha mostrato in che modo Bassani abbia accolto l'antirazionalismo di Croce e l'abbia usato per interagire in modo autonomo con altri critici, come Giuseppe Raimondi. Inoltre, ha dimostrato che, sebbene Bassani sia in una fase di ricerca stilistica che ha al centro il tema del controllo delle passioni, non ne sconfessa il carattere indispensabile per l'attività poetica, come necessaria fonte dell'ispirazione.

Ma se è vero che il sentimento è necessario all'attività dell'artista, tuttavia occorre che venga controllato e «contemplato», affinché non degeneri in quell'irrazionalismo del romanticismo «pratico», riconoscibile nell'«immediata espressione delle passioni e delle impressioni» (B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1928). Il paragrafo 2.5 (*Il confronto con il Romanticismo*) chiarisce come Bassani trovi nella dimensione teoretica del sentimento la soluzione alternativa sia alla dittatura della ragione, sia al dominio delle passioni. Il classicismo crociano sostiene che i moti dell'anima, anche i più tormentosi, possono diventare oggetto di una rappresentazione armonica e chiara, classica e stabilisce che la parola poetica può dare forma a una materia difficile da governare. Croce propone una sintesi di istanze romantiche e classiche, da lui definite come due momenti di uno stesso processo artistico («Il romantico è il momento passionale, pratico e materiale dell'arte, e il classico quello teoretico e sintetico, in cui la materia si converte in forma [...] sono momenti dello spirito umano, [...] sono non due forme d'arte, ma la materia e la forma d'ogni arte», B. CROCE, *Conversazioni critiche. Serie Terza*, Bari, Laterza, 1950). La ricezione bassaniana di queste idee è agevolata dall'incontro con Attilio Momigliano, conosciuto dall'autore per il tramite di Claudio Varese. In questo paragrafo si portano i risultati dell'analisi dello scambio di lettere intercorso dal 1941 al 1951 (cfr. *Appendice 2*), in cui il critico piemontese invita Bassani a confinare l'eccessivo impegno psicologico e il predominio di sofferenze non ancora oggettivate. Questi erano i difetti che il critico aveva riconosciuto nei racconti di *Una città di pianura*, tra i quali solo *Un concerto* era stato definito «magistrale» (Lettera di ATTILIO MOMIGLIANO, 24 marzo 1941). *Un concerto*

viene elogiato per «un'alta compostezza, un alto sentire» (*ibidem*) che dimostra un controllo della materia sentimentale: il critico individua in questo racconto la soluzione ai problemi degli altri testi meno riusciti. Le suggestioni del critico vengono riconosciute valide e accettate da Bassani che in un primo momento le usa anche nella produzione saggistica (cfr. G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, in «Emporium», 1942) in cui inizia a verificare nelle opere degli altri autori quel «problema di chiarezza, [...] di possesso gnoseologico» (*ibidem*), presentatogli sia dai testi di Croce che da Momigliano. Per Bassani, allora, la critica diventa un terreno di sperimentazione e di esercizio in cui il lavoro di interpretazione dei testi altrui è volto a sviluppare quel controllo, quella misura che ancora non possiede. Nei suoi saggi critici e recensioni l'autore si mostra sensibile a riconoscere quale tipo di equilibrio tra antico e moderno gli autori esaminati realizzino e dimostra di avere chiara la funzione pacificatrice della memoria, che sa «evocare per assolvere, per pacificare, per guardare le cose dall'alto» (*ibidem*), opposta a quella delle fantasie e «immaginazioni infantili», dietro a cui si perdono scrittori e poeti «neoromanticò», tra cui Mario Tobino che parla di un sé «che ancor dolora e geme, e vive, morosa condanna, una sua vita complessa e pur confusa» (G. BASSANI, *Prose e poesie di Mario Tobino*, «Emporium», 1945).

Il rapporto con Momigliano è stato indagato anche attraverso le postille che si trovano nella biblioteca di Ferrara, che confermano il ruolo avuto dal critico piemontese nel suggerire il temperamento tra classico e romantico e il rifiuto del «romanticismo pratico», condannato da Croce in *Storia d'Europa nel secolo decimonono*. I segni di lettura posti da Bassani accanto a passi come ad esempio «Classicità è limite, calma, consapevolezza; romanticismo è indefinito, inquietudine, mistero», (cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, 1938) indicano nel critico piemontese una figura di mediatore della lezione estetica di Croce. Infine, Momigliano è stato anche il critico che ha indicato a Bassani esempi di romanticismo “positivo”, in particolare Carlo Porta e Alessandro Manzoni.

Il terzo capitolo (*Il richiamo della storia e la necessità della lirica*) illustra ulteriori aspetti della ricerca classicista di Bassani. I sondaggi nella biblioteca bassaniana del capitolo precedente hanno spiegato come sia avvenuta la scoperta della classicità da parte di Bassani. In questa parte, invece, si dà conto di quali letture abbiano orientato Bassani ad abbandonare la prosa e prediligere la poesia. In primo luogo, illustreremo come la ricerca estetica bassaniana precisi i suoi modelli di riferimento in senso lirico: Foscolo, mediato dalle riflessioni di Croce sulle *Grazie* (cfr. § 3.1), e Racine, che Bassani provò a tradurre nel 1942 e del quale apprezzò la capacità di sublimare le passioni in poesia (cfr. § 3.2). Nella parte successiva del capitolo mostreremo l'incontro con i modelli classici non direttamente indicati dai testi crociani, ma

al centro del lavoro della redazione della rivista «Aretusa», fondata dagli allievi del filosofo napoletano (Francesco Flora e Carlo Muscetta) e direttamente impegnata nella Resistenza negli ultimi mesi del conflitto. Infine, per comprendere quale direzione prenda, concretamente, la ricerca bassaniana nel dopoguerra, esamineremo un episodio di partecipazione al dibattito letterario da parte di Bassani. Nel testo che prenderemo in esame, Bassani condanna anche i propri modelli giovanili e tutte quelle forme di «decadentismo contemporaneo» (G. BASSANI, M. SOLDATI, *Cattolici cattivi*, «Il Mondo», 22 aprile 1950), che rintraccia nella produzione poetica coeva, in particolare in quella di area ermetico-fiorentina.

Nel paragrafo 3.1 si propongono i risultati di nuovi scandagli nella biblioteca di Ferrara. In particolare, le postille al volume *La poesia* di Croce rappresentano un caso di studio ricco di implicazioni per la testimonianza del crescente interesse per la poesia, che, sulla spinta delle suggestioni crociane, si orienta sul modello foscoliano. Leggendo le considerazioni sulla poesia teorizzate da Croce, il giovane autore scopre che il genere lirico può svolgere una funzione catartica (B. CROCE, *La Poesia*, p. 36) e pertanto può diventare lo strumento per il lavoro di decodificazione della propria dimensione emotiva, per darle una forma compiuta, risolta, liberandosi dell'eccesso di sentimento che aveva caratterizzato le prose giovanili.

Il Foscolo delle *Grazie* è un riferimento implicito in queste letture da *La poesia*. Le sottolineature di Bassani e le annotazioni al margine della pagina («bellissimo» e «Foscolo») in cui Croce affronta il tema della «conciliazione dei contrari, nel cui combattersi solamente palpita la vita» e dello «svanire delle passioni» (B. CROCE, *La poesia*, 1936) testimoniano l'avvenuto riconoscimento delle fonti poetiche che stanno dietro alle parole del filosofo, che in queste pagine abbiamo identificato con dei versi tratti dalle *Grazie* (II Inno a Vesta (vv. 63-72) e dall'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, (vv. 97-102). Cogliendo l'allusione di Croce ai testi foscoliani, Bassani riconosce la sintonia tra la teoria estetica del filosofo e il neoclassicismo del poeta di Zante. Nelle *Grazie*, infatti, si propone un esempio di temperamento delle passioni attraverso l'armonia artistica. A proposito delle *Grazie*, il filosofo napoletano parla di una sorta di incanto mitigatore che le «fanciulle» sanno procurare e a proposito di Foscolo parla di un poeta che cerca di trascendere il «suo profondo sentire», spegnendo le sue «accese passioni», ma senza mai eliminarlo, come invece aveva fatto Valéry («Conosciamo nei poeti altre rappresentazioni della bellezza, piene della passione, dello struggimento, della gioia, dell'ebbrezza, della disperazione d'amore; ma nell'animo del cantore delle Grazie questo tumulto affettivo è vinto. Non perché egli non sia uno spirito passionalmente amoroso, e il suo amore assai meglio si soddisfa in quel possesso che è più

del possesso, più puro, più ampio, più certo e durevole del possesso, ed è voluttuoso ed è casto», B. CROCE, *Foscolo. Intorno alle «Grazie»*, in *Poesia antica e moderna*, 1950).

Nel paragrafo 3.2 si affronta un altro modello che dimostra a Bassani il potere della poesia di governare le passioni: Racine. Dopo la lettura di Croce, l'autore ha sentito la necessità di abbandonare la prosa e spostarsi sulla scrittura in versi: lo testimonia un famoso appunto del 1941 («Ma forse non ero adatto per la narrazione distesa. Giacché avevo bisogno di sentirmi sempre al centro di una corrente, di un'aura poetica», G. BASSANI, *Taccuino appunti 1941*, PIERI (a cura di) *Racconti, diari, cronache*). Il cambiamento non riguarda solo lo stile, ma anche i modelli, che autore dopo autore, Bassani inizia a scegliere di proposito nel rispetto delle prescrizioni crociane.

In questo paragrafo si propone di ricostruire il rapporto Bassani-Racine, studiando degli appunti di traduzione dalla Fedra conservati nell'Archivio dell'autore. Il progetto di tradurre la tragedia dell'autore francese non venne portato a compimento perché Bassani, come confessò a Vittorini che gliel'aveva commissionata, non riuscì a renderla in versi martelliani e non volle rovinare la qualità poetica proponendo una traduzione in prosa. Per fortuna i versi tradotti in italiano (vv. 1- 47, atto I, scena I) sono sopravvissuti al tempo e hanno permesso di studiare come Bassani abbia affrontato la resa di una scena piena di *pathos* (si tratta della partenza di Ippolito da Trezene per andare a cercare il padre Teseo). La traduzione di Bassani si mostra sempre molto cauta e rispettosa dell'originale, discostandosene solo in rari punti. Il più notevole di questi si trova ai versi 3-4, nei quali Bassani compie una scelta molto interessante: il verbo fraseologico («Je commence à rougir») che Racine aveva posto all'inizio del verso 4, viene smembrato da Bassani in due unità, di cui una («comincio») chiude il verso 3 e l'altra apre il verso 4 («ad arrossire»). Oltre a ragioni di ordine metrico, ad aver ispirato questo spostamento è stato il desiderio di dare risalto al contenuto del distico tramite un *enjambement*. In questo modo Bassani sta tornando a riflettere sulla condizione di pigrizia e indolenza vissuta nella propria giovinezza e che tornerà a rappresentare anni dopo nel *Giardino*, come abbiamo visto, attraverso la metafora della «pigrabrace». Disponendo le componenti del verbo su due versi, l'autore enfatizza il moto di vergogna provato dal protagonista per la propria condizione di stasi, che paralizza qualsiasi tipo di azione. La traduzione del distico della *Fedra* fa luce, allora, sulla necessità bassaniana di elaborare un sentimento di personale sofferenza, di denunciare con l'inoperosità che Ippolito ha dimostrato di fronte alla scomparsa del genitore anche la propria di fronte alla graduale cancellazione dello stato di diritto perpetrata dal regime fascista negli anni '30. Accentuando nella sua resa italiana il senso di vergogna del giovane personaggio, Bassani,

sembra usare la poesia come strumento catartico e riuscire a «organizzar[s]i», a «covare “in pectore” la [su]a ispirazione» (Cfr. Lettera ad ARCANGELI, 14 agosto 1940), trovando finalmente, attraverso la forma chiara e ordinata del verso, il metodo per elaborare ed organizzare il sentimento di dolore che porta dentro. Il ritmo della poesia è il protagonista di questi anni, lo strumento che fornisce al giovane ferrarese i nuovi strumenti della creazione artistica, utili a dare una forma chiara e armonica al dramma bassaniano, a condurre l'animo del poeta, che arriva di fronte alla pagina «sempre trafelato, abbandonato alla più forte emozione», a un «possesso gnoseologico» dei contenuti che desidera esprimere.

Gli anni in cui Bassani vive il cambiamento letterario sono gli anni della guerra e del regime fascista: la scelta dei modelli classici è una questione nevralgica. In questo periodo gli autori più illustri della tradizione vengono proposti alle generazioni più giovani come precursori del fascismo, «figure anticipatrici, nobili e solitarie, che permettevano di presentare il regime come la realizzazione più alta della tradizione nazionale» (CHRISTIAN DEL VENTO, *Introduction : pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in *Fascisme et critique littéraire. Les hommes , les idées, les institutions*, 2009, trad. mia) ed è interessante osservare come l'autore si riesca a districare in questo particolare contesto.

Il paragrafo 3.3 analizza il ruolo che la Resistenza ha avuto nel proporre a Bassani un gruppo di modelli della tradizione poetica italiana che simboleggiassero il senso della lotta antifascista. A questo fine si è ricostruita la partecipazione di Bassani alla redazione della rivista «Aretusa», che lavorò tra il 1944 e il 1946, prima a Napoli, poi a Roma, per realizzare una critica del ventennio fascista appena concluso nel segno del magistero crociano. Nella redazione della rivista Bassani assimila la lezione crociana in un'altra modalità, non più quella dello studio nella sua officina autoriale, bensì di collaborazione a un progetto collettivo che si svolse inverando la lezione del filosofo napoletano. È verosimile che sia proprio in questo frangente che l'autore abbia compreso i limiti del decadentismo, collegati da Croce in un saggio che apriva il primo numero, *Vita intellettuale-morale e poesia*, direttamente con il sopravvento del regime nazi-fascista

Questa ricostruzione smentisce le dichiarazioni d'autore rilasciate in alcune interviste, in cui Bassani afferma di non essersi occupato durante la guerra di letteratura, ma solo di lotta politica antifascista. L'esaltazione dell'esperienza di militanza politica a discapito di quella letteraria si spiega con la volontà di proporre la propria esperienza come quella di un militante, che negli «anni pesanti» della guerra ha saputo interrompere la sua vocazione letteraria per «fare» (BASSANI, *Intervista inedita a Giorgio Bassani*). Questa narrazione è artefatta e serve a orientare il giudizio degli altri su di sé: in realtà i documenti (dattiloscritti, lettere)

conservati nell'officina dell'autore raccontano un'altra versione, in cui Bassani nel pieno del suo impegno politico continua a immaginare progetti letterari e precisamente di poesia (ad esempio, nel 1943, mentre Bassani è in carcere, manda avanti la trattativa con l'editore Guanda per pubblicare *Storie dei poveri amanti*).

Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo (cfr. 3.4) viene ricostruita una querelle critica sulla poesia pura, che ebbe luogo nell'estate del 1947 sul giornale «Il Popolo». La polemica scoppiò dopo l'uscita del secondo volume di versi di Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, e mostra l'importanza della riflessione sulla poesia nel dibattito letterario del dopoguerra. Bassani vi partecipò attivamente, dichiarandosi nel suo articolo *Dalla poesia pura all'assenza della poesia* («Il Popolo», V, 20, 20 luglio 1947) crociano e ostile a una poesia chiusa esclusivamente nella ricerca formale, come era la poesia pura. Il dato più interessante è che in questo articolo Bassani intreccia il piano politico a quello critico-letterario, riproponendo l'idea crociana che la cultura della decadenza e il decadentismo era tra le cause della degenerazione politica dei totalitarismi in Europa.

Gli ultimi due capitoli (IV e V) analizzano come Bassani nel dopoguerra realizzò progetti editoriali (*Un'altra libertà* e *Cinque storie ferraresi*) che tradussero in pratica le sue idee di poetica. Il capitolo IV intende esplorare l'officina del poeta ferrarese da un'angolazione diversa rispetto a quella precedente, meno teorica e più empirica, attraverso la ricostruzione del processo compositivo del libro di poesia *Un'altra libertà*, uscito per Mondadori nel 1951. In questo libro Bassani raggiunge uno stile maturo rispetto alle prove precedenti. Traduce in versi il classicismo studiato sui libri di Croce e Momigliano, perseguendo il ridimensionamento della sfera sensuale-romantica, e aumenta lo spazio dedicato alla rappresentazione della realtà, finalmente messa a fuoco in maniera più nitida rispetto ai versi di *Storie dei poveri amanti*, in cui la visione era intrappolata nella nebbia (cfr. § 1.3.2). Liberato dall'angoscia e dal turbamento, Bassani combina il momento romantico-sentimentale con quello classico-formale, affermando uno stile che rappresenti la soggettiva percezione della realtà. Anche per questo motivo *Un'altra libertà* diventa una palestra per il realismo delle *Cinque storie ferraresi*. È lo stesso autore, del resto, a indicarci indirettamente il peso di questo lavoro, una sorta di *summa* della sua *ars poetica*, quando nell'autoantologia *In rima e senza* del 1982, ripercorrendo la sua parabola lirica, riserva a *Un'altra libertà* un particolare trattamento, restituendole uno spazio che nella precedente antologia (*L'alba ai vetri*, 1963) era stato ridimensionato. Dopo aver inquadrato il ruolo della raccolta all'interno della produzione bassaniana, il capitolo descrive la cronistoria del volume, stabilita alla luce del dossier genetico, composto dalle carte epistolari tra Bassani e l'editore, (Fondazione Arnaldo

Mondadori Editore a Milano), dalle lettere di Bassani con poeti, scrittori e critici che aggiorna sull'avanzamento del lavoro e, infine, dei dattiloscritti conservati presso l'Archivio eredi Bassani. Grazie a questi materiali è stato possibile scandire con precisione i tempi di gestazione del volume:

I tempo: stesura del gruppo di versi che forma la base della seconda sezione (*Dal profondo*),

II tempo: riscrittura di *Te lucis ante*, che costituirà la prima sezione,

III tempo: trattativa editoriale con la casa editrice Mondadori.

La gestazione di *Un'altra libertà* durò quasi quattro anni, dall'inizio del 1948 alla fine del 1951 un tempo decisamente lungo per un libro di piccole dimensioni come questo (42 componimenti) che rappresenta un'anomalia e fa sorgere degli interrogativi: perché l'allestimento della raccolta si estese su un arco cronologico così lungo? Da chi o da che cosa dipese tale durata? Si sono vagliate tre ipotesi: in primo luogo, si è verificato se il ritardo della pubblicazione possa essere attribuito a un'incertezza dell'autore relativa alla composizione dei versi di *Dal profondo* (II sezione della raccolta); in un secondo momento si è indagato se il ritardo possa essere invece stato causato dall'attività di riscrittura di *Te lucis ante*. Infine, nell'ultima parte della ricerca si è accertato che il ritardo è stato causato dalla trattativa editoriale con Mondadori. Questo nuovo dato dimostra che l'idea di poesia che Bassani rivendica in *Un'altra libertà* non è accolta facilmente nel canone poetico dell'epoca. Mondadori è consapevole che tra gli anni '40 e '50 i lettori di poesia seguono due indirizzi dicotomici: da una parte la proposta dell'astrazione ermetica e dall'altra quella del racconto neorealistico. Non rientrando nel canone ermetico ancora imperante e al contempo sfuggendo a quello neorealistico che si sta affermando, il progetto bassaniano finisce per rappresentare una terza via, nuova e senza troppe garanzie dal punto di vista del profitto editoriale e per questo Mondadori ritarda la sua pubblicazione. Anche le personalità a cui si rivolge per la prefazione del libro sono indicative della sintesi che caratterizza la via percorsa da Bassani: se dietro a Riccardo Bacchelli, autore nei suoi romanzi di magistrali ricostruzioni storiche, si cela la sete di verità storica, dietro a Eugenio Montale si cela la vocazione di stampo lirico.

Nell'ultimo paragrafo (4.3) l'analisi affronta la ricezione critica del volume. Il cambiamento stilistico testimoniato da *Un'altra libertà* rispetto alle raccolte precedenti è stato riconosciuto come positivo dai molti critici che hanno scritto recensioni al libro (Carlo Bo, Mario Colombi Guidotti, Franco Fortini). Tuttavia, Fortini esprime alcune remore circa la

poetica di Bassani, apparentemente classicista, ma in realtà «ben romantica per l'elezione d'una poeticità di sentimenti e non d'oggetti» (FRANCO FORTINI, *Poesia di Bassani*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», 1952). Anche il giudizio di Pasolini pone delle critiche al lavoro di *Un'altra libertà*. Il critico individua nella limpidezza e uniformità della lingua degli strumenti che solo apparentemente riescono a prevalere sulla caotica psicologia del poeta. In ogni caso, sebbene Fortini e Pasolini giudichino l'operazione di Bassani non completamente riuscita, quel che è più significativo è che nelle loro rispettive letture i due critici abbiano intercettato l'attenzione posta da Bassani nel circoscrivere e contenere il ruolo ricoperto dai moti interiori all'interno della raccolta: seppur in una maniera imperfetta il poeta ferrarese era riuscito a sviluppare la sua ricerca poetica in una direzione nuova rispetto a *Storie dei poveri amanti*. In questa fase, la materia dei versi da confuso dolore, imprigionato nel suo mistero, riusciva a farsi espressione di una più «lucida sofferenza per una realtà» (PIER PAOLO PASOLINI, *Giorgio Bassani*, «Paragone-Letteratura», 1952).

Il capitolo V (*L'approdo alla prosa. 1948-1953*) è dedicato a individuare le caratteristiche della prosa lirica dei racconti delle *Cinque Storie ferraresi*. L'analisi ha l'obiettivo di verificare a quali esiti giunga la ricerca stilistica compiuta intorno al controllo delle emozioni negli anni '40. La questione è fondamentale: è proprio a partire dal problema della rappresentabilità delle emozioni che nasce l'interesse di Bassani per il classicismo; è stato il desiderio di uno stile controllato e ordinato, che sappia chiarificare attraverso la forma chiara e lucida la materia passionale, a spingere l'autore verso la poesia. Per comprendere a quali conclusioni sull'arte del narrare Bassani sia arrivato, nel paragrafo 5.1 abbiamo analizzato alcuni giudizi sui romanzi degli autori neorealisti Quarantotti Gambini e Ginzburg. Nella sua recensione *Neorealisti italiani* l'autore ferrarese segnalava alcuni aspetti problematici, in particolare lamentava l'assenza di una vera partecipazione degli autori alla materia narrata, una carenza che si traduceva, secondo l'interpretazione di Bassani, in mancanza della componente poetica nel romanzo. Ma se da una parte la partecipazione è considerata prioritaria, dall'altra non deve degenerare in quella pericolosa rappresentazione immediata delle passioni. Pertanto, il narratore deve individuare degli strumenti stilistici che sappiano controllare il testo. Bassani

Nel paragrafo 5.2 viene analizzato il primo degli strumenti stilistici a cui Bassani ricorre per realizzare questo proposito, le parentesi, che la maggior parte dei critici contemporanei ha apprezzato, comprendendone le motivazioni. È il caso di Franco Fortini (che parla di una prosa di «curve ed ellissi» e fin troppo «preoccupata dell'ironia e di nascondere o rivelare la commozione e l'indignazione», FRANCO FORTINI, *Narrativa dell'annata. Bibliografia letteraria a*

cura di F. Fortini, «Comunità», 1953) o di Contini, che riconosce a Bassani di saper trasformare grazie alle parentesi l'elegia nostalgica della stagione giovanile in narrazione storicistica ma non documentaria.

Nel paragrafo 5.3 si analizza il secondo strumento che Bassani impiega per la sua prosa: le citazioni poetiche di altri autori. Il carteggio scambiato con Giuseppe De Robertis (cfr. *Appendice 3*) permette di accedere al laboratorio del narratore-poeta per osservare il suo originale metodo di lavoro. Lo scambio dà l'occasione a Bassani di precisare alcuni aspetti e di consegnare delle straordinarie dichiarazioni di poetica, rimaste finora inedite, eppure essenziali a una approfondita comprensione del funzionamento dello stile del poeta-narratore. La prima dichiarazione è relativa all'interpretazione del finale di *Una lapide in Via Mazzini* e all'urlo represso del protagonista Geo Jozs. La seconda riguarda, invece, il ruolo delle fonti poetiche nella scrittura della *Passeggiata prima di cena*, come ad esempio quella dell'*Autobiografia* di Umberto Saba.

L'ambizione di Bassani, come dichiarato in una lettera, è di elevare il racconto alla condizione della poesia lirica, poiché i suoi «racconti non sono narrazioni nel senso tradizionale della parola» (lettera a DE ROBERTIS, 3 luglio 1953) e non devono essere assimilati a forme di intrattenimento. L'uso delle parentetiche e l'inserimento di citazioni poetiche facilitano il raggiungimento di questo obiettivo. Uno dei più fini interpreti di Bassani, Pier Paolo Pasolini, riconoscerà alle *Cinque storie ferraresi* il merito di esser riuscito, rinunciando al dramma, a combinare nelle sue prose (più che nelle sue poesie) «sensualità e chiarezza intellettuale» (PASOLINI, *Bassani*, «Paragone», 1953) e di aver proposto in questo modo una alternativa alle narrazioni dell'epoca: le narrazioni poetiche.

1. Il poeta del *Giardino*

Per illustrare la parabola poetica di Giorgio Bassani, finora la critica ha sempre impiegato uno schema dicotomico, che contrappone una produzione della giovinezza (composta prima dei successi narrativi e nell'ossequio della tradizione) a una della maturità (scritta dopo la stagione dei romanzi e in rottura rispetto alla tradizione). Pur essendo efficace e pur coincidendo con la distinzione proposta dallo stesso Bassani nella silloge riepilogativa della propria carriera (*In rima e senza*, 1982)¹, tuttavia questo schema presenta due limiti. In primo luogo, descrive la parabola lirica dell'autore in stretta dipendenza dalla sua attività narrativa, quasi annullando l'autonomia della produzione poetica; in secondo luogo finisce per attribuire ai lavori in versi di Bassani un'omogeneità e un'organicità maggiori di quelle realmente esistenti e annulla sfumature e gradazioni di rinnovamento che sorgono anche all'interno della stessa fase. In altri termini, se è vero che *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978) condividono la stessa poetica, non si può dire lo stesso di *Storie dei poveri amanti* (1945) e *Un'altra libertà* (1951). Le differenze tra queste due opere, ad esempio, implicano una frattura che prepara l'approdo bassaniano alla prosa e a una declinazione di realismo inedita e inconsueta rispetto alle tendenze di quel periodo: oggettivo e documentario, ma anche lirico e sentimentale, una sorta di terza via tra le istanze realiste perseguite dal marxismo e quelle sperimentali dell'avanguardismo². Appare chiaro che, se si desidera davvero periodizzare, allora sarebbe necessario farlo restituendo un avvicinarsi delle stagioni stilistiche che sappia rispondere delle reali tappe del percorso bassaniano, così come si è dipanato nel corso degli

¹ Nel risvolto di copertina di *In rima e senza*, che lo stesso Bassani si occupò di redigere, si leggono alcune considerazioni che rimandano a una divisione in due parti del proprio lavoro poetico: «In questo volume *diviso in due parti* è racchiusa tutta l'opera in versi di Giorgio Bassani»; ancora qualche riga sotto Bassani indica esplicitamente le caratteristiche che accomunano le poesie della prima parte e quelle della seconda parte: «*Nella prima parte* della raccolta, *In rima*, ciò che subito colpisce è l'assenza dell'io come protagonista esistenziale. Ci si trova di fronte a poesie in qualche modo oggettive, calate totalmente nelle cose, in genere brevi e assai rimate. *Nella seconda parte*, *Senza*, l'io assume invece la massima importanza» (G. BASSANI, Risvolto di copertina di *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982, *corsivi miei*).

² Nota Massimiliano Tortora che Bassani fu al centro di un paradosso critico: agli occhi di Fortini, Ferretti e degli altri critici dell'area marxista era un autore troppo poco attento all'oggettività della mimesi realista e troppo indulgente, invece, con il sentimento che della realtà provava; agli occhi degli avanguardisti era troppo legato all'istanza realistica e poco sensibile allo stravolgimento della rappresentazione di essa (MASSIMILIANO TORTORA, *Bassani e il modernismo europeo. Tra eredità e rifiuto*, in T. RIMINI (a cura di), *Bassani europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 18-30: 18).

anni, senza cedere alla tentazione di ricalcare la parabola lirica del poeta italiano tra i più canonizzati, magari in una sorta tentativo di autolegittimazione: Petrarca. Probabilmente, è lo stesso Bassani – che della scansione in due del suo percorso ha fatto un perno della sua strategia autorappresentativa – che desiderava portare la critica a percepire la sua parabola biografico-poetica bipartita come quella del poeta di Laura.

L'analisi che segue, dunque, si propone di sfuggire a delle false piste come questa e istituire una stagione intermedia del percorso poetico di Giorgio Bassani, suggerendo una tripartizione -al posto della consueta bipartizione- della sua esperienza lirica. Se si considera poi l'intero percorso, analizzando poesia e prosa insieme, allora si avrà una parabola in quattro fasi:

- I. la stagione dei versi giovanili (1939-1945);
- II. la stagione dei versi postbellici (1946-1951);
- III. la stagione della narrativa (1948-1972);
- IV. la stagione degli ultimi versi (1973-1978).

In questa tesi ci si soffermerà in particolare sul periodo che va dal 1939 al 1955, ossia dalla gestazione della prima raccolta di versi (*Storie dei poveri amanti*) all'approdo alla prosa dei primi anni '50, nella convinzione che in questo torno di anni Bassani conosca due trasformazioni decisive per la sua carriera: il passaggio dalle influenze simboliste e decadentiste, riscontrabili nella poesia degli anni '40, all'influenza degli autori classici nella poesia postbellica e l'approdo alla prosa narrativa.

In questo capitolo si provvederà ad analizzare l'autoritratto poetico di Bassani presente nel *Giardino dei Finzi Contini*, comparandolo in alcuni casi con i versi di *Storie dei poveri amanti*, volume che raccoglie le poesie scritte nel periodo in cui è ambientata la storia narrata.

Ci soffermeremo sul rilievo che l'itinerario letterario dell'autore ha nel romanzo, interrogandoci su come Bassani rappresenti il proprio impegno poetico giovanile (se vi sia una continuità con esso o se, al contrario, si delinei una rottura) e cercando di definire le strategie che egli introduce per descrivere la propria attività. La genesi del poeta ferrarese è evocata in diversi momenti nel corso della storia narrata; per limitarci agli episodi più noti, ricordiamo che i versi dei poeti più significativi per la formazione del giovane Bassani (Baudelaire e Mallarmé e, come vedremo più avanti, anche Apollinaire) vengono citati più volte, che le circostanze di composizione delle prime poesie sono rievocate e corrispondono

al vero (è il caso, ad esempio, della poesia *Verso Ferrara*³); infine, ricordiamo anche che diverse poesie del primo periodo (*Storie dei poveri amanti*) si affacciano nel romanzo come richiami intertestuali: i motivi di *Cena di Pasqua*, *Come la verità* e *Sera a Porta Reno* sono calati in tre momenti diversi del romanzo, rispettivamente la cena pasquale trascorsa dal protagonista in famiglia, la descrizione della composizione di versi dedicati a Micòl e la cena con Malnate presso la trattoria da Giovanni⁴. Pieno di particolari che tratteggiano il profilo intellettuale del giovane protagonista, dunque, *Il giardino* rappresenta un'opportunità per approfondire lo studio della poesia bassaniana dei primi tempi. Della storia dell'io poetico, nel *Giardino* è descritta la prima fase (1939-1940) da una voce narrante che parla "dal futuro" e organizza il racconto in prospettiva degli esiti che sarebbero venuti dopo, mirando a una narrazione che sappia intrecciare e ricongiungere il passato con il presente. Come vedremo, la tensione dialettica tra i due tempi è un ingrediente determinante dell'autorappresentazione bassaniana, che trae vividezza proprio dal persistere dello scarto tra le due epoche. Ovviamente, dietro a questo racconto sta la filosofia idealistica di Benedetto Croce, le cui posizioni sono messe in atto sin dall'incipit del *Prologo*.

Come ricorda Marcello Musté nel suo saggio su Croce, in diversi punti di *Teoria e storia della storiografia* il filosofo indica che per raccontare il passato come «passato vivo»⁵ e non

³ «Un'altra sera, tuttavia, non tanto perché ci tenessi a farmi bello, ma spinto forse dal vago bisogno di confessarmi, di vuotare il sacco, che da tempo sentivo urgermi dentro, cedetti alla tentazione di recitargli una mia poesia. L'avevo scritta in treno, tornando da Bologna dopo la discussione della tesi di laurea, e sebbene per qualche settimana avessi continuato a credere che riflettesse fedelmente la mia profonda desolazione di quei giorni, l'orrore che nei miei riguardi provavo allora, adesso, a mano a mano che la dicevo a Malnate, ne vedevo ben chiare, con disagio pi. che con sgomento, tutta la falsità, tutta la letterarietà» (*Il giardino*, in *Opere*, p. 544). La poesia evocata nel brano è da identificare con *Verso Ferrara (Storie dei poveri amanti)* sia per ragioni contenutistiche (entrambe parlano di un treno e del paesaggio campestre che attraversa) sia per ragioni critiche, dal momento che in Poscritto Bassani proprio alla poesia *Verso Ferrara* muove delle critiche analoghe a quelle che compaiono nel passo riportato (cfr. Ib., *Poscritto*, ivi, p. 1162).

⁴ Cfr. rispettivamente, *Il giardino*, in *OPERE*, pp. 478-480, 531e 540-541.

⁵ BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della storiografia* [1917], a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1989, p. 364. La presenza del magistero crociano nell'opera bassaniana è stata affrontata in un numero di studi piuttosto circoscritto. Alcuni riferimenti si trovano in PIERO PIERI, *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012 e nel suo *Memoria e Giustizia. Le «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008. Più di recente, alcuni studiosi hanno riportato all'attenzione della critica il peso avuto dall'influenza di Croce sul percorso bassaniano. In particolare, mi riferisco all'indagine recentemente condotta da Enzo Neppi, che rappresenta il primo studio sistematico sul rapporto Croce-Bassani, su cui avremo modo di tornare nel corso della trattazione (cfr. ENZO NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «Bollettino di italianistica», 2020, n. 1-2, pp. 108-157.) Una valutazione sul peso di Croce nella poetica bassaniana, con attenzione rivolta però alla narrativa, è offerta anche da GIANLUCA GENOVESE nell'articolo *Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», vol. 8/1, 2016, pp. 219-238. Infine, per approfondire il peso del filosofo sulla poesia di Bassani si veda anche Rosalia Peluso, *Il Croce intimo di Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 105-148.

come cronaca sterile è necessaria «la scintilla dell'interesse vitale»⁶: solo così le realtà evocate «da “mute” ed “esterne” che erano cominciano a parlare [...] come segni della memoria»⁷. Insomma, deve essere la realtà presente a «porgere la materia [...] al problema storiografico»⁸ E il *Prologo* del *Giardino* realizza alla lettera questo disegno teorico, laddove la realtà presente offre il «problem[a] pratic[o]» allo scrittore interessato a parlare del passato⁹: egli, infatti, racconta di come la visita alla necropoli etrusca di Cerveteri gli abbia riportato alla memoria una parte della sua storia e di come gli abbia anche risvegliato la consapevolezza che quella parte di storia non è «imprigionata nella parzialità»¹⁰, ma appartiene a un intero, dove confluiscono tanti diversi fatti del suo passato. Seguendo quanto indicato da Croce, Bassani inizia il suo racconto descrivendo le circostanze e il giorno in cui sono sorti la «spinta» e l'«impulso» a raccontare la storia della famiglia Finzi-Contini:

Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga –, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di Corso d'Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra. Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957¹¹.

Nel dar seguito all'«impulso» a parlare del proprio passato, Bassani tiene sempre vivo il legame tra la dimensione contemporanea al momento della scrittura e quella coeva alla storia evocata: oltre al *Prologo* e all'*Epilogo*, infatti, l'intero romanzo si svolge in funzione dei due piani temporali, quello dell'io scrivente (postumo, perché parla dal futuro) e quello dell'io personaggio (un io passato, perché parla da un tempo ormai concluso)¹². Più in particolare, sembra interessante riunire vari riferimenti all'universo letterario del giovane protagonista, presentato come un universo permeato di decadentismo. Proprio l'animo decadente del giovane poeta protagonista provoca nello scrittore moti di disapprovazione, manifestata attraverso alcuni giudizi e autocommenti, che sono l'autentico cuore pulsante del discorso autocritico presente nel *Giardino*. L'operazione autorappresentativa dell'autore mira a

⁶ MARCELLO MUSTÉ, *Croce*, Roma, Carocci, 2009, p. 133.

⁷ *Ibidem*.

⁸ B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, cit., p. 364.

⁹ *Ivi*, p. 363.

¹⁰ *Id.*, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1954, p. 285.

¹¹ *Il giardino*, in *Opere*, p. 317.

¹² Per l'interferenza dei piani temporali nell'opera bassaniana cfr. almeno GIULIO FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in *«Il romanzo di Ferrara»*. *Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani* (Parigi, 12-13 maggio 2006), a cura di Paolo Grossi, Paris, Quaderni dell'H.tel de Galiffet, 2007, pp. 49-64.

contrastare la propria adesione giovanile all'immaginario decadentista, quasi si potesse in questo modo esorcizzarla. È lo stesso Bassani a usare il verbo «esorcizzare» in relazione al lavoro svolto con *Il giardino*, definito proprio come l'occasione in cui ha esorcizzato i fantasmi del passato e ha provato a uscire dalle trame della propria memoria irrazionale¹³.

Nelle prossime pagine ricostruiremo il modo in cui Bassani organizza la narrazione di sé e riveleremo quanta parte le fonti letterarie abbiano in questo processo.

Concludendo questa premessa, annunciamo uno degli esiti più significativi della ricerca; ossia che la progressiva importanza assunta dalla soggettività poetica trova un riscontro nella scelta di Bassani di abbinare sempre lo stesso simbolo, il cuore, alla sua attività di poeta qualificandolo, però, in maniera diversa con l'avvicinarsi delle varie fasi. Più precisamente, se alla giovinezza ferrarese e al periodo in cui è ambientato *Il giardino* è associato un cuore indolente e fiacco come una «pigra brace», alla stagione postbellica sarà associato il motivo un cuore che vive un risveglio dal torpore degli anni precedenti; infine, alla crescita e alla trasformazione avvenute negli anni '50 e sfociate nella scelta della prosa, lo scrittore lega un cuore operoso e attivo al punto da «traboccare»¹⁴. Sull'immagine del cuore si regge il discorso autorappresentativo che percorre trasversalmente l'intera poetica bassaniana, incardinata su un'epistemologia di matrice crociana che persegue una ricerca soggettivista (cfr. *infra*, capito II).

¹³ CRISTINA TERRILE, *Giorgio Bassani e il decadentismo europeo*, in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, a cura di Thea Rimini, Bern, 2018, pp. 31-47: 32.

¹⁴ Cfr. *infra*, cap. V e Appendice 3. Carteggio Bassani – De Robertis, lettera 3.

1.1 Autorappresentazione e poesia nel *Giardino dei Finzi-Contini*: la ricerca affannosa dei modelli poetici

Nell'ultima decade sono stati numerosi i contributi volti allo studio della componente lirica presente nel *Giardino* e del suo ruolo nella costruzione dell'opera: di recente Sonia Gentili si è occupata di svelare il tracciato, più o meno esplicito, delle fonti poetiche usate dal personaggio di Micòl per costruire i suoi discorsi e attraverso il quale prendono vita alcuni dei principali nuclei di poetica bassaniana (ad esempio il motivo elegiaco e quello della catabasi)¹⁵; Valter Boggione si è dedicato invece all'analisi della presenza all'interno del romanzo di un apparato di riferimenti alla poesia crepuscolare, in particolare a Guido Gozzano¹⁶. Nel 2012, inoltre, un saggio di Roberta Antognini faceva luce sulla ripresa di elementi di poetica petrarchesca e ancora prima, nei primi anni 2000, Francesco Bausi e Mario Barenghi si occupavano indicare le ragioni per cui dietro alla Micòl di Bassani ci fosse il modello della Beatrice di Dante¹⁷. Sicuramente tutti questi studi hanno contribuito a restituire il ruolo cardine che spetta alla tradizione poetica alta tra le fonti di questo romanzo, questione che non sempre ha ricevuto la meritata attenzione; tuttavia, ritengo che, ad eccezione di Martin Rueff e del suo saggio *Alas poor Emily!*¹⁸, la critica non abbia ancora affiancato al reperimento delle fonti poetiche italiane ed europee presenti nel capolavoro bassaniano uno studio sul tipo di poeta che il protagonista della storia incarna e sulle soluzioni adottate dall'autore per rappresentarlo. Solo dopo aver considerato le relazioni che intercorrono tra le citazioni poetiche del romanzo e il poeta che si cela dietro chi scrive il

¹⁵ Cfr. SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del «Giardino»*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 325-344, ma cfr. anche EAD., *Il destino ebraico fra terra desolata ed Eden e Bibbia e linguaggio*, in *Novecento scritturale*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-105; pp. 145-156.

¹⁶ VALTER BOGGIONE, *Micòl e Felicità. Guido Gozzano nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, «Parole rubate», fasc. 19, giugno 2019, pp. 231-258. La lettura dello studioso fa emergere l'attitudine comune a Bassani e Gozzano a ragionare intorno all'esperienza della morte, sebbene con finalità diverse: Bassani intende assicurare la persistenza della vita al di là della finitezza dell'esistenza umana, mentre Gozzano mira a far inserire la vita in un ambiente già tramontato, per farla assomigliare sempre più alla morte.

¹⁷ ROBERTA ANTOGNINI, *Bassani lettore di Petrarca?*, in *Poscritto a Giorgio Bassani*, in ROBERTA ANTOGNINI e RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012, pp. 303-322; FRANCESCO BAUSI, *Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, «Lettere Italiane», Vol. 55, 2 (Aprile-giugno 2003), pp. 219-248.

¹⁸ MARTIN RUEFF, *«Alas poor Emily». Bassani poeta*, in ROBERTA ANTOGNINI e RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., pp. 387-426.

libro, il discorso sulla poesia all'interno del *Giardino* potrà dirsi completo. Del resto, se, come ha affermato l'autore stesso in una famosa intervista, *Il romanzo di Ferrara* non si può comprendere «se non lo si vede come storia dell'*io*: [...] *l'io*, uomo e artista»¹⁹, allora sarà necessario accingersi a una lettura critica del *Giardino* che definisca il profilo del protagonista anche in funzione del suo essere stato un poeta e di conseguenza riesca a individuare la logica autorappresentativa e autoesegetica che si cela dietro alla strategia intertestuale perseguita dall'autore.

Pertanto, le prossime pagine saranno dedicate a dimostrare che dietro alla storia principale narrata nel romanzo si cela un'altra storia, quella del giovane poeta Bassani, costruita come un vero e proprio autoritratto²⁰. In questo piano parallelo alla narrazione, le citazioni poetiche spesso sono parte di un complesso meccanismo di autorappresentazione. Come nodi di una rete, danno vita a un racconto ampio e coeso della ricerca poetica bassaniana, dell'incontro con i suoi modelli e del loro superamento o della loro assunzione e originale rielaborazione. Una precisa strategia autoriale, dunque, presiede all'uso delle citazioni poetiche nel romanzo: di volta in volta esse hanno il compito di rievocare frequentazioni poetiche giovanili di Bassani e al contempo di verificarne la tenuta che esse hanno avuto nel tempo, la loro resistenza o il loro eclissamento. Poiché questo disegno autoriale si svolge dall'inizio alla fine dell'opera, partecipando all'intera costruzione romanzesca, le citazioni che si incontrano nel corso della lettura sono da interpretare in funzione del rapporto intrattenuto con il lavoro del poeta e dell'uso che egli ne fa nella costruzione del suo itinerario letterario e stilistico.

Più in particolare dimostreremo come *Il giardino* sia orientato a testimoniare il superamento dell'iniziale fase decadentista e simbolista di Bassani, dando ragione a quel che

¹⁹ G. BASSANI, *Una intervista [1979]*, in A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 167-179: 178-179.

²⁰ Una parte della mostra *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, realizzata nel 2016 in occasione del Centenario della nascita dello scrittore e allestita presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, ma anche in versione digitale sulla piattaforma dei Beni Culturali MOVIO (consultabile a questo link <https://movio.beniculturali.it/ams-unibo/giorgiobassaniofficinabolognese/>), è dedicata proprio alla trasfigurazione letteraria degli anni universitari trascorsi a Bologna, che «costituiscono il substrato dell'elaborazione del *Giardino dei Finzi-Continì*» e «si trovano dentro il romanzo stesso, rincorsi, citati, vagheggiati» (ANNARITA ZAZZARONI, *Verso il Giardino*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, EAD. (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, Bologna, Pendragon, 2016, p. 76). Nella *Premessa* del catalogo della mostra, Bazzocchi osserva che Bassani «ha recuperato e ricostruito, con la lente precisa del miniaturista, la sua esperienza di studente della facoltà di Lettere. O meglio: gli anni di Bologna e dell'Università costituiscono il residuo esperienziale che Bassani ha polverizzato e poi mescolato alla materia cementizia con cui vengono costruiti i due romanzi ferraresi, quello dell'amore impossibile del medico omosessuale e quello dell'amore impossibile del giovane studente letterato» (MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Premessa*, ivi, pp. 3-7: 6).

afferma Mario Luzi agli inizi degli anni '50 in una lettera a Giacinto Spagnoletti, e cioè che «la poesia [...] che non presume il simbolismo non è poesia moderna»²¹. Il poeta ferrarese, infatti, recepisce intensamente il simbolismo ottocentesco francese (si pensi alle celebri citazioni da Baudelaire e da Mallarmé presenti nel *Giardino*), assimilandolo al punto da farlo diventare memoria in questo romanzo con una strategia narrativa che rispecchia la natura stessa del suo rapporto con gli autori citati: ripercorrendo il suo iniziale legame e dimostrando il successivo allontanamento dalle letture decadentiste, Bassani riesce a riconoscere l'ascendenza esercitata da autori come Apollinaire, Baudelaire e Mallarmé e allo stesso tempo a provare come essi siano diventati inattuali a partire dal periodo postbellico e pertanto siano stati abbandonati. L'autore storicizza «le proprie furie»²² e le incontra senza soccombere, anzi liberandosene. L'autore riesce a superare il passato, rappresentato dai suoi primi modelli letterari, senza rimuoverlo: di esso viene anzi conservata una traccia che torna ad abitare il presente come una sostanza fantasmatica, oramai inattuale, ma che comunque l'autore è deciso a far rimanere «presente». Una dichiarazione rilasciata a metà degli anni '60 aiuta a capire le ragioni di questo atteggiamento e a interpretarle come discendenti dall'impostazione storicistica crociana che informa l'intero sistema creativo bassaniano:

Mi sono sempre occupato di temi decadenti: del senso della morte, del senso di disfacimento che è nelle cose. Ma l'ho sempre fatto con uno spirito che mi sono studiato di conservare netto, storicistico. È inutile che noi ignoriamo il decadentismo: ne siamo figli, i nostri padri erano dannunziani. È inutile fingere di non sapere l'italiano. Le nostre case, i nostri abiti, la nostra cultura sono quello che sono. Il nostro vero contributo dev'essere quello di capire fino in fondo: accettare i temi decadenti senza subirli²³.

Nella narrazione di Bassani, quindi, la storia principale custodisce dei rimandi a un'altra, quella che parla della conquista dello stile attraverso la liberazione progressiva da alcuni modelli. Il disvelamento della propria vicenda poetica avviene in un progressivo avvicinamento alla propria idea di poesia presente. Dalle fonti dissimulate e occultate nel romanzo si ricava un catalogo eterogeneo, all'interno del quale sono da riconoscere poeti la cui lettura risale agli anni della formazione giovanile, poeti della letteratura straniera intesi dal

²¹ Stralci di testo della lettera ancora inedita è riportato in PAOLA BENIGNI, *Mario Luzi e la poesia moderna*, relazione tenuta presso il Convegno ADI *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, ora in Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008.

²² Dichiarazione rilasciata da Bassani e ora riportata in CRISTINA TERRILE, *Giorgio Bassani e il decadentismo europeo*, in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, a cura di Thea Rimini, Bern, 2018, pp. 31-47: 32.

²³ *Ibidem*.

giovane autore ferrarese come alternativa alla tradizione italiana codificata, ma che non sempre sono promossi dallo sguardo postumo: accanto a poeti avvertiti da Bassani come modelli da imitare (Dickinson, Hawthorne, Dante), ve ne sono altri che accompagnano Bassani nella sua ricerca in negativo, si tratta di poeti incontrati e, in un primo momento, amati, ma in breve allontanati dall'autore perché rappresentanti di idee inconciliabili con quelle a cui Bassani va avvicinandosi.

Il giardino dei Finzi Contini racconta la lunga e affannosa ricerca che permette all'autore di approdare alla propria idea di poesia, il suo successivo approdo a un realismo soggettivistico e le allusioni presenti nel romanzo consentono di seguire dettagliatamente lo svolgersi di tutto l'itinerario, ripercorrendo le diverse poetiche avvicinate prima di individuare quella definitiva, di stampo classicista, che affronteremo nel capitolo successivo.

1.2 L'autoritratto poetico bassaniano: il superamento del modello di Apollinaire

L'autoritratto dell'autore può essere realizzato perché il suo doppio -la voce narrante del *Prologo*- si attribuisce i fatti che saranno esposti, spiegando che sono parte della sua esperienza biografica, la giovinezza trascorsa a Ferrara, periodo in cui compone le liriche che confluiranno dopo la guerra nella raccolta *Storie dei poveri amanti* (1945).

Pur essendo *Il giardino dei Finzi Contini* una narrazione che mescola elementi di finzione e realtà, tuttavia, per quanto riguarda la descrizione della propria attività letteraria, Bassani ne propone un racconto fedele ai fatti e, come si vedrà più avanti, per dare vita al suo protagonista l'autore attinge al materiale dalla sua realtà biografica.

Sullo sguardo gettato dall'autore sul proprio passato, del resto, si regge tutto il romanzo e mi pare che all'interno della narrazione sia stata collocata un'immagine molto evocativa di questa attività di rispecchiamento, che ci conduce direttamente al disvelamento della prima citazione poetica che mostra in maniera eclatante l'uso in chiave autorappresentativa delle fonti nel *Giardino*. Il riferimento è occultato, come anche in altri casi apparentemente invisibile -non vi sono virgolette o corsivo-, quasi fosse stato digerito dalla trama del testo: nel processo di scrittura la sua presenza è stata erosa ed è divenuta

fantasmatica, latente²⁴. Faccio riferimento all'incipit del III capitolo della parte IV, luogo in cui il protagonista, dopo essersi recato in bagno per lavarsi il volto in seguito a un goffo e fallimentare tentativo di avvicinamento fisico a Micòl, si ritrova di fronte a un grande specchio di forma ovale che ospita il riflesso della sua figura. Il giovane che guarda la propria immagine allo specchio suggerisce l'allusione metaforica a un'altra operazione di rispecchiamento, la scrittura: come «dentro lo specchio ovale che sormontava il lavandino»²⁵ Bassani vede riflesso il suo volto, così nello specchio della pagina bianca egli vede il riflesso del poeta che è stato da giovane.

Il motivo dell'autoritratto del poeta, senza dubbio noto all'autore sin dagli studi liceali per i celebri sonetti di Vittorio Alfieri (*Sublime specchio di veraci detti*), Ugo Foscolo (*Autoritratto*) e Alessandro Manzoni (*Capel bruno alta fronte*), sembra provenire in maniera più diretta da una reminiscenza bassaniana del noto calligramma di Guillaume Apollinaire *Cœur, couronne et miroir* (1918), incentrato proprio sul motivo del poeta allo specchio. Il poeta francese parla proprio delle possibilità di autonarrarsi grazie a un preciso uso della parola, il calligramma, che in quanto unione di segno e parola potenzia l'atto letterario, rendendo visivamente ciò che si desidera esprimere con le parole. Apollinaire disegna con le parole figure che esprimono ciò che i versi possono solo enunciare, in rottura con la letteratura tradizionale e la sua pretesa illusoria di rendere la verità della vita con racconti, romanzi e poesie. Il tema dell'autoritratto d'autore allora sarà reso con la disposizione di alcune parole a forma di specchio ovale, al cui interno il poeta pone il proprio nome, stagiato al centro dello spazio bianco dello specchio. Egli desidera comunicare in questo modo che la sola via che la letteratura ha per rappresentare il reale è il gioco formale e intellettualistico, metascritturale, in un'astrazione tipica della 'poesia pura' francese di fine '800-inizio '900, da cui Bassani si allontanerà dopo gli anni giovanili, dopo esserne stato un grande lettore. Il *calligramme* recita:

²⁴ Sui diversi modi della citazione nell'opera bassaniana si vedano in particolare SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, cit., pp. 325 e segg., SERGIO PARUSSA, *Il finale del Giardino dei Finzi-Contini*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2019, pp. 161-183 :177, ID., *Lo scrittoio di Giorgio Bassani. Note preliminari sulla genesi del Giardino dei Finzi-Contini*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 289-307.

²⁵ OPERE, p. 508.

DANS CE MIROIR JE SUIS ENCLOS VIVANT ET VRAI COMME ON IMAGINE
 LES ANGES ET NON COMME SONT LES REFLETS²⁶.

È interessante notare come lo specchio tracciato da Apollinaire sulla pagina sia di forma ovale -come quello della camera di Micòl in cui si specchia Giorgio- e come venga considerato dal poeta francese l'unico modo in grado di restituire sé stesso «vivant et vrai».

Cœur couronne et miroir

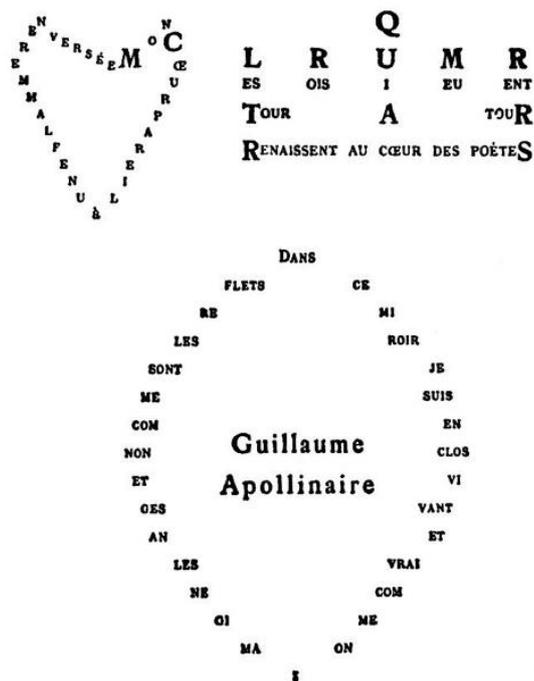


Fig. 1- G. APOLLINAIRE, *Cœur, couronne et miroir*.

Che Bassani conoscesse Apollinaire è testimoniato proprio da una pagina del *Giardino*, in cui l'autore allude al fatto che conosce a memoria i suoi versi: «Citavo sottovoce Apollinaire, citavo Ungaretti»²⁷. Questo riferimento si legge verso la fine del romanzo nella scena ambientata nel Luna park, (capitolo 7, parte IV), in cui viene descritto un leggero e fugace flirt tra Malnate e una ragazza toscana che gestisce la baracca del tiro a segno, una

²⁶ In italiano: «In questo specchio sono racchiuso vivo e vero così come si immaginano gli angeli e non come sono i riflessi» (G. APOLLINAIRE, *Cœur, couronne et miroir* [1918], in ID. *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925, p. 52).

²⁷ OPERE, p. 541.

donna «dipinta» e «sboccata», la quale invita i due giovani a fermarsi a fare qualche tiro. Non molti anni dopo la stessa scena verrà ripresa e approfondita da Bassani nel racconto *La ragazza dei fucili*, leggendo il quale si riesce a risalire a quale fosse la poesia di Apollinaire citata dal giovane protagonista nel *Giardino*. Nel racconto, infatti, ritroviamo di nuovo «la ragazza del tiro a segno», di cui questa volta viene descritto il flirt con un giovane gitano. Bruno Lattes, protagonista del racconto e alter ego di Bassani, quando si accorge del legame tra i due ragazzi inizia «a declamare a bassa voce “*Mon beau tzigane, mon amour*”»²⁸. In questa maniera, i due passi – la scena del *Giardino* e quella del racconto successivo - si completano a vicenda: nel *Giardino* è indicato l'autore (Apollinaire), nel racconto il verso citato. Unendo le informazioni dei due passi, si identifica quindi facilmente la poesia in questione, *Les cloches*, nel *Giardino* poco meno di una presenza fantasmatica sepolta dietro a una misteriosa allusione²⁹. È necessaria un'ulteriore considerazione circa la citazione inserita nel racconto *La ragazza dei fucili*, e cioè che è riportata con una lieve modifica rispetto al testo originale («*Mon beau tzigane, mon amant*»), a riprova di quanto osservato da Sonia Gentili circa la “combustione” delle fonti tipica della scrittura bassaniana, sintomo di un'appropriazione mai neutra e passiva³⁰. Consultando il libro *Alcools* appartenuto a Bassani e oggi conservato presso la biblioteca dell'autore a Ferrara³¹, si comprendono le ragioni della modifica bassaniana della

²⁸ G. BASSANI, *La ragazza dei fucili*, in *Opere*, cit., pp. 874-879: 878. Il racconto uscì in una prima versione sul «Corriere della sera» nel 1969 (cfr. PAOLA ITALIA (a cura di), *Notizie sui testi*, in G. BASSANI, *Opere*, cit., p. 1772). Il racconto è ambientato, come *Il giardino*, nel 1938, all'indomani della promulgazione della Legge Razziali, e ha per protagonista un alter ego bassaniano, Bruno Lattes (presente anche nel *Giardino*, come personaggio nel gruppo di giovani che frequenta casa Finzi Contini e in altri racconti come alter ego di Bassani, ad esempio *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*) che è alle prese con una delusione amorosa causatagli da Adriana Trentini (anch'essa presente in vari racconti nonché nel *Giardino*).

²⁹ Si segnala che la citazione è inserita nella *Ragazza dei fucili* tra virgolette alte e in corsivo (“*Mon beau tzigane, mon amour*”).

³⁰ SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, cit., pp. 325 e segg. Si ritiene utile segnalare un fenomeno analogo, in cui Bassani, riprendendo una fonte poetica, altera la lezione originale, che ho avuto modo di riscontrare in sede di tesi di laurea, dedicata appunto allo scambio epistolare tra i due scrittori. Nella lettera a Fortini del 13 aprile 1959 Bassani scrive: «Caro Fortini, poor wounded soul! Ho appena ricevuta la tua lettera tormentata [...]», laddove l'espressione inglese è una ripresa “infedele” dalla commedia di Shakespeare, *The two gentlemen of Verona* («Poor wounded name! my bosom as a bed», atto I, scena II, v. 115). Il carteggio Bassani – Fortini è stato analizzato da Luca Daino (L. DAINO, *Come nasce un libro di poesia?*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di A. Zava, I. Crotti, et al., Pisa, ETS, 2011, pp. 211-220) e Paola Italia (P. ITALIA, *Tra poesia e prosa: un percorso dal carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011) ed è attualmente da me studiato in vista di una futura pubblicazione in volume dell'insieme della corrispondenza dei due autori.

³¹ Cfr. il catalogo della biblioteca bassaniana in MICAELA RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004, p. 44. Consultando i vari libri dei poeti del simbolismo francese presenti nella biblioteca (Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Mallarmé, *Poésies*, Rimbaud, *Poésies*), il volume *Alcools* di Apollinaire emerge come uno tra i più interessanti, dal momento che reca una traduzione autografa di Bassani del componimento *Les cloches* («*Mon beau tzigane mon amant*») di cui si parlerà in queste pagine.

lezione originale: nel volume di Apollinaire³², infatti, in calce alla poesia *Le cloches* è apposta una traduzione autografa del componimento, in cui il primo verso -che è quel che più ci interessa- recita «Mio bel zigano amor mio», da cui deriva molto probabilmente la resa della lezione originale di Apollinaire «amant» con «amour».

Dobbiamo ricordare, inoltre, che *Retrovia*, poesia della prima raccolta di versi bassaniana, reca in epigrafe proprio una citazione da un componimento del poeta francese, *Exercice*, incluso nella raccolta *Calligrammes*³³.

Retrovia, insieme con *Non piangere compagno*, viene composta nel corso del 1944, nei mesi in cui il poeta scrive articoli per l'organo di stampa del Partito d'Azione spostandosi continuamente tra Roma e Napoli, spesso entrando in contatto con gli Alleati. Le due poesie testimoniano un avvenuto rinnovamento sia nello stile, sia nell'immaginario del poeta; per tale ragione, Bassani non solo le isola in una sezione autonoma, *Altri versi*, per sottolineare l'elemento di alterità rispetto alle altre poesie di *Storie dei poveri amanti*, ma, in una breve nota introduttiva, afferma che le due liriche sebbene pubblicate in quel volume, forse, «appartenevano a un libro futuro»³⁴.

In particolare, questa poesia è legata alla battaglia di Villa Doria, che ebbe luogo ad Albano, località nei dintorni di Roma, il 9 settembre 1943. Fu uno dei primi atti di resistenza dell'esercito italiano (del quale diversi soldati persero la vita) contro i tedeschi, divenuti appena qualche ora prima nemici e occupanti del territorio nemico. Il testo bassaniano parla di «un ignoto soldato tedesco» caduto negli scontri, «presso la cui tomba solitaria, posta in riva al lago d'Albano» gli era capitato di sostare, quasi un anno dopo, nel luglio 1944³⁵. La poesia è introdotta da un distico di Apollinaire («Vers un village de l'arrière /S'en allaient quatre bombardiers») tratto da un componimento a tema bellico, *Exercice*, in cui quattro artiglieri in cammino verso un villaggio di retrovia, conversando della vita passata e non di quella futura, conducono un “esercizio” che, secondo il poeta, li avvicina alla morte e non alla vita e all'avvenire.

³² G. APOLLINAIRE, *Alcools 1898-1913*, Paris, Gallimard, 1939, pp. 117-118.

³³ ID., *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925, p. 148.

³⁴ *Storie dei poveri amanti*, p. 54.

³⁵ *Ibidem*.

Apollinaire, *Exercice*

Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
Ils étaient couverts de poussière
Depuis la tête jusqu'aux pieds

Ils regardaient la vaste plaine
En parlant entre eux du passé
Et ne se retournaient qu'à peine
Quand un obus avait toussé

Tous quatre de la classe seize
Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Qui les exerçait à mourir.

Bassani, *Retrovia*

Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers.

Non li vedi, tu, gli angeli tutelari
Che còmpitano la tua croce.
Hanno come te gli occhi chiari,
quasi puerile la voce.

Li vedessi forse sorrideresti.
Non portan clamidi stole o tocchi;
polverosi, sono, rotti
di fatica: hanno tute celesti.

Parlano. Li senti bisbigliare
Di non sai che pace, che speranza:
in un paese di là dal mare
questa è sera di vacanza.

Nella sera il monte odora
Oleandri da una tomba di sassi.
La vita non è più, ora,
per te che un dileguare di passi.

Il «village de l'arrière», il villaggio di retrovia simbolo della vita trascorsa, influenza non solo il titolo del componimento bassaniano ma anche il resto della lirica, che si presenta come una riscrittura del lavoro di Apollinaire, in cui i soldati, ormai morti, sono angeli che bisbigliano sulla tomba del caduto³⁶.

Quanto osservato sin qui dimostra la familiarità dell'autore con il poeta francese, utile a rafforzare l'idea che i versi del poeta simbolista francese avessero esercitato una forte influenza sul giovane Bassani. Tuttavia, le prove che spiegano le ragioni più profonde di questa ripresa si ricavano dal confronto delle due versioni del *topos* del poeta allo specchio, quella di Bassani e quella di Apollinaire. Sia Bassani che Apollinaire desiderano restituire un'immagine veritiera e attendibile, ma lo specchio bassaniano si discosta da quello proposto dal poeta francese nel 1918, sconfessandolo. Dunque, occorre comprendere che tipo di specchio sia rispettivamente quello del poeta francese e quello di Bassani e ragionare sullo scarto tra i due.

³⁶ A titolo esemplificativo si riportano due casi di contatto tra i due testi che fanno luce sulla parentela che li lega. Se i quattro soldati di Apollinaire sono coperti di polvere «dalla testa ai piedi», gli «angeli tutelari», protagonisti della riscrittura bassaniana sono affaticati e «polverosi»; c'è da notare poi che entrambi i componimenti si chiudono con immagini di morte: i soldati di Apollinaire «si esercitano a morire» parlando del passato e non dell'avvenire e il soldato tedesco sepolto ad Albano è ammonito da Bassani circa la sua assenza dal mondo dei vivi, che per lui è ormai un semplice «dileguarsi di passi».

Al contrario del calligramma di Apollinaire, lo specchio ovale di Micòl rimanda indietro la vita nel suo essere presente, reale e a tratti sin troppo vera e riesce così a trasferire sulla pagina bianca qualcosa di più che la fissità immobile del nome di chi si sta riflettendo, illusione a cui, invece, il poeta francese attribuiva la capacità di rompere con la tradizione:

Dentro lo specchio ovale che sormontava il lavandino vedevo riflessa la mia faccia. La esaminavo attentamente [...]. Scrutavo con minuziosa oggettività quel grande volto illuminato, lì, davanti a me, attratto via via dal battito delle arterie sotto la pelle della fronte e delle tempie, dalla fitta rete di venuzze scarlatte che, a spalancare gli occhi, sembrava stringere d'una specie di assedio i dischi azzurri delle iridi, dai peli della barba più fitti sul mento e lungo le mascelle, da un foruncoletto appena distinguibile...³⁷.

Nella loro imperfezione e nel loro esser parte di un organismo vivo (descritto efficacemente da dettagli quali il «battito delle arterie sotto la pelle della fronte e delle tempie, dalla fitta rete di venuzze scarlatte»), i dettagli del volto del protagonista concorrono a offrire un'immagine profondamente «viva e vera», per dirla con Apollinaire, approdando quasi a un iperrealismo (si pensi al riferimento finale al «foruncoletto appena distinguibile»). A fronte del 'bel segno' Bassani risponde attirando l'attenzione di chi legge sui difetti della propria immagine, segni tangibili dell'*impurità* che anima la realtà della vita³⁸. Il *calligramme* del francese Apollinaire è richiamato in modo polemico anche in un episodio successivo, in cui Malnate per incoraggiare l'amico a proseguire la scrittura poetica afferma che i suoi versi rappresentano una voce nuova e potente, che esce dalle «tristi secche del *calligrafismo* e dell'ermetismo»³⁹.

Perché Bassani si serve di Apollinaire per costruire la scena dello specchio, dal momento che non ne condivide la posizione? Il poeta francese viene scelto perché permette a Bassani di innescare la carica realistica della propria scrittura: come abbiamo visto, Apollinaire è un poeta letto, citato e perfino tradotto dall'autore negli anni in cui è ambientato *Il giardino*⁴⁰ e pertanto costituisce un appiglio essenziale per forgiare un'immagine vivida di sé

³⁷ *Il giardino*, in OPERE, p. 508.

³⁸ Il termine 'impurità' è usato da Bassani in vari luoghi, sia epistolari (nel carteggio con Franco Fortini, carteggio con Marguerite Caetani, come si vedrà più avanti), sia critici ed è da interpretare in opposizione alla 'purezza' della letteratura chiusa nella sola dimensione del linguaggio e nell'esaltazione estetizzante della forma, e, di conseguenza, distante dalla realtà della vita.

³⁹ G. BASSANI, *Il giardino*, in OPERE, pp. 544-545, corsivo mio.

⁴⁰ Si ricorda che sul volume *Alcool* della biblioteca dell'autore è presente la nota di possesso che recita «Giorgio Bassani /Bologna, 2 febbraio 1940». *Il giardino* è ambientato tra la fine del 1938 e la fine del 1939: solo il *Prologo* e l'*Epilogo* sono ambientati in altri anni, nel 1957 e il secondo si occupa anche di riassumere i successivi anni, dal 1940 al 1943, quando Micòl e gli altri membri della famiglia verranno deportati in Germania.

stesso. Il poeta che contribuiva ad animare la reale identità del giovane Bassani viene assunto e integrato nell'ispirazione del romanzo e nel momento stesso in cui in filigrana si intravede il modello, se ne avverte anche il superamento, dovuto alle nuove premesse realistiche derivate dallo studio del pensiero crociano.

Bassani ritiene che la parola possa, sì, adempiere al compito di rappresentare la realtà, non quella presente, bensì principalmente quella del passato: ad essa può essere restituita la vitalità che gli è appartenuta esclusivamente attraverso il filtro soggettivo del poeta. In questa prospettiva, le citazioni poetiche si rendono necessarie: sono come fossili dell'io lirico che si vuole ricostruire, presenze di un passato esistito, vissuto, e successivamente trasfigurato in memoria alla luce della sensibilità presente. Inoltre, se lo specchio non è solo un'immagine poetica ma diviene metafora del mondo riflesso attraverso la soggettività del narratore, allora il romanzo assume la funzione di restituire un affresco di un passato non idillico, edenico, ma violato dai segni della storia che entra sempre con prepotenza a vanificare qualsiasi bel ritratto che lo scrittore potrebbe essere tentato di realizzare. Lo specchio di Apollinaire, riempito in modo narcisistico dal nome del poeta, cede il posto a un tipo di specchio di segno opposto, che è in grado di restituire un'immagine realistica della storia. Si può comprendere allora la peculiare sorte di "combustione" di questa fonte poetica: alla luce di quanto detto, l'occultamento sembra essere la conseguenza di un processo di assimilazione completato dall'autore molto tempo prima e il modello sembra essere una memoria depositatasi al fondo del romanzo e assorbita nella filigrana di esso.

Il giardino, allora, può esser letto anche come la storicizzazione del cammino di un giovane letterato desideroso di scoprire i modi di restituire con le parole la realtà della vita e mostra di corrispondere al programma crociano che prevede che la conoscenza storica «consumi» la materia evocata (in questo caso, la lettura di Apollinaire) e la faccia diventare «forma» (l'incipit del III cap. della IV parte del romanzo). L'indagine dello storico è considerata, infatti, da Croce:

un atto originale e puro dello spirito teoretico, che consuma o cancella (come avrebbe detto lo Schiller) la materia nella forma: la consuma, ma per consumarla deve trovarsela innanzi, e in quel consumarla si svolge l'opera sua⁴¹.

⁴¹ BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, cit., p. 281.

Inoltre, come osserva Marcello Mustè, la combustione della realtà evocata - il modello di Apollinaire- permette alla storiografia di liberarci dal passato, convertendolo in conoscenza ed esercitando così un ufficio catartico⁴². Nel 1938 Croce nel saggio *La storia come pensiero e come azione* scriveva:

noi siamo un prodotto del passato, o viviamo immersi nel passato, che tutt'intorno ci preme. Come muovere a nuova vita, come creare la nostra nuova azione senza uscire dal passato, senza metterci sopra di esso? E come metterci di sopra del passato, se vi siamo dentro, ed esso è noi? Non v'ha che una sola via d'uscita, quella del pensiero, che non rompe il rapporto col passato ma sovr'esso s'innalza idealmente e lo converte in conoscenza⁴³.

Il giardino dei Finzi Contini conferma quanto è già noto. L'opera bassaniana esegue fedelmente quanto prescritto dal magistero del filosofo napoletano, costituendo un esempio di indagine storica che inizia e finisce nella dimensione della vita e non in quella della mera «cosalità»⁴⁴ che è considerazione del passato staccato dalla vita, correndo il rischio di diventare una sorta di “storia morta”. Le fonti poetiche sono disseminate nel *Giardino* da uno sguardo che si rivolge all'indietro «a investigare il passato e a coglierne la *genesì* (cioè il *significato*) [...], per vincerne la resistenza»⁴⁵: è così che Bassani riesce a far diventare le tracce della propria esperienza passata vitali e parlanti e la memoria viva e vera. Per altre vie, Bassani arriva a compiere il medesimo proposito che il modello Apollinaire si era prefissato componendo il proprio calligramma – autoritratto: non restituire vacui riflessi della vita, ma la sua stessa essenza. Per Bassani essa risiede nella verità storica, per Apollinaire nell'astrazione della realtà, unico strumento di sovversione dell'ordine che la stringe e di liberazione dalle convenzioni che la opprimono.

⁴² BENEDETTO CROCE, *La storia come pensiero e come azione* [1938], a cura di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 38, citato in MARCELLO MUSTÈ, *Croce*, Roma, Carocci, 2009, p. 130.

⁴³ BENEDETTO CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, cit., p. 38, citato in MARCELLO MUSTÈ, *Croce*, cit., pp. 130-131.

⁴⁴ Ivi, p. 133.

⁴⁵ *Ibidem*.

1.3 Dall'archivio del poeta al romanzo: aspetti documentari dell'autoritratto poetico bassaniano

L'operazione di auto narrazione bassaniana non è mai condotta in modo neutro, bensì, come abbiamo accennato e come vedremo, seguendo due linee direttrici: quella dell'approvazione delle fonti poetiche giovanili e quella del disconoscimento non solo delle fonti, di cui abbiamo appena preso in esame un esempio, ma anche dei primi componimenti poetici. Nelle prossime pagine ci proponiamo di analizzare un caso esemplificativo della prima tendenza (la rievocazione di un esercizio giovanile di traduzione da Emily Dickinson, *I died for Beauty*) e uno della seconda (la composizione della lirica intitolata *Verso Ferrara*). In entrambi i casi, l'autore attinge al proprio archivio per realizzare la descrizione dell'attività poetica passata e laddove questa non corrisponda alla poetica presente, l'autore fa piovere decise autocritiche sul protagonista relativamente alle scelte compiute in passato. In questo modo, l'autoritratto del poeta da giovane è reso attraverso una dialettica tra presente e passato, esercizio necessario a innescare una memoria vivida e a non cedere a un documentarismo inerte e spento.

1.3.1 Prove di traduzione da Emily Dickinson

Sul versante dei modelli riconfermati dall'autore del *Giardino*, sicuramente Emily Dickinson rappresenta un caso esemplare. Primo tassello del ritratto del giovane poeta Bassani, la traduzione della sua poesia *I died for Beauty* è stata inserita da Bassani in uno degli episodi più memorabili del romanzo: lo scambio epistolare tra Micòl e Giorgio, consacrato a una dibattuta versione italiana del testo, inviata dalla giovane all'amico.

Le recenti ricerche condotte in archivio dimostrano che la lirica della poetessa americana aveva realmente colpito il giovane Bassani che non solo l'aveva letta, ma anche tradotta, precisamente nel 1948. Con l'acquisizione di questa informazione, lo stato dell'arte, muta aspetto e ci obbliga a ridefinire alcuni aspetti della ricezione bassaniana di Emily Dickinson.

All'inizio degli anni '40, in Italia non era cosa scontata conoscere i lavori della poetessa americana. Come ha notato l'anglista Salvatore Rosati, Emily Dickinson impiegò molto tempo ad essere promossa e divulgata all'estero: per quanto riguarda il caso italiano,

traduzioni di pochi testi apparvero in una monografia di Emilio e Giuditta Cecchi del 1939⁴⁶ e, nella decade successiva, uscirono due antologie rispettivamente con traduzione di Margherita Guidacci (1947) e di Marta Bini (1949), di cui la biblioteca di Bassani conserva ancora oggi un esemplare⁴⁷. Il problema, in realtà, non riguarda esclusivamente l'aspetto della traduzione dell'opera della poetessa, ma la sua ricezione *tout court*. La Dickinson non avendo praticamente mai pubblicato in vita i suoi lavori e avendo concepito il suo impegno di scrittura come fatto intimo e privato, dopo la sua scomparsa lasciò ai posteri l'onere faticoso di approntare l'edizione di un cospicuo *corpus* di liriche scritte lungo l'arco della sua vita (più di 1700), attività estremamente complicata che portò ad accumulare un discreto ritardo: i primi timidi tentativi di diffusione in America risalgono all'inizio del Novecento e in Italia si può parlare di vera e propria accoglienza dell'opera a partire dalla fine degli anni '60⁴⁸. Dunque, in questo contesto, le letture di Bassani si distinguono per originalità: non aderiscono a una tendenza già diffusa e, anzi, precedono l'affermarsi di un gusto che in Italia si assesterà solo nei decenni successivi, a confermare il carattere estremamente vario e internazionale dell'immaginario letterario del poeta ferrarese.

Restano da approfondire le intuizioni liriche che la lettura della poetessa americana ha offerto a Bassani. Sicuramente, per il poeta ferrarese la poesia di Emily Dickinson rappresenta un esempio positivo per il suo sguardo «atto a scrutare tra i fili d'erba e tra le galassie», che trasforma tutto in «immagine d'un pensiero o di un'idea»⁴⁹; come osservato dalla critica, il dato reale osservato dallo sguardo dickinsoniano viene trasfigurato, «diviene

⁴⁶ Nell'*Avvertimento* ai lettori, Emilio Cecchi spiega come la monografia sia il frutto della combinazione del lavoro suo e della figlia Giuditta. Nel 1935 era stata sua figlia Giuditta a cominciare il lavoro di studio e ricerca sulla poetessa americana. In quell'anno la giovane era all'estero per motivi di studio, al Barnard College della Columbia University di New York, e dovendo decidere su cosa fare la tesi di laurea, sollecitata dal padre, scelse la poesia di Emily Dickinson, in virtù del fatto che risiedendo a New York avrebbe avuto accesso a una grande quantità di testi critici assenti in Europa. La tesi venne discussa presso «La Sapienza» nel novembre del 1936 e proprio da quello studio «filiale» Cecchi ripartì per condurre degli approfondimenti che portarono al volume poi stampato nel 1939 (EMILIO e GIUDITTA CECCHI, *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana, 1939, p. 7-8).

⁴⁷SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 59. Questo non implica che Bassani non abbia avuto modo di leggere e persino che possa aver posseduto (e poi smarrito) il volume della Guidacci.

⁴⁸ Cfr. FRANCO BUFFONI, *Introduzione a EMILY DICKINSON, Poesie*, traduzione di Alessandro Quattrone, Firenze, Demetra, 2012, pp. 7-21: 13.

⁴⁹ SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1958, p. 59. In questa direzione ritengo che vada letta anche l'epigrafe pascaliana apposta dall'autore all'*Odore del fieno*: «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» (G. BASSANI, *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori, 1972)

spirito»⁵⁰. Senza dubbio questo modo di intendere l'attività poetica, nel tempo indicò a Bassani la possibilità di lavorare con la poesia così come andava teorizzando; la poesia dickinsoniana, infatti, indaga la realtà a partire da un forte soggettivismo, senza tuttavia sconfinare nel solipsismo, e incarna agli occhi di Bassani quella sintesi tra particolare e universale indicata da Benedetto Croce nel suo saggio *La poesia* (1936) come formula ideale dell'attività lirica. Inoltre, l'uso dei suoi versi all'interno del *Giardino* suggerisce che la poesia di Emily Dickinson potrebbe aver svolto un ruolo decisivo nel favorire il superamento del motivo della morte così come lo intendevano i simbolisti e i decadenti, modelli egemoni della prima stagione della poesia bassaniana. Nella loro monografia, Emilio Cecchi e la figlia Giuditta si soffermano brevemente sulla concezione dickinsoniana della morte e spiegano come la poetessa definisca l'idea del perire in maniera diversa dal gusto decadente allora dominante: «ella non concepisce la morte come annullamento, come vacuo riposo; al modo nel quale poterono vagheggiarla i decadenti»⁵¹, quanto piuttosto come un «passaggio, una trasformazione di energie»⁵². Cecchi allude al compiacimento dell'esperienza mortifera che i decadenti avevano codificato nei loro testi, al gusto macabro per il disfarsi dell'esistente e per il suo inabissarsi in un gorgo di tenebra. A questo proposito, possiamo ricordare in particolare due testi poetici -tratti rispettivamente da *Les fleurs du mal* di Baudelaire e da *Toute la Lyre* di Hugo- che il critico (e allievo di Cecchi) Mario Praz aveva indicato come due esempi «dell'unione inseparabile del bello e del triste»⁵³ solo pochi anni prima della monografia cecchiana su Emily Dickinson nel capitolo *La bellezza medusea* del celebre saggio *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930)⁵⁴. Più precisamente, si tratta del sonetto *Les deux bonnes sœurs* di Baudelaire e di *Ave Dea; moriturnus te salutatur* di Hugo, in cui è attestata una parentela di sorellanza tra Bellezza e Morte⁵⁵. In Baudelaire i luoghi del piacere e quelli della

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ EMILIO e GIUDITTA CECCHI, *Emily Dickinson*, cit., p. 90.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ MARIO PRAZ, *La bellezza medusea*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Torino, Einaudi, 1942, ora in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Andrea Cane, con un saggio introduttivo di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2002, pp.456-487: 462.

⁵⁴ Bassani possedeva il volume nell'edizione del 1942 (cfr. LE BIBLIOTECHE DI BASSANI, p.)

⁵⁵ I versi di Baudelaire riflettono sulla amabilità della Dissolutezza e della Morte, descritte come «due care ragazze» (per dirla con la traduzione di Raboni), due brave sorelle, capaci di fornire grandi piaceri (« La Débauche et la Mort sont deux aimables filles (...) / et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes / Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs, / de terribles plaisirs et d'affreuses douceurs » C. BAUDELAIRE, *Les deux bonnes sœurs*, in ID., *Les fleurs du mal*, Torino, Einaudi, p. 188, vv. 9-11); i versi di Hugo mostrano in modo ancora più esplicito l'identità tra Bellezza e Morte «La mort et la beauté sont deux choses profondes / Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait / Deux sœurs également terribles et fécondes / Ayant la même énigme et le même secret» (V. Hugo, *Toute la lyre*, V, XXXIV, vv.1-4).

morte coincidono e procurano le medesime «orribili dolcezze» (cfr. *Les deux bonnes sœurs*), il poeta è estraneo alla società in cui abita, è nemico delle buone famiglie ed è, invece, il favorito dell'inferno; per Hugo invece Morte e Bellezza condividono lo stesso «segreto», la stessa materia ontologica: essendo costituite intimamente dallo stesso «enigma», sono terribili e gioiose nella stessa maniera. Per usare le parole di Praz, bellezza e morte si fondono in «un'erma bifronte di bellezza fatale, intrisa di corruzione e di malinconia, bellezza da cui tanto più copioso sgorga il godimento, quanto più il gusto ne è carico d'amarrezza»⁵⁶.

Nulla di tutto ciò in Bassani. La poesia di Emily Dickinson non è posta all'interno del *Giardino* per amplificare ed esasperare la dimensione della vita interiore del protagonista, mista di dolore e piacere. La poesia è incastonata tra le pagine della storia di Micòl per rievocare al lettore il potenziale conoscitivo dell'arte e per lasciargli un indizio delle intenzioni programmatiche con cui l'autore ha scritto il romanzo che sta leggendo. Bassani tramite Dickinson dimostra che il legame di sorellanza non è tra morte e bellezza, bensì tra la bellezza e la verità: «Themselves are One» recita il verso 7 del componimento. Una sorellanza etica si sostituisce a quella edonistica, per offrire una rappresentazione lirica del conoscere: solo morendo si possono veramente conoscere la bellezza e la verità della vita. Il binomio dickinsoniano conduce, dunque, a una visione della morte che supera quella dei decadenti: il pensiero dell'autrice americana non gode dell'annullamento della vita, al contrario, intende il momento della morte come un'occasione di conoscenza privilegiata, in cui alla luce della vita si sostituisce quella della verità.

La rielaborazione bassaniana del tema elegiaco può essere analizzata attraverso il confronto di alcune varianti traduttive. A tal proposito, si propone l'edizione critica dei testimoni disponibili, in cui si è messa testo la redazione del romanzo (D1962) e in apparato si è reso conto delle varianti dell'altro esemplare: D1948 (la traduzione dattiloscritta inviata a Luciano Anceschi nel giugno 1948 per una pubblicazione in rivista)⁵⁷.

⁵⁶ MARIO PRAZ, *La bellezza medusea*, cit., p. 463.

⁵⁷ Sull'episodio di proposta della traduzione da Emily Dickinson a Anceschi cfr. SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 325 e segg. e GAIA LITRICO, *Giorgio Bassani alla ricerca di Un'altra libertà poetica: scrittura, lettere, editori*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale: i libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, in corso di stampa.

<i>Testo originale Emily Dickinson</i>	<i>Traduzione Dickinson 1962</i>
I died for Beauty – but was scarce Adjusted in the Tomb When One who died for Truth, was lain In an adjoining Room –	Morii per la Bellezza; e da poco ero Discesa nell'avello, che, caduto pel Vero, uno fu messo nell'attiguo sacello. “Perché sei morta?”, mi chiese somnesso.
He questioned softly “Why I failed”? “For Beauty”, I replied – “And I – for Truth – Themselves are One – We Bretheren, are”, He said –	Dissi: “Morii pel Bello”. “Io per la verità: dunque è lo stesso -disse-, son tuo fratello.”
And so, as Kinsmen, met a Night – We talked between the Rooms – Until the Moss had reached our lips – And covered up – our names	Da tomba a tomba, come due congiunti Incontratisi a notte, parlavamo così; finché raggiunti l'erba ebbe nomi e bocche.

- v. 1 e da poco ero] ed ero appena
- v. 2: composta nell'avello
- v. 7: “Io per la Verità: dunque è lo stesso”
- v. 8:– disse. Son tuo fratello”.
- v. 9: Da cella a cella
- v. 11: parlavamo così; finché] parlavamo così, finché

La più eclatante modifica apportata nel 1962 è relativa all'incipit della poesia: al più meccanico «ero appena *composta* nell'avello» del secondo verso il poeta preferisce «ero da poco *discesa* nell'avello». Al verbo «discendere» Bassani sembra affidare il compito di veicolare un'idea meno perentoria del perire, assente nella lezione originaria della Dickinson («adjusted»). La variazione di Bassani mantiene una sfumatura di attività, testimoniata dal carattere dinamico dell'intransitivo «discendere» rispetto a quello statico del passivo «esser composta». Mi pare che con questa scelta Bassani svolga un lavoro analogo a quello realizzato nel finale del componimento in cui, come ha notato Sonia Gentili, rispetto all'originale inglese («Until the Moss had reached our lips - / And covered up – our names»)⁵⁸, opera la scelta di non tradurre il verbo «covered» riferito ai nomi dei due amanti iscritti sulla tomba, limitandosi alla resa del solo «reached» e dissolvendo in questo modo il carattere inesorabile della fine dell'esistenza. Bassani esprime un'idea diversa di morte che da «cancellazione (cioè

⁵⁸ E. DICKINSON, *Poesie*, a cura di Marta Bini, Milano, Denti [1949?], p. 137 («finché il musco ebbe raggiunto le nostre labbra / e ricoperto i nostri nomi»).

dei nomi incisi sulle tombe)» diventa «persistenza e vitalità del ricordo (non è un caso che gli epitaffi abbiano, nel romanzo, un notevole spazio simbolico [...])»⁵⁹. Inoltre, secondo Gentili, la resa bassaniana del distico finale «è parte di una tecnica di dissolvenza impiegata dallo scrittore per la costruzione di un'immagine che allude allo svanire delle cose senza tuttavia svanire mai, ma restando piuttosto in uno stato di trasparenza allusiva: è questo il carattere che Bassani attribuisce alla poesia e all'immagine poetica sin da epoca giovanile»⁶⁰.

Se è vero che sin dall'età giovanile Bassani possiede questa concezione dell'immagine poetica, mi pare che con questa variante del 1962 miri a rafforzarla, rendendola più esplicita. Accanto a questo esempio, si possono notare altri accorgimenti a cui il poeta ricorre per sfumare ancora di più l'accezione definitiva e perentoria della morte e coniare un lessico più vicino a quello quotidiano per esprimere ciò che accade quando qualcosa cessa di esistere per sempre. Faccio riferimento alla scelta del 1962 di impiegare il verbo «chiedere» (v. 5) per accompagnare la domanda posta dal coprotagonista della poesia («“Perché sei morta?”, mi chiese sommessamente»): Bassani opta per tradurre il verbo inglese «questioned» con «chiedere», ma avrebbe potuto selezionare verbi come «parlare» e «domandare», forme sicuramente più vicine alla lezione di Emily Dickinson, ma anche più formali; con quella adottata nel *Giardino*, invece, mi pare che il dialogo tra i due defunti resti un atto colto nella sua spontanea vitalità.

L'analisi del volume di Emily Dickinson presente nella biblioteca bassaniana permette, inoltre, di approfondire alcuni aspetti della ricezione della poetessa. Sul volume appartenuto a Bassani, è presente infatti anche un altro tentativo di traduzione non portato però a termine dal poeta, arrestatosi quasi subito, alla traduzione del primo verso. Si tratta del componimento «They dropped like flakes»⁶¹, i cui versi parlano della morte dei soldati nel corso della battaglia di Gettysburg (1863), tra i più importanti episodi della guerra di secessione americana che ebbe luogo mentre la poetessa era ancora in vita. Anche questa poesia, come la precedente *I died for beauty*, appartiene alla sezione *Time and Eternity*⁶² e testimonia l'importanza che la riflessione sul legame tra morte e tempo della poetessa riveste

⁵⁹ SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, cit.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ E. DICKINSON, *Poesie*, cit., p. 150. Il componimento recita: «They dropped like Flakes, they dropped like stars, / like petals from a Rose, / when suddenly across the June / a wind with fingers goes. // They perished in the seamless grass, - / no eye could find the place; but God on his repealless list / can summon every face» (La traduzione di Marta Bini è «Caddero come neve, caddero come stelle, / come petali da una rosa, / quando improvviso nel giugno / affonda un vento le sue dite, // morirono nell'erba unita - / l'occhio non ne scorge traccia; / ma Dio nel libro irrevocabile / può richiamare ogni volto»).

⁶² Al momento della pubblicazione della *Centenary Edition* (1930), le liriche dell'opera di Dickinson verranno distribuite in quattro sezioni «intitolate, genericamente, secondo il contenuto, o soggetto o tema che dir si voglia: *Life, Nature, Love, Time and Eternity*» (E. CECCHI E G. CECCHI, *Emily Dickinson*, cit., pp. 82-83).

agli occhi di Bassani. A questo proposito, anche le parole scritte dal critico Anderson a proposito della ridefinizione dell'idea di morte portata avanti dalla poetessa americana, sembrano descrivere bene il terreno d'incontro con il poeta ferrarese e suggeriscono quali furono gli aspetti del lavoro dickinsoniano per i quali Bassani provò interesse:

La partecipazione del poeta al processo creativo è la sua unica strada verso l'immortalità. Con questo si intende non solo la sopravvivenza delle sue poesie dopo la morte, ma anche l'estensione della sua comprensione della mortalità, al di là di ciò che la realtà e la logica possono offrire, creando un nuovo sistema di relazioni tra pensiero – cosa – e – parola⁶³.

Nell'officina dickinsoniana al poeta spetta il compito di «distilla[re] un senso sorprendente da ordinari significati»; l'autrice in una sua poesia definisce chi scrive versi un «rivelatore d'immagini»⁶⁴ e Bassani è attratto proprio da questo modo di estendere le possibilità conoscitive dell'individuo attraverso un uso della parola che permetta di intravedere un equilibrio nuovo nella dialettica vita-morte su cui si regge la realtà e di sfuggire al paradigma dicotomico in cui tradizionalmente sono imbrigliate le due rispettive sfere. Il poeta è colui che può dischiudere nuovi orizzonti di significato in chi legge, ma per farlo deve considerare la parola come depositaria di un'energia e detentrica di un potere che possono rinnovare il senso più profondo delle nozioni di realtà con cui l'uomo si confronta quotidianamente: grazie alla parola è possibile non ricalcare le categorie della fenomenologia apparente e approdare alla rivelazione di un ordine alternativo, che solo il poeta può percepire e riportare a galla insieme a quanto sfugge a uno sguardo neutro e oggettivo.

I versi della poesia ispirata alla battaglia di Gettysburg e la ricezione bassaniana di essi dimostrano che ruolo abbia avuto Emily Dickinson nel pantheon dei poeti che Bassani si costruisce nella sua giovinezza. Riprendendo i versi della poesia, infatti, si può notare come anche in questo caso l'idea della morte sia resa attraverso l'uso di un verbo («to drop») che

⁶³ CHARLES R. ANDERSON, *The trap of time in Emily Dickinson's poetry*, «ELH», Vol. 26, No. 3, pp. 402-424: 412. («The poet's partaking of the creative process is his only path to immortality. By this is meant not only the endurance of his poems long after he is dead, but also the extension of his understanding of mortality, beyond what fact and logic can offer, by creating a new system of relations between thought- thing-and-words», trad. mia).

⁶⁴ EMILY DICKINSON, *This was a poet*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 2010, pp. 494-495. «This was a Poet—It is That/Distills amazing sense/From ordinary Meanings/And Attar so immense/From the familiar species/That perished by the Door/We wonder it was not Ourselves/Arrested it—before/Of Pictures, the Discloser/The Poet—it is He/Entitles Us—by Contrast/To ceaseless Poverty/Of portion—so unconscious/The Robbing—could not harm/Himself—to Him—a Fortune/Exterior—to Time».

allude alla fine della vita senza indicare in maniera diretta la morte. Il verbo inglese, infatti, solo se accompagnato dal participio «dead» indica letteralmente l'atto del perire e in questo componimento viene invece mutilato dall'autrice che desidera giocare metaforicamente con l'immagine della caduta. Troncando il verbo «to drop dead» della particella che ne specifica il senso di morte, la Dickinson costruisce una zona di sospensione, in cui il lettore viene soltanto preparato al contenuto degli ultimi versi e dove la sfumatura quantitativa delle vittime sul campo di battaglia è suggerita attraverso la similitudine della caduta dei fiocchi di neve e dei petali dei fiori – due immagini che rimandano all'idea del cadere insieme, collettivamente- ma non apertamente esplicitata.

Mi pare che Bassani nei panni del traduttore compia un'ulteriore scelta tesa ad aumentare questo effetto di dissolvenza: egli decide infatti di tradurre il primo verso del componimento rendendo solo la prima occorrenza delle due presenti del verbo “cadere”: eliminando la ripetizione del verbo si ridimensiona il ruolo che nell'economia del verso iniziale è ricoperto dall'allusione al tema della morte. Ecco il confronto tra l'originale e la traduzione:

Dickinson

Bassani

They dropped like Flakes, they dropped like stars

Caddero come neve, come stelle

Come accennato, la traduzione non sarà portata a termine da Bassani che si ferma quasi subito: non possiamo sapere come il nostro autore si sarebbe comportato di fronte agli ultimi versi, nei quali Emily Dickinson tramite il verbo «to perish» (v. 5) indica esplicitamente il destino di morte a cui i soldati andarono incontro a Gettysburg svelando a cosa si riferivano le due immagini iniziali della caduta della neve e dello spogliarsi di un fiore dei suoi petali. Possiamo però condurre ancora qualche riflessione sul ruolo ricoperto da questa lirica e dalla iniziale “reticenza della morte” che la regola sulla traduzione bassaniana di *I died for Beauty* inserita nel *Giardino* nel 1962. Sfortunatamente non è possibile datare la prova di traduzione del componimento dickinsoniano *They dropped like flakes*, tuttavia è molto probabile che durante la stesura del *Giardino* Bassani abbia consultato l'antologia di traduzioni a cura di Margherita Bini ed è possibile che l'attacco del componimento sulla battaglia di Gettysburg abbia ispirato la scelta di sostituire il verbo «comporre» (usato nelle precedenti prove di traduzione) con «discendere».

Del resto, che negli anni della preparazione del romanzo Bassani abbia ripreso vari materiali dickinsoniani si evince anche da altri indizi. Anche la monografia di Cecchi già citata

poco sopra, infatti, pur non essendo presente tra i volumi della biblioteca dell'autore, compare tra i materiali consultati dall'autore: è usata come fonte per il passo in cui il protagonista descrive il messaggio inviato in risposta a Micòl. Nascostosi dietro «fitte cortine fumogene», il giovane al fine di non esporsi e di rimanere «stretto prudentemente alla letteratura»⁶⁵ si ispira proprio alle osservazioni del critico Cecchi: quello che il protagonista obietta a Micòl non è altro che la riproposizione di quanto ha letto nella traduzione cecchiana di *I died for Beauty*. Ecco il brano del romanzo:

[...] Vocabolario alla mano, l'avevo messa a confronto col testo inglese, non trovandola discutibile altro che in un punto, forse, e cioè là dove lei aveva tradotto *moss*, che significava propriamente «muschio, muffa, borrhaccina», con «erba». Intendiamoci – seguitai -: anche allo stato attuale la sua traduzione funzionava assai bene, in questa materia essendo sempre da preferirsi una bella infedeltà a una bruttezza pedissequa. Il difetto che le segnalavo era comunque rimediabilissimo. Sarebbe bastato aggiustare l'ultima strofa così:

Da tomba a tomba, come due congiunti
incontratisi a notte,
parlavamo; finché il muschio raggiunti
ebbe i nomi, le bocche⁶⁶.

Come accennato sopra, nel suo studio Emilio Cecchi, oltre alla lettura critica della poetessa americana, propone le versioni delle poesie più sorprendenti e tra queste quella di *I died for Beauty*, la quale propone come traduzione per «moss» proprio «borraccina»:

Io morii per la bellezza, e mi avevano appena deposta nella tomba, quando uno che morì per la verità fu collocato nel sacello vicino.
«Mi domandò sommessamente perché ero morta. «Per la bellezza» risposi. «Ed io per la verità; che sono una cosa sola. Siamo fratelli» mi disse.
«Così, come gente dello stesso sangue incontratisi nella notte, noi parlammo dalle nostre celle, finché la borraccina Salì alle nostre labbra ed ebbe nascosti i nostri nomi»⁶⁷.

Nelle traduzioni precedenti Bassani non era mai ricorso al termine «borraccina» per rendere «moss», vocabolo che aveva tradotto anche precedentemente con «erba». Nella scelta di tradurre con «erba» quel che sarebbe più opportuno indicare con «muschio» sta la prova definitiva che dietro a Micòl, dunque, si annida proprio il Bassani della fine degli anni '30,

⁶⁵ G. BASSANI, *Il giardino*, p. 450.

⁶⁶ Ivi, pp. 450-451.

⁶⁷ E. e G. CECCHI, *Emily Dickinson*, cit., p. 124. Nel volume di Cecchi la resa tipografica della traduzione non rispetta la suddivisione in versi del componimento originale e qui si è scelto di riprodurre la traduzione così come appare nella pubblicazione di Cecchi.

inizio degli anni '40 e le sue traduzioni giovanili. Anche nella dichiarazione circa la «bella infedeltà» delle traduzioni, preferibile a «una bruttezza pedissequa», tesa a giustificare l'imprecisione della giovane si può riconoscere il riferimento alla traduzione, sì, come resa linguistica e ritmica, ma anche come luogo in cui misurarsi con le proprie convinzioni poetiche, il proprio sguardo lirico. Non credo, dunque, sia da attribuire a Bassani -a un Bassani maturo che torna sui propri passi- l'osservazione sull'errore di traduzione del termine «moss»; credo invece che Bassani abbia inserito la parte della discussione epistolare sulla traduzione per mostrare le due strade possibili di lettura, interpretazione e traduzione di un verso e con esse quale delle due lui preferiva, ossia quella di Micòl (si deve ricordare, infatti, che il narratore introduce il racconto della sua risposta a Micòl, anticipando che si tratta di un escamotage per fuggire un confronto più diretto con la ragazza, di «cortine fumogene», di un pretesto per tenere acceso il dialogo, ma senza accorciare la distanza, senza dover esporre i propri sentimenti, e non una disquisizione traduttologica).

In questo episodio, dunque, il metatesto ancora una volta si sviluppa su un doppio livello e grazie a una strategia d'autore attenta e sapiente riesce a rappresentare sia il punto di vista di giovane traduttore di Dickinson che realmente Bassani è stato, sia il punto di vista della critica, di cui Cecchi diventa il portavoce, per suggerire al lettore quale sia la via percorsa da Bassani, la via di Micòl. *Il giardino* in questo caso diventa il luogo in cui tornare a compiere le scelte fondative della propria parabola letteraria e in questo modo raccontare il passato come se fosse presente.

1.3.2 Verso Ferrara: «de lenti dell'arte, del gusto e della letteratura» e l'assenza della poesia vera

Poche pagine dopo questo episodio, il protagonista intraprende un'assidua frequentazione con Malnate e nella descrizione di questo legame si possono individuare ulteriori tasselli utili a dire qualcosa sul giovane poeta Bassani e sulla sua produzione di questi anni. A Malnate, rovescio del protagonista, l'autore assegna il compito di introdurre nel romanzo la questione della relazione con l'ermetismo, nodo cruciale dell'autorappresentazione bassaniana. Rivolgendosi ad Alberto e a Giorgio, con tono

polemico e dispregiativo, Malnate attacca il protagonista, accusandolo di incarnare il ruolo del «letterato decadente o ermetico, [...] formatosi in politica sui libri di Benedetto Croce»⁶⁸.

Quella dell'ermetismo della poesia bassaniana è una questione complessa, fatta di adesioni giovanili e successivi allontanamenti e polemiche e costringe a riflettere sulla scelta dell'autore di parlarne nel *Giardino*. Per prima cosa occorre osservare che gli aggettivi «decadente» ed «ermetico» sono utilizzati da Bassani come sinonimi. Con tale scelta lessicale, l'autore intende evocare il dibattito vivo negli anni d'anteguerra che identificava la letteratura ermetica come discendente diretta dell'esempio dei decadenti.

Nella fase iniziale della sua esperienza letteraria, negli anni in cui è ambientata la storia, Bassani ne subì l'influenza sotto alcuni aspetti (l'uso di immagini estetizzanti e astratte e l'assenza dell'io lirico⁶⁹), per poi distaccarsene dopo la guerra e dopo il trasferimento a Roma alla fine degli anni '40⁷⁰. Se nel romanzo la descrizione messa in bocca a Malnate è smentita dal protagonista - salvo poi descrivere l'amico poco dopo come persona franca e sincera⁷¹ - viene invece confermata nelle interviste in cui lo scrittore, ormai maturo, racconta il periodo della formazione, in cui -più per necessità che per scelta- aveva aderito all'ermetismo, l'unica scuola dove allora era possibile «andare a bottega»⁷². L'allontanamento e il cambio di rotta dall'idea di letteratura promossa dalle riviste «Solaria» e poi «Letteratura» e da altri analoghi

⁶⁸ G. BASSANI, *Il giardino*, p. 455. Si ricordi, tuttavia, che in un'altra scena del romanzo, che affronteremo tra qualche pagina, Malnate si rimangerà queste parole e riconoscerà all'amico il merito di essersi liberato dalle «tristi secche del calligrafismo e dell'ermetismo» (Ivi, p.544-546).

⁶⁹ Bassani in un'intervista rilasciata ad Anna Dolfi dichiarava: «L'io scrivente era estremamente ridotto: nel tentativo di esorcizzare una simile mancanza ho scritto poi tutto quello che ho scritto, fino alle mie ultime cose» (G. BASSANI, *Una intervista [1979]*, cit., p. 170).

⁷⁰ Per mera esigenza pratica in queste pagine mi rifaccio alla categoria di "ermetismo" senza approfondirla criticamente come sarebbe necessario fare. Rimando alle considerazioni iniziali del contributo di ROBERTO DEIDIER, *I simboli di una generazione* per chiarire alcuni aspetti e limiti della categorizzazione letteraria in questione (cfr. R. DEIDIER, *I simboli di una generazione*, in ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi-Firenze, 27-31 ottobre 2014, vol. I, pp. 83-94: 83).

⁷¹ Se è vero che il protagonista non riconosce il giudizio dell'amico come veritiero, bisogna però ricordare che nel giro di poche righe gli attribuisce due pregi che sembrano correggere il tiro del giudizio appena enunciato: la franchezza e la sincerità: «Subivo e sorridevo, talora ribellandomi, ma più spesso no, ripeto, conquistato mio malgrado dalla sua *franchezza e sincerità*, certo un po' troppo rozze e impietose, un po' troppo da goi – mi dicevo- ma in fondo veramente pietose perché veramente uguaglianti, fraterne» (OPERE, p. 456, corsivi miei). Bassani, dunque, tiene attivi due livelli: quello dell'io personaggio che rifiuta la descrizione di Malnate e quello dell'io scrivente che invece, grazie al distacco venutosi a creare col passare del tempo, è consapevole che Malnate ha colto nel segno.

⁷² «[...] ho subito anche l'influenza dell'ermetismo, cominciato in Italia intorno al '38. Era un'influenza letteraria. Non che io condividessi intimamente le posizioni ideologiche dell'ermetismo: non avevo possibilità di scelta, ero troppo giovane per avere delle posizioni ideologiche mie e andavo a scuola, andavo a bottega. Ero come i pittori che vanno a bottega da altri pittori» (G. BASSANI, *Intervista inedita a Giorgio Bassani*-Istituto italiani di Cultura di New York in cooperazione con la Radio Italiana, 1966, in ROBERTA ANTOGNINI, RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, Edizione Led, 2012, p. 612).

microcosmi fiorentini avverranno solo dopo la guerra. Già nel 1947, per esempio, scrivendo su «Il Popolo» un articolo sull'irriducibile difetto della poesia ermetica (definita nei dibattiti di questi anni «pura»), colpevole di annullare la potenza e la carica dell'atto lirico nell'ossessione del mero gioco formale e nel virtuosismo della parola fine a sé stessi, ammetteva tuttavia di avervi aderito nella fase giovanile⁷³. Traccia della polemica con l'ermetismo italiano si trova anche in alcuni passi dell'epistolario dell'autore, che ad esempio nel 1957 scriveva a Marguerite Caetani parole di stima nei confronti del Pasolini poeta e di sintesi della sua concezione della poesia: «Il Pasolini è senz'altro una delle rivelazioni letterarie più notevoli di questo dopoguerra. La sua poesia è piena di impeto, fortemente *engagée*, 'impura'. Almeno apparentemente lontana dal grigiore e dalla 'purezza' della lirica ermetica dell'anteguerra»⁷⁴. Ancora, qualche anno prima, dovendo esaminare per «Botteghe Oscure» i versi di Franco Fortini, sconsigliava al poeta fiorentino la soluzione della poesia pura affermando che «non ci si pasce di sola poesia pura», l'astrazione ottenuta con il gioco formale sovrasta l'autentico, originario nucleo lirico e finisce per snaturare la voce del poeta: «anch'io, come sai, amo "pensare" che codesti tuoi momenti d'abbandono, d'un lirismo tutto realizzato sulla parola, non potrebbero esistere, né esser compresi nel loro valore profondo, senza il resto, senza gli altri versi esortatori, politico-profetici, religiosi»⁷⁵. Dunque, al poeta sta fuggire alla tentazione di una letteratura autoreferenziale, che si consuma da sé nella mera ricerca di suono, e deve impegnarsi nell'inserire nei versi la propria esperienza vissuta, senza mai rinunciare alla dimensione civile e politica. Può sorprendere che un simile suggerimento provenga da Bassani, ma in realtà ci permette di percepire il peso che l'esperienza della guerra aveva avuto sulle parabole poetiche degli autori che stavano esordendo in quel frangente: negli anni successivi alla guerra Bassani sente l'urgenza di svincolarsi dall'immaginario letterario degli ermetici, concentrati più sulla parola che sulla realtà, per affermare il suo

⁷³ «Caro Direttore, A proposito della cosiddetta «poesia pura» ti confesserò che anch'io, *nonostante la mia formazione intellettuale* [...] ne sopporto con fastidio i limiti [...]» (G. BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza della poesia*, «Il Popolo», V, 20, 20 luglio 1947, p. 3, corsivi miei, ripubblicato in GAIA LITRICO, *Un testo ritrovato: Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, in THEA RIMINI (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 225-239).

⁷⁴ S. VALLI, *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori italiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p.108, ora in GIORGIO BASSANI-MARGUERITE CAETANI, *Sarà un bellissimo numero*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 183.

⁷⁵ Carteggio Bassani-Fortini, Lettera 26 gennaio 1951 (cfr. G. LITRICO, «*Poor wounded soul!*». *Il carteggio tra Giorgio Bassani e Franco Fortini (1949-1970)*, Tesi di laurea magistrale svolta presso l'Università La Sapienza, sotto la guida della Prof.ssa P. Italia, a/a 2015/2016).

antifascismo, troppo timidamente espresso dalla letteratura fiorentina negli anni della guerra, impegnata a proporre una realtà «tanto pur[a] da far pensare a una nota musicale»⁷⁶.

Il canale Malnate-Giorgio, aperto in assenza di Micòl, è il luogo più fecondo del romanzo dal punto di vista dell'autorappresentazione del giovane poeta Bassani. Dopo aver tirato fuori il confronto con il linguaggio poetico degli ermetici allora predominante, Malnate svolge anche il ruolo di far emergere dei dettagli sulla composizione di poesie bassaniane. Una sera, ad esempio, il poeta-protagonista abbandona la consueta riservatezza e sceglie l'amico come destinatario di una lettura di versi, per usare le parole dello stesso Bassani, gli «vuota il sacco»:

Un'altra sera, tuttavia, non tanto perché ci tenessi a farmi bello, ma spinto forse dal vago bisogno di confessarmi, di vuotare il sacco, che da tempo sentivo urgermi dentro, cedetti alla tentazione di recitargli una mia poesia. L'avevo scritta in treno, tornando da Bologna dopo la discussione della tesi di laurea, e sebbene per qualche settimana avessi continuato a credere che riflettesse fedelmente la mia profonda desolazione di quei giorni, l'orrore che nei miei riguardi provavo allora, adesso, a mano a mano che la dicevo a Malnate, ne vedevo ben chiare, con disagio più che con sgomento, tutta la falsità, tutta la letterarietà⁷⁷.

Un'eco di questo passo si trova in *Poscritto* (1952), occasione in cui Bassani si esprime con dei giudizi analoghi a quelli appena riportati a proposito della poesia *Verso Ferrara*, permettendoci di identificare la poesia letta a Malnate con questa lirica:

Una delle prime poesie che scrissi, riguarda *quel treno serale*. Ebbene quella che si scorge attraverso i finestrini dello scompartimento di terza classe è la mia terra, sì, ma resa con *la*

⁷⁶ G. BASSANI, *L'8 settembre a Firenze*, in ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 279-283. Mi permetto di segnalare che il racconto, tra l'altro definito da Pieri «in equilibrio fra documento storico e puro racconto», descrizione che ritengo possa essere corretta sottolineando la carica fortemente simbolica su cui si regge tutto il racconto, non è inedito, come indicato nel volume di Pieri; era uscito nel 1944 su un settimanale fondato tra gli altri da Giuliano Briganti nella Roma liberata, «Cosmopolita» (su cui cfr. MARCELLO CIOCCHETTI, *Editori di libri e di riviste nella Roma liberata*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», 2017 (31), pp. 247-268), con il titolo *L'invasione*, che fornisce l'indizio per interpretare la visione onirica con cui si chiude il racconto, che vale come profezia dell'imminente invasione nazista (cfr. GIORGIO BASSANI, *L'invasione*, in «Cosmopolita», I, 7, 16 settembre 1944, p. 3). Il titolo era stato segnalato dall'importante lavoro bibliografico realizzato sotto la guida di Portia Prebys (P. PREBYS, *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze, CentroEditoriale Toscano, 2002). Interessante notare che nell'incipit del racconto è citato il primo verso de *L'azur* di Stéphane Mallarmé («De l'éternel azur la sereine ironie»), nome tutelare dei poeti ermetici fiorentini, confermando che Bassani aveva ben presente l'associazione tra la poesia francese di fine secolo e l'ermetismo. Il testo presenta numerose convergenze con i versi di *Storie dei poveri amanti*: in particolare tornano la nebbia e la bruma, a cui Mallarmé affida il compito di significare una realtà metafisica che non può essere ricostruita dalla parola poetica nella sua interezza (cfr. vv. 10-12: «Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones/Avec de longs haillons de brume dans les cieux/Que noiera le marais livide des automnes/Et bâtissez un grand plafond silencieux!»).

⁷⁷ *Il giardino*, in OPERE, p. 544.

mente alle tele che gli amici proprio in quei mesi mi venivano mostrando, *distante e patetica* come appare dietro quelle rustiche madonne provinciali, quei santoni dalle membra arrossate e sudaticce⁷⁸.

I due passi appena riportati sono dunque in dialogo tra loro e forniscono delle informazioni significative per chiarire il punto di vista dell'autore sulla stagione giovanile del proprio lavoro: essi presentano in chiave polemica i versi giovanili, criticandone la «falsità» e la «letterarietà» causate dal filtro artistico ricavato dallo studio appassionato della storia dell'arte condiviso con gli amici (si ricordi tra tutti lo storico dell'arte Francesco Arcangeli) seguendo le esercitazioni di Roberto Longhi. In un'intervista rilasciata ad Anna Dolfi, il poeta dichiara: «Seguivo [...] i miei amici storici dell'arte [...] sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento: cosicché la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture»⁷⁹. In *Poscritto*, un testo che precede quest'intervista di alcuni decenni, Bassani già spiegava che la frequentazione assidua di queste tele aveva reso «patetiche e distanti» le rappresentazioni in versi della realtà: come spiegava nell'incipit dell'intervento, l'impulso a scrivere versi inizialmente «venne, più che *dalla vita e dalla realtà*, dalla *cultura*»⁸⁰.

In altri termini, Bassani scorge il limite della sua poesia giovanile nella distanza dalla vividezza delle cose reali (che corrisponde a una vicinanza al pensiero e alle operazioni cerebrali), che sono osservate dall'esterno e mai per partecipazione diretta, quella partecipazione che solo con il precipitare degli eventi bellici l'autore conoscerà. Tale distanza dalla vita aiuta a spiegare il riferimento bassaniano all'assimilazione giovanile dei modi ermetici, da intendere come processi di astrazione mentale e simbolica.

⁷⁸ G. BASSANI, *Poscritto*, in *Opere*, cit., p. 1162, corsivi miei.

⁷⁹ ANNA DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 170.

⁸⁰ G. BASSANI, *Poscritto*, in *Opere*, cit., p. 1162, corsivi miei. A questo proposito merita di essere riportata una dichiarazione rilasciata in un'intervista degli anni Settanta, la nota conversazione con Ferdinando Camon, in cui l'autore approfondisce il senso di queste parole: «è una dichiarazione programmatica a cui tengo molto per un paio di ragioni fondamentali: anzitutto per motivi di onestà, ma anche, poi, per motivi di metodo. Io credo veramente che *poeti non si nasce*, ma *poeti si diventa*, almeno in senso pratico. Il detto "poeti si nasce" è vero nei limiti in cui afferma che la natura dispone a vedere le cose di questo mondo sotto un determinato angolo visuale, per una specie di folgorazione originaria. Questa, tuttavia, è una disposizione che non ha molto a che fare con l'effettivo esercizio della poesia. Per essere poeti non basta affatto avere la visione interiore, *essere* in un determinato modo: bisogna anche acquistare il possesso degli strumenti e la cognizione del modo in cui usarli effettivamente. La prima operazione equivale alla presa di coscienza dello stato delle lettere nel proprio tempo. Naturalmente, si tratta di una critica indiretta, come andar a bottega. In questo senso io, con quella frase che lei ha citato, significavo di aver avuto come ideali certi modelli letterari contemporanei» (INT, pp. 245-246).

La poesia ermetica secondo Bassani è distante dalla verità perché lontana dalla vita, non mescolata ad essa, chiusa in una dimensione intellettualistica e quasi meccanica del linguaggio che non esprime e non esalta il palpito della vita, ma al contrario lo mortifica attraverso espressioni oscure e criptiche. In questo senso, il tono rarefatto della raccolta *Storie dei poveri amanti* esprime proprio questa assenza di dinamismo che si fa assenza dalla vita stessa: la soggettività del poeta sembra sempre sul punto di disfarsi, il suo sguardo è opaco e i suoni che egli ode «trasalgono piano» da un altrove indefinito e distante. In altri termini, in questa raccolta Bassani lavora a un'astrazione del tempo presente, di cui cristallizza l'istante del disfacimento e non la parte dinamica «che vive e che palpita»⁸¹. Bassani sclerotizza il fluire del tempo tramite un processo di astrazione che lo avvicina in effetti alla concezione poetica che prevalse tra gli ermetici nel periodo in cui è ambientato *Il giardino* e in cui sono state composte le poesie di *Storie dei poveri amanti*.

Nel romanzo regna questo tempo innaturale, quasi astratto, la stessa atmosfera rarefatta delle poesie, sospesa e immobile dove domina la «luce che avvolge il vissuto che scompare»⁸². Riportiamo di seguito un esempio della modalità dell'autore di rendere l'atmosfera nel romanzo:

Fummo davvero molto fortunati, con la stagione. Per dieci o dodici giorni il tempo si mantenne perfetto, fermo in quella specie di magica sospensione, di immobilità dolcemente vitrea e luminosa che è particolare di nostri certi autunni⁸³.

La descrizione dell'atmosfera autunnale come «vitrea e luminosa» rimanda alla luce delle *opalines*, dei lattimi di Micòl, filtro opalescente con cui la vita dei due giovani è narrata nelle pagine del libro. La perizia del romanziere Bassani sta nel saper riprodurre la realtà delle situazioni non appiattendosi mai su di esse per farne una cronaca, una «storia morta» per dirla con Croce, ma ricreandone l'originaria vividezza. Al contrario dei neorealisti, ai quali rimprovera di allontanarsi dalla realtà della vita per farne una cronaca sterile, la narrazione di questa storia si avvale di appigli che rievocano un preciso tempo del passato, non un generico ieri. Tale operazione è affidata anche alla luce: non tanto e non solo quella realmente

⁸¹ Nel 1964, Bassani chiuderà *Le parole preparate* (forse il vero manifesto di poetica bassaniana) spiegando che il compito della letteratura è parlare di «qualcosa che vive e che palpita: come tutto ciò che appartiene alla storia dolorosa e gioiosa degli uomini» (G. BASSANI, *Le parole preparate*, in *Opere*, cit., p. 1201).

⁸² SONIA GENTILI, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, cit., p. 340.

⁸³ *Il giardino*, in *OPERE*, p. 387.

caduta sul campo da tennis di casa Finzi-Contini, quanto quella di derivazione longhiana che allude a un preciso significato figurativo, che Bassani ha potuto scorgere nei capolavori dei maestri della tradizione pittorica italiana proprio negli anni in cui ambientata la storia del romanzo. Non per nulla, nel suo ultimo lavoro dedicato all'influenza di Roberto Longhi nella cultura italiana, Bazzocchi ha sottolineato come «lattimo» sia un termine impiegato da Longhi a proposito della Madonna di Senigallia di Piero della Francesca⁸⁴. Rievocando la particolare illuminazione osservata sulla scorta di Longhi sulla tela dai grandi maestri del linguaggio figurativo, Bassani sta ricostruendo in maniera vivida e partecipata anche il tempo in cui lui per la prima volta ha visto quella luce, il tempo di Micòl, che come afferma Bazzocchi è un tempo «sospeso», che a parte quando le reminiscenze di luci vitree prendono corpo sulla pagina, è un tempo «del buio, della notte, dell'impossibilità erotica [...] al termine del quale avviene una catastrofe»⁸⁵. Ma questa luce «magica» è adatta alla narrazione delle vicissitudini dell'animo di un giovane che ha il vizio di rendere tutto «irreale» o «favoloso», di convertire la propria esperienza in «qualcosa da non crederci», qualcosa di artificiale, appunto, come l'astrazione dalla realtà che alberga nelle poesie di questo periodo⁸⁶. In altre parole, il poeta Bassani dell'inizio degli anni '40, benché abbia già una sensibilità poetica che gli consente di avere chiari alcuni dei punti del suo programma (la traduzione della poesia dickinsoniana ne è un esempio), non è ancora giunto a riprodurre attraverso la poesia la nitidezza delle cose che sono state e che non sono più; non può rinunciare al diaframma nebbioso che disfa i contorni di ciò che lo circonda come il tempo disfa ciò che esiste, dove la nitidezza sarebbe la capacità di motivare la dialettica vita/ morte che regola l'esistenza della realtà.

Nel 1948 il critico Fiorenzo Forti, in una interpretazione critica che Bassani apprezzò particolarmente, sosteneva che i temi e le «forme decadenti di un tedio non esente da compiacenze»⁸⁷ dei racconti di *Una città di pianura* scritti tra il 1936 e il 1939, nei pressi degli anni in cui è ambientato il *Giardino*, erano poi state oggetto della raccolta del 1945, *Storie dei poveri amanti*.

⁸⁴ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 68.

⁸⁵ Ivi, p. 121.

⁸⁶ *Il giardino*, in OPERE, p. 513.

⁸⁷ FIORENZO FORTI, *Incontro con Bassani*, in «Convivium», 4, 1948, pp. 501-509: 502. Sappiamo che Bassani apprezzò molto la lettura critica proposta da Fiorenzo Forti, ne parla positivamente ad Attilio Bertolucci in una lettera del 6 ottobre 1948 («*Dans la vie*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Attilio Bertolucci (1937-1971)*), tesi di laurea magistrale di FLAVIA ERBOSI, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2017-2018, relatrice Prof.ssa Sonia Gentili, correlatrice Prof.ssa Paola Italia (in corso di stampa). Merita di essere ricordato che Fiorenzo Forti era l'assistente di Carlo Calcaterra, già professore e relatore della tesi di laurea su Tommaseo dello stesso Bassani.

Nelle poesie di questa silloge i modi della visione sono intrappolati nella foschia, un velo che rende appannato lo sguardo del poeta costringendolo a una visione rarefatta, mai piena e limpida, mai concreta e materiale⁸⁸: le lampade e i fari che fanno capolino di tanto in tanto sono solo «meste luci di lontananza» (*Di settembre a San Giorgio*), le fiamme delle candele quando compaiono sono «deboli» (*Cena di Pasqua*) e non consentono mai al poeta di gettare lo sguardo lontano, oltre la «nebbia delle paludi» e oltre le «sudate e grevi / coltrici» (*Serenata*); il poeta può soltanto immaginare cosa vi sia al di là della bruma e sperare di trovare «un faro che alfine brilli» (*Marina d'ottobre*).

A questo modo di vedere, corrisponde un analogo modo di sentire. Anche la dimensione uditiva contribuisce a creare l'effetto di perenne sospensione; i rumori non sono mai forti e fragorosi, ma sempre lenti e esili: si incontra «il lieve / fruscio delle [...] chiome» (*I crisantemi*), il «ritmo lento d'una triste pavana», «spari» che «trasalgono fiochi» (*Di settembre a San Giorgio*), «fischi lenti» (*Verso Ferrara*), un «quieto stormire» di tigli (*Monselice*), «fioche ed esili voci» dei parenti (*Cena di Pasqua*) «spari, fischi, trombe» che languiscono lontano, «oltre i vetri» (*Mascherata*). Laddove si profila un rumore violento, un boato (ad esempio, gli spari), il poeta provvede a mitigarlo associandolo ai verbi che indicano debolezza (come ad esempio «languire») al fine di ottenere grazie all'effetto ossimorico l'attenuazione del rumore.

1.3.3 Esempi di intertestualità bassaniana: le poesie *Cena di Pasqua*, *Come la verità*, *Sera a Porta Reno*, *Sogno*

Non solo *Verso Ferrara*, ma anche altri brani poetici bassaniani risalenti agli anni in cui è ambientata la storia del *Giardino*, costituiscono importanti tessere intertestuali all'interno

⁸⁸ Sulla questione possono essere utili anche le considerazioni di Anna Dolfi circa i «colori smorzati eppure rivelatori che potevano ancora bastare fino al '40» che si leggono in ANNA DOLFI, «Upon the window pane e la rifrazione dell'immagine femminile», *Cahiers d'études romanes* [Online], 33 | 2016, online dal 10 mai 2017, consultato il 06 settembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5259>.

del romanzo. Si tratta delle poesie *Sera a Porta Reno*, *Cena di Pasqua*, *Come la verità* e *Sogno*⁸⁹. A proposito di *Cena di Pasqua*, già nel 1970 Giorgio Varanini notava come la poesia, composta nel 1942, anticipasse di moltissimi anni la scena «della triste cena pasquale nella casa paterna», segnata dai funesti eventi politici e dominata da «un oscuro e minaccioso presagio»⁹⁰. L'osservazione è sicuramente vera, ma occorre aggiungere che, nonostante il titolo, la poesia descrive soltanto l'ultimo momento della cena pasquale raccontata nel romanzo, ossia quello dei saluti. Nel *Giardino*, invece, il congedo, la scena dell'addio, è un'ultima parte -non reale, ma immaginata- di una lunga sequenza dedicata alla cena per la Pasqua ebraica, in ebraico il *seder* di Pesach (cap. VII, parte III). La differenza rispettivamente dell'argomento riservato alla poesia e di quello riservato al romanzo è ricca di implicazioni e merita di essere analizzata, dal momento che permette di cogliere come i vent'anni trascorsi tra la composizione dei versi e la maturazione del romanzo abbiano comportato il passaggio dall'intuizione poetica alla storicizzazione tipica della prosa bassaniana.

È interessante notare, ad esempio, il carattere di divagazione immaginaria, con cui nel *Giardino* il narratore inserisce la scena dei saluti dopo la cena su cui, a quanto mi risulta, la critica ancora non aveva fermato l'attenzione. La divagazione poetica all'interno della prosa nasce perché il protagonista si sente estraneo al clima della serata e avverte di essere assai diverso dal resto della famiglia. Per questo motivo la cena è descritta come un «disperato e grottesco convegno di spettri», in cui i parenti «intonano sommessi» una «gretta lamentela, la monotona, grigia, inutile trenodia»⁹¹. I congiunti sono presentati come «insignificanti nei poveri visi sormontati dai cappellucci borghesi o incorniciati dalle borghesi permanenti» e più che persone reali assomigliano agli spettri di sé stessi perché non sanno decifrare il futuro terribile che incombe su di loro e, «ottusi di mente» come sono, neanche «la reale portata dell'oggi»⁹². Al contrario dei suoi commensali, il protagonista è calato nella realtà della storia, sa analizzare quel che accade, coglierne la gravità e persino intuirne gli esiti più dolorosi. Al

⁸⁹ In diverse interviste rilasciate all'indomani dell'uscita del *Giardino* è lo stesso Bassani a indicare l'esistenza di una parentela tra la poesia della sua prima stagione e la prosa, con particolare riferimento al *Giardino dei Finizi-Contini*, ma come vedremo nell'ultima parte di questa tesi, anche *La passeggiata prima di cena* e *Una lapide in Via Mazzini* sono coinvolte (cfr., *infra*, cap. VI). Per quanto riguarda il *Giardino*, riferendosi alla parte del romanzo in cui è rievocata la sera di Pasqua, Bassani dichiara «Quel capitolo [...] non è che la trascrizione di una mia poesia giovanile» (INT, p. 73) e ancora, parlando più genericamente della genesi del libro: «alcuni di quei 'nuclei' dai quali sono partito c'erano già nelle mie poesie, soprattutto nella raccolta *Un'altra libertà*» (INT, p. 95). Per quanto riguarda quest'ultima affermazione, tuttavia, riteniamo che Bassani intendesse indicare *Storie dei poveri amanti*, dal momento che, come dimostreremo in questo capitolo, sono soprattutto le poesie di SPA a essere riprese.

⁹⁰ GIORGIO VARANINI, *Giorgio Bassani*, Firenze, Nuova Italia, 1975 (II ed.), p. 41.

⁹¹ IL GIARDINO, p. 187.

⁹² *Ibidem*.

contrario dei suoi parenti, il giovane è vivo e la cena di Pasqua è il momento in cui egli ne prende piena coscienza, vedendo la propria immagine riflessa nella specchiera del salotto, lo stesso espediente che verrà utilizzato nel capitolo III, parte IV:

[...] guardavo infine me, riflesso dentro l'acqua opaca della specchiera di fronte, non diverso dagli altri, anch'io già un po' canuto, preso anche io nel medesimo ingranaggio, e tuttavia riluttante, non ancora rassegnato. *Io non ero morto, mi dicevo, io ero ancora ben vivo!* Ma allora se ancora vivevo, a che scopo, come potevo restare lì, insieme con gli altri? *Perché non mi sottraevo subito a quel disperato e grottesco convegno di spettri*, o almeno non mi turavo le orecchie per non sentire più parlare di discriminazioni, di meriti patriottici, di certificati d'arianità, di quarti di sangue [...] La cena si sarebbe trascinata così, chissà per quante ore, fra discorsi rimasticati [...] fino all'una, fino alle due! E poi? Poi ci sarebbe stata la scena ultima, quella degli addii. Già la vedevo⁹³.

Nella scena che segue, il giovane protagonista si proietta nel momento del congedo, in cui, sceso nel cortile insieme con i convitati per i saluti consueti, con intuizione profetica in un vento forte che irrompe tra il portico e il giardino avverte la tragedia dello sterminio che li travolgerà di lì a breve:

Eravamo scesi tutti in gruppo giù per le scale buie, come un gregge oppresso. Giunti nel portico, qualcuno (forse io) era andato avanti, a socchiudere il portone di strada, ed ora, per l'ultima volta, prima di separarci, si rinnovavano da parte di tutti, me compreso i buonanotte, gli augurii, le strette di mano, gli abbracci, i baci sulle gote. Senonché, improvvisamente, dal portone rimasto mezzo aperto, là, contro il nero della notte, ecco irrompere nel portico una raffica di vento. È vento d'uragano, e viene dalla notte. Piomba nel portico, lo attraversa, oltrepassa fischiando i cancelli che separano il portico dal giardino, e intanto ha disperso a forza chi ancora voleva trattenersi, ha zittito di botto, col suo urlo selvaggio, chi ancora indugiava a parlare. Voci esili, gridi sottili, subito sopraffatti. Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli d'una chioma incanutita dagli anni o dal terrore...⁹⁴

È questo il passo che riscrive, a distanza di quasi vent'anni, la poesia *Cena di Pasqua*, scandendo in microsequenze le tre quartine dell'avantesto lirico e giungendo così a una esasperazione del dato tragico, espresso in maniera più esplicita rispetto ai versi, perché già

⁹³ *Ibidem*, corsivi miei. A questo proposito è interessante la testimonianza di Jenny Bassani, sorella dell'autore, riportata all'attenzione nel 2006 da Gianni Venturi, in cui la genesi della poesia pasquale è spiegata proprio con un episodio avvenuto nel reale *Seder* di Pesach svolto a casa Bassani e con l'assentarsi del fratello dalla tavola dove erano tutti riuniti. Lo scrittore «si alzò a metà del rito e si assentò per un breve periodo; al suo ritorno portò quella poesia, *Cena di Pasqua*, che in nuce diverrà nel romanzo la scena degli addii» (GIANNI VENTURI, *Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*, in PAOLO GROSSI, *Il romanzo di Ferrara*, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di cultura, 2007, pp. 193-232:212).

⁹⁴ IL GIARDINO, p. 188.

accaduto e non più solo intuito, come suggerisce l'osservazione prolettica del narratore («Guardavo ad uno ad uno, in giro, zii e cugini, gran parte dei quali, di lì a qualche anno, sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi»)⁹⁵. Occorre analizzare ora la poesia, di cui si riportano in calce sia le varianti (due, all'inizio della prima quartina) che l'autore ha apposto in occasione della seconda edizione di *Storie dei poveri amanti* (saranno indicate con la sigla C46)⁹⁶, sia quelle riportate nella forma definitiva licenziata con *In rima e senza* (saranno indicate con C82), che riguardano sostanzialmente l'ultima quartina, ritoccata con eclatanti rimaneggiamenti (vv.9-12):

E quando nel giro del ballo oscuro che ci rimorchia, 1
dimenticate ombre nostalgiche a fingere la vita,
spirito della notte ci riavrai, dopo le ultime risa,
i baci sulle guance, gli auguri, gli addii sulla porta;

e là dalla soglia a stroschio rompendo un vento crudele. 5
dissiperà le fiocche ed esili voci come capelli
incanutiti, nel vuoto portico di tra i cancelli
cieco soffiando sulle deboli fiamme delle candele:

forse torneremo in un muto patto d'intorno a questa 9
tavola, sotto la lampada, commensali distratti;
fermi, le labbra sigillate, seduti di contro ai ritratti
pallidi dei nostri morti, ad una eterna festa⁹⁷.

v. 5 C46 a stroschio] a scroscio
v. 6 C46 dissiperà] disperderà
v. 7 C82 incanutiti, nel vuoto portico] incanutiti, nel vuoto portico,

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Scarpa scrive che «Le varianti più notevoli intervenute poco dopo la prima pubblicazione riguardano la seconda strofa e si direbbero deputate a cancellare, almeno in parte, l'impronta montaliana del testo» (Domenico Scarpa, *Lapidario estense*, in *Storie di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 71-121:108-109). Inoltre, a noi sembra che tendano a stemperare alcuni arcaismi («stroschio», v. 5) e a sliricizzare alcuni termini («dissiperà» > «disperderà», v. 6).

⁹⁷ Si è scelto di riportare il testo della prima forma della poesia, apparso inizialmente sulla rivista «Mercurio», diretta da Alba De Céspedes nel 1944 a Roma (G. BASSANI, *Cena di Pasqua*, in «Mercurio», I, 4, dicembre 1944, p. 207) perché più vicino cronologicamente agli anni in cui è ambientata la storia del romanzo. Attraverso i contributi di autori quali Attilio Bertolucci, Alfonso Gatto, Natalia Ginzburg, il numero di «Mercurio», pubblicato in una Roma già liberata dagli Alleati, intendeva documentare la «resistenza» del popolo italiano di fronte al nemico nazista, come recita la lettera che De Céspedes inviò a Bassani nel dicembre del 1944, all'indomani dell'uscita della rivista per ringraziarlo di aver partecipato al progetto (AEB, FeB, Serie Lettere ricevute, fasc. De Céspedes, Alba, lettera del 23 dicembre 1944). Successivamente, nel 1945, i versi saranno ripubblicati in volume nella raccolta *Storie dei poveri amanti*, nella seconda edizione della quale (stampata nel 1946 per i tipi dello stesso editore) verrà indicato il 1942 come anno di composizione. Bassani riproporrà *Cena di Pasqua* ai lettori anche nell'antologia einaudiana *L'alba ai vetri* (1963), in cui il testo non presenta praticamente alcuna variante rispetto a quello del 1942. Cambiamenti significativi, in particolare nell'ultima strofa, invece si registrano nel testo che il poeta ferrarese licenzia nel 1982 in occasione dell'uscita di *In rima e senza*, volume edito da Mondadori che riunisce l'opera in versi del poeta ferrarese, dalle prime raccolte a quelle più tarde del 1974 (*Epitaffio*) e del 1978 (*In gran segreto*).

- v. 9 C82 *forse...questa*] *forse torneremo di sopra, in sala, seduti qua attorno al solito*
 v. 10 C82 *tavola*] *tavolo*
 v. 11 C82 *seduti di contro ai ritratti*] *pallidi di contro ai pallidi*
 v. 12 C82 *pallidi... festa*] *ritratti dei nostri morti, morti anche noi, ma soli.*

Secondo Domenico Scarpa, le modifiche degli ultimi versi dimostrano «che Bassani cerca l'iterazione sillabica e quasi la cacofonia (oltre a introdurre, con quel tavolo, una deliberata improprietà lessicale)»⁹⁸. Di certo, ha un ruolo anche l'influenza del decennale lavoro narrativo sui diversi capitoli del *Romanzo di Ferrara*, che rende la situazione poetica «esplicita fino alla didascalia»⁹⁹ e comporta anche che la riscrittura dell'antica lirica «sia trascinata «verso lo stile dei suoi nuovi versi “senza rima”: verso l'informale della raccolta *Epitaffio*, verso la prosa»¹⁰⁰.

Elemento portatore di significato e comune ad entrambi i passi è il vento. Se nella poesia del 1942 il vento è «crudele» (v. 5), nel romanzo la caratterizzazione risulta amplificata: «la raffica di vento» diventa «uragano», che «zitti[sce] di botto col suo urlo selvaggio». I quattro predicati («piomba», «attraversa», «oltrepassa», «ha disperso», «ha zittito») descrivono la progressiva azione del vento con maggiore estensione rispetto al testo poetico. Il «dissiperà» che nel componimento (v. 6) è riferito alle voci dei parenti diventa «disperde» nel romanzo, mantenendo la stessa sonorità del testo poetico, ma determinando maggiormente la realtà circostante. È, infatti, al presente, e non è riferito alle voci, ma alle persone («ha disperso a forza chi ancora voleva trattenersi [...] chi ancora indugiava a parlare») e, infine, è utilizzato sia in senso reale che in senso metaforico (allude all'imminente sterminio). Le «esili voci» del testo poetico compaiono di nuovo al termine del brano in prosa, ma sono accompagnate da «gridi sottili», dimostrando come anche in questo caso le conseguenze dell'arrivo del vento siano più violente rispetto al testo in versi. Infatti, il significato del verso «dissiperà le esili e fioche voci», nel finale della divagazione lirica di questo capitolo del *Giardino* viene sviluppato e si articola in una *climax* ascendente che non lascia spazio ad alcuna speranza: in un primo momento prende la scena il motivo della sopraffazione, rafforzato dalla diatesi passiva («Voci esili, gridi sottili, subito sopraffatti»), ma presto il vento non solo soverchia il gruppo di persone, ma si trasforma in un vero e proprio vortice di distruzione,

⁹⁸ DOMENICO SCARPA, *Lapidario estense*, cit., p. 109.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

che annichilisce e disfa ogni cosa ed ogni vita («Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli d'una chioma incanutita dagli anni o dal terrore...»¹⁰¹). Con quest'ultima similitudine delle foglie portate via, che vanta una lunga tradizione letteraria, da Omero a Virgilio, da Dante fino a Ungaretti¹⁰², il valore metaforico del vento finisce per indicare la forza prepotente della storia, che come un «uragano» si abbatte sulla vita, ansiosa com'è di cancellare il presente, facendolo diventare subito passato. Si tratta di una invasione mortifera e ne è prova il fatto che tutti i presenti dopo esser stati raggiunti dalle fredde raffiche, si ritrovano di nuovo insieme in un «muto patto», come recita la poesia del 1945, «fermi, le labbra sigillate, seduti di contro ai ritratti pallidi dei nostri morti». Sempre Scarpa nota come «la festa in presenza dei morti diventa una morte condivisa e livellatrice, di qua e di là dalla soglia della vita. Il patto tra i vivi si trasforma in comunione coi morti»¹⁰³.

Sorprende che Varanini nell'esaminare gli episodi del romanzo connessi alle liriche degli anni '40, non abbia incluso i riferimenti intertestuali alle poesie *Sera a Porta Reno* e *Come la verità*, particolarmente interessanti perché rappresentano due tipi di intertestualità diversi. Infatti, se *Sera a Porta Reno*, come *Cena di Pasqua* e *Sogno*, è costruita attorno allo stesso motivo di una serata poi raccontato nel romanzo, invece *Come la verità* non trova corrispondenza con nessun episodio narrato nel romanzo, non si mimetizza nella trama: al contrario si presenta esclusivamente come un riferimento realistico e attendibile della carriera poetica dell'autore e sembra voler essere una rivendicazione della propria attività lirica. È stato collocato lì per ricordare al lettore che chi ha scritto il romanzo e ha vissuto le vicende narrate, è stato anche autore di versi. Anche in questo caso, è fondamentale notare come Bassani abbia usato il

¹⁰¹ IL GIARDINO, p. 188.

¹⁰² Nel VI libro dell'*Iliade* (vv. 145-149) Glauco si rivolge a Diomede con queste parole: «“Tidide magnanimo, perché mi domandi la stirpe? / Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini; / le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva/ fiorente le nutre il tempo di primavera; così le stirpi degli uomini: nasce una, l'altra dilegua» (OMERO, *Iliade*, trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1980, pp. 204-205). Ancora il motivo è presente nel VI (vv. 305-312) libro dell'Eneide, dove viene usato per descrivere la folla che deve attraversare lo Stige: «Qui tutta una folla ammassandosi sulle rive accorrea, / donne e uomini, corpi liberi ormai dalla vita, / di forti eroi, fanciulli e non promesse fanciulle, / giovani messi sul rogo davanti agli occhi dei padri: / tante così nei boschi al primo freddo d'autunno, / volteggiano e cadono foglie, o a terra dal cielo profondo / tanti uccelli s'addensano, quando, freddo ormai, l'anno di là dal mare li spinge verso le terre del sole» (VIRGILIO, *Eneide*, trad. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1991, p. 223). Anche nella *Commedia* si incontra la similitudine delle foglie, nel canto III dell'Inferno (vv. 109-117), dove si leggono i celebri versi «Caron dimonio, con occhi di bragia, / loro accennando, tutte le raccoglie: / batte col remo qualunque s'adagia. / Come, d'autunno, si levan le foglie / l'una appresso dell'altra, infin che il ramo / similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una, / per cenni, come augel per suo richiamo» (DANTE, *La Divina Commedia*, introduzione di Bianca Garavelli, note di Lodovico Magugliani, Milano, Rizzoli, 2019, p. 62).

¹⁰³ D. SCARPA, *Lapidario estense*, cit., p. 110.

progetto narrativo del *Giardino* per ripercorrere le tappe giovanili della propria parabola poetica e storicizzarle alla luce di quel che sarebbe venuto dopo.

1.4 Il torpore bassaniano nel *Giardino* e nelle *Storie dei poveri amanti*: il poeta dormiente e la «pigra brace» del cuore

Tra le pieghe della narrazione del *Giardino* e precisamente nell'episodio in cui il protagonista per la prima volta viene invitato a cenare a casa Finzi-Contini (parte III, capitolo 5) Bassani ha collocato un'immagine che spiega le ragioni della fase poetica descritta nelle pagine precedenti. La scena contiene infatti una descrizione metaforica del cuore del giovane Bassani, un cuore che aderisce in modo debole e fioco alle esperienze di quel periodo e causa pertanto la poetica e le soluzioni stilistiche di *Storie dei poveri amanti*.

Giorgio, invitato da Alberto a trattenersi per la cena, finalmente ha accesso a una nuova zona della *magna domus*, la sala da pranzo, a cui giunge attraversando «sale e salette». Dopo aver passato in rassegna i convitati, l'autore si accorge che l'ambiente domestico in cui si trova è il correlativo oggettivo del suo stato d'animo e ne approfitta per inserire un commento su di sé. Ovviamente, le sue parole si depositano sulla carta nel tempo successivo a quello della storia narrata, nel momento in cui lo scrittore guarda al sé stesso del passato e giudica il proprio lavoro in base alla concezione poetica maturata nel corso del tempo. Pertanto, la stanza è descritta così come riaffiora alla memoria di un Bassani oramai scrittore dalla poetica salda, che si ritrova *vis à vis* con la versione giovanile di sé che va costruendosi pagina dopo pagina:

Ma ciò che mi colpì, fin da quella prima sera, fu senza dubbio la sala da pranzo, in sé, coi suoi mobili di legno rossastro, in stile floreale, col suo vasto camino dalla bocca arcuata e sinuosa, quasi umana, con le sue pareti foderate di cuoio tranne quella, interamente a vetri, inquadrante la buia, silenziosa tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus*¹⁰⁴.

¹⁰⁴ *Il giardino*, in OPERE, pp. 466- 467.

Questa scena risente del modello del decadentismo per antonomasia, Joris Karl Huysmans. In *À rebours* (1884), letto e amato da Bassani in gioventù, l'aristocratico Des Esseintes incarna un'artificiosa solitudine fatta di arte e letteratura che senz'altro ha influenzato la memoria che Bassani aveva del "Barchetto del Duca": il protagonista del romanzo francese si ritira infatti in una dimora fuori dalla città, in cui può coltivare l'ideale di bellezza, letteratura e cultura, un luogo astratto quasi sostitutivo di quello reale, dove la vita si confonde con l'arte e da essa viene spodestata, poiché essa ha la virtù di «supplire alla plebea realtà dei fatti»¹⁰⁵ salvo poi rendere impossibile l'azione umana, paralizzarla e imbrigliarla in un disegno puramente intellettualistico che prende il posto della realtà. Non stupisce allora scorgere in una delle descrizioni della dimora di Des Esseintes, alcune delle caratteristiche della sala da pranzo della famiglia Finzi-Contini, vere e proprie riprese, se non citazioni, come si può notare nel brano riportato di seguito:

Prendeva i suoi pasti -che ad ogni inizio di stagione venivano fissati una volta per sempre in tutti i loro particolari- ad un tavolo al centro di una stanzetta, separata dallo studio da un corridoio imbottito, a chiusura ermetica, che non lasciava filtrare né rumori né odori in nessuno dei due ambienti cui serviva da passaggio.

Questa stanza da pranzo aveva l'aspetto d'una *cabina di nave*, col suo soffitto a volta munito di travi a semicerchio, con gli assiti e il pavimento d'abete d'America, *la finestrella che si apriva nel rivestimento di legno come un oblò di sabordo*¹⁰⁶.

Anche in questo caso il testo si innesta sul modello francese che, presente in filigrana, determina la costruzione della scena fornendo all'autore dei motivi attorno a cui allestire la scenografia della cena del protagonista a casa Finzi-Contini. Al tempo stesso, però, nelle stesse righe Des Esseintes e il carico simbolico che si porta dietro viene ridimensionato nelle righe successive, che infatti completano la descrizione dell'ambiente, illustrando le conseguenze negative causate dall'atmosfera del "Barchetto del Duca", che si manifestano nella forma di un intorpidimento diffuso nel giovane poeta. Dopo aver descritto l'interno della sala da pranzo, Bassani indugia sull'effetto creato dal legno caldo della sala con il proposito di consegnare al lettore un'immagine metaforica sulla propria attività poetica giovanile. Nel ricordo di Bassani la sala era «così intima, così riparata, starei per dire così

¹⁰⁵ JORIS KARL HUYSMANS, *Controcorrente*, trad. it. di Camillo Sbarbaro, con un ricordo di Eugenio Montale, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 65.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 62-63, i corsivi sono miei.

sepolta, e soprattutto così adatta al me stesso d'allora, adesso lo capisco!, a proteggere quella specie di pigra brace che è tante volte il cuore dei giovani»¹⁰⁷.

A distanza di decenni (si noti l'inciso «adesso lo capisco!» teso a ricordare a chi legge che chi scrive parla da un tempo futuro rispetto alla storia narrata e che il romanzo è un'interpretazione e non una ricostruzione neutra della storia), Bassani è consapevole che la sala da pranzo e tutta la dimora dei Finzi-Contini sono state il luogo di un lungo periodo di riposo e torpore dell'anima, uno spazio in cui il suo cuore ha trovato rifugio¹⁰⁸ dall'esterno e dal fluire violento degli eventi e della storia (dalle conseguenze dirette dell'oppressione fascista, dalla promulgazione delle Leggi Razziali). Presso casa Finzi-Contini il tempo si è fermato, gli oggetti rimandano a un passato ormai cancellato, è garantita esclusivamente l'attività contemplativa e proprio a questo allude la vetrata da cui si scorge la tempesta che sconvolge il parco. Il cuore del protagonista è reso quasi inerte da questo regime di contemplazione che ridimensiona la soggettività poetica e la riduce a mero sguardo assorbito dai dati visuali (come ad esempio avviene nella poesia letta a Malnate, *Verso Ferrara*)¹⁰⁹: una «brace» che funziona solo parzialmente, che stenta a restare viva e accesa e indugia in un'indolente e fiacca attività. Il suo cuore di giovane poeta viene paragonato a una brace pigra, che non arde al pieno delle possibilità, non ancora pronta a compiere quegli slanci flaubertiani verso il mondo reale – gli «*élans d'amour*» della *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* che Bassani rievoca (rivisitandoli) in *Di là dal cuore*¹¹⁰ – che saranno uno dei simboli della poetica bassaniana della maturità.

Che questa definizione sia da leggere come un riferimento alla propria poesia giovanile, al giovane poeta che stenta a vivere pienamente le situazioni, può essere provato anche dal fatto che il topos della brace che arde lenta è presente nel repertorio dei versi giovanili di *Storie dei poveri amanti*. La «mite brace» compare nella poesia *Variazione sul tema precedente e*

¹⁰⁷ *Il giardino*, in OPERE, pp. 466- 467.

¹⁰⁸ Anche altri luoghi della *magna domus* sono presentati come protettivi, ad esempio lo studio di Alberto: «Ricordo quei lunghi mesi immobili, come sospesi al di sopra del tempo e della disperazione (a febbraio nevicò, Micòl tardava a rientrare da Venezia), e ancora adesso, a più di vent'anni di distanza, le quattro pareti dello studio di Alberto Finzi Contini tornano ad essere per me il vizio, la droga tanto necessaria quanto inconsapevole di ogni giorno d'allora» (Ivi, p. 439).

¹⁰⁹ Per approfondire questo tipo di lettura si legga il saggio dedicato a Bassani e Longhi di ANDREA MIRABILE, in ID., *Scrivere la pittura. La funzione Longhi nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009, pp. 120 e segg.

¹¹⁰ OPERE, p. 1274. L'autore francese nel racconto *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* usa un'altra espressione, «*élanements d'amour*» (GUSTAVE FLAUBERT, *Trois contes*, prefate de Michel Tournier, Paris, Gallimard, 2014, p. 121). Su questa oscillazione cfr. MARTIN RUEFF, *Elans d'amour et élanements du coeur. Une étude sur l'idéal traductif de Giorgio Bassani*, in T. RIMINI, *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, cit., pp. 105-161: 106.

ancora la «brace fioca e ferma» torna nel componimento *Periferia*. Benché l'immagine della brace in questi brani non sia associata al cuore del poeta -in un caso, è riferito alla luna che emette una debole luce, nell'altro a una sigaretta accesa che emana un impercettibile bagliore- in ogni caso la sua presenza conferma la relazione della descrizione della stanza di casa Finzi-Contini e le poesie a cui l'autore ferrarese lavorava nello stesso periodo in cui frequentava la casa.

Il topos della brace che arde lentamente è evocato in alcuni versi (la «mite brace» nella poesia *Variazione sul tema precedente* e la «brace fioca e ferma» in *Periferia*) e, benché il motivo sia impiegato per qualificare altri oggetti (in un caso, la luna che emette una debole luce e nell'altro una sigaretta accesa che emana un piccolo bagliore), la sua presenza conferma la relazione che intercorre tra la descrizione della stanza di casa Finzi-Contini e la poesia del giovane poeta ferrarese. Del resto, questo legame è testimoniato da ulteriori analogie. La stanza è sepolta come è sepolto il cuore dei giocatori sospesi sulle loro carte nel corso di un incontro notturno che avviene alla fioca luce delle candele (*I giocatori*); sepolta e sospesa è, come si è visto, tutta la sua poesia dell'epoca: «protetta», «riparata», «intima» sono aggettivi atti a presentare tanto la sala da pranzo quanto i versi di *Storie dei poveri amanti*. Questa raccolta è scritta in luoghi protetti, da un poeta che ancora non ha oltrepassato la soglia oltre la quale incontrerebbe l'intricata concretezza del mondo reale, la caotica materia del presente. Bassani non è ancora pronto a squarciare il velo dietro al quale giace il reale, non è pronto a immergersi senza l'ausilio di un filtro, un diaframma: «la nebbia», «la bruma», «la polvere». Il poeta a questa altezza guarda ancora ciò è fuori attraverso «la luce vitrea e luminosa» che sospende ogni cosa.

In altre parole, fino al 1945 l'attività poetica bassaniana è caratterizzata da un'attitudine contemplativa e intimistica, scaturisce da riflessioni avvenute in luoghi riparati e nasce da calme, lente e opache immagini che si impongono all'animo del poeta un attimo prima di disfarsi, spegnersi e morire.

A suggellare questo breve iter nella poesia del primo Bassani, sembra opportuno attingere nuovamente ad alcuni versi della raccolta *Storie dei poveri amanti*. Un importante riscontro del ruolo che ricopre il cuore del poeta, infatti, si trova nella poesia d'apertura, in cui Bassani con tono programmatico descrive la genesi dell'immagine poetica:

Ma tu calma fermenti
Pigra e opaca dal cuore.
Sei muta come un fiore.

Non odi, non rammenti¹¹¹.

Versi di grande pregio, essi condensano la riflessione metapoetica di Bassani sull'atto lirico e immortalano la concezione dell'immagine poetica bassaniana che, «muta come un fiore», scaturisce («fermenta», v. 21) dal cuore, con calma e con lentezza, appunto. È proprio questa la materia che Bassani rievoca al momento di comporre il proprio ritratto di giovane poeta nel *Giardino*: i versi generati da un cuore che brucia troppo lentamente non possono che essere «pigrì e opachò».

Nasce così una poesia che è fatta di una memoria che «arde piano» (v. 8), che giunge al poeta in silenzio:

Lascia ancora la voce
Tua chiamarmi: io ti sento.
O mi porga un'atroce
Speranza il *tuo silenzio*¹¹².

Questo silenzio nelle due successive raccolte si annullerà. A vincerlo sarà l'emersione graduale della soggettività del poeta, che dopo essersi esercitata determinando il mutamento di stile in cui l'io lirico è protagonista (basti ricordare che in *Te lucis ante* è vero e proprio racconto lirico di un percorso del poeta tra visioni e dialoghi interiori¹¹³). Il cuore del poeta, infatti, di fronte alla guerra cambia radicalmente e attraverso l'esperienza diretta di avvenimenti tragici si risveglia, facendosi protagonista che registra la realtà, i suoni e gli eventi che la popolano: Bassani diventa il testimone che è sopravvissuto a un tempo passato, e l'esperienza di questo passato non è più eludibile.

È interessante fare luce anche sul processo di costruzione della metafora della brace. Il legame metaforico istituito tra l'immagine della brace e il cuore molto probabilmente proviene dai racconti di Nathaniel Hawthorne, usciti in traduzione italiana insieme al

¹¹¹ G. BASSANI, *Preludio, Storie dei poveri amanti*, in *Opere*, cit., p. 1357, vv. 21-24 (corsivi miei).

¹¹² *Ibidem*, vv. 9-12 (corsivi miei).

¹¹³ In un certo senso, *Te lucis ante* può essere considerata l'evoluzione di quello «svelto bisbiglio interno» di cui il giovane Giorgio, introdottosi di notte nel giardino della dimora di Micòl e della sua famiglia, nelle ultime battute del romanzo, si fa per la prima volta autore consapevole (G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, p. 574).

romanzo *La lettera scarlatta* nel 1951, in un volume intitolato *Le allegorie del cuore*¹¹⁴. Posseduto da Bassani e oggi conservato tra gli scaffali della sua biblioteca a Ferrara, il libro contiene un racconto, *Ethan Brand*, nel quale si legge un dialogo incentrato sulla ricerca del peccato condotta dal protagonista nel corso della sua esistenza. Lo scambio di battute tra i due interlocutori avviene di fronte a una fornace accesa, le cui braci, quando vengono ravvivate dal protagonista, sono paragonate all'attività del cuore umano:

Attizzò infatti le *vaste braci*, vi buttò altro legno, poi si curvò in avanti per scrutare nell'interno di quella cava prigioniera ardente [...] -Ho scrutato, - disse, -molti *cuori umani*, sette volte più ardenti di peccato, che non lo sia questa fornace di fiamme. Mai riuscii a trovare ciò che cercavo¹¹⁵.

Nel racconto di Hawthorne, che, come è noto, nei suoi lavori ricostruisce la società puritana dell'America del Nord del XVII secolo, sono la depravazione, la corruzione e il vizio a far bruciare il cuore umano come una brace. La combustione dipende, dunque, dal grado di moralità dell'individuo: nella «cava prigioniera ardente»¹¹⁶ più ci si allontana dall'onestà e dalla rettitudine e più il fuoco divampa; più esse sono rispettate, invece, e più le fiamme si affievoliscono.

Questo schema è ripreso e rielaborato da Bassani che lo applica al funzionamento dell'attività lirica. Nella variazione sul tema della brace immaginata dallo scrittore ferrarese non è il livello di moralità dell'individuo, quanto il grado di adesione del poeta alla vita a determinare l'intensità della combustione del cuore umano. La metafora della «pigra brace» collocata nel commento sulla stanza da pranzo, così «intima», «riparata», quasi «sepolta», vuole mostrare un limite ben preciso: lo scarso contatto del protagonista con la concretezza della vita, la sua impossibilità di immergersi. Meno si aderisce alla vita e meno il cuore dell'individuo arde, questo il messaggio veicolato dalla versione bassaniana della metafora della brace, in un modello per cui l'adesione alla realtà è direttamente proporzionale all'attività

¹¹⁴ Sull'influenza esercitata da Hawthorne sull'opera bassaniana cfr. VALTER LEONARDO PUCETTI, *Bassani e Hawthorne*, in Antonello Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Pozzi, 2011, pp. 33-56. Puccetti individua delle corrispondenze tra alcune opere dello scrittore ferrarese (*Una lapide in via Mazzini*, *Il giardino*, *Gli occhiali d'oro*) e *La figlia di Rapaccini* e *La lettera scarlatta* (romanzo profondamente amato e ripetutamente letto da Bassani, come da egli stesso dichiarato in G. BASSANI, *In risposta (I)*, in OPERE, cit., p. 1173), non rilevate dalla critica precedente.

¹¹⁵ N. HAWTHORNE, *Ethan Brand*, in *Le allegorie del cuore*, traduzione italiana a cura di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1951, p. 191. I corsivi sono miei.

¹¹⁶ *Ibidem*.

del cuore e a sua volta l'attività del cuore è direttamente proporzionale a una riuscita poetica piena, analogamente a quanto testimoniato dalla lezione di Croce. D'altra parte, la metafora ripropone il biasimo rivolto da Croce ai poeti decadenti, secondo il quale essi, avendo come solo fine «il martellare versi perfetti»¹¹⁷, subordinano la vita alla poesia e trasformano il mondo in un «pretesto»¹¹⁸ per scrivere versi. Ma, in una simile cornice estetizzante, la poesia si annulla: per Croce, come per il Bassani maturo, meno si aderisce alla vita e meno il cuore del poeta arde.

L'appropriazione dell'immagine hawthorniana avviene grazie alla mediazione manzoniana. L'idea della stretta relazione tra la vita e il cuore dell'uomo ricorda da vicino la sentenza tratta dai *Promessi sposi* che, come nota Giulio Ferroni, apposta alla prima edizione del *Giardino dei Finzi Contini*, è la sola a non cadere quando l'autore dispone «l'insieme della sua narrativa ne *Il romanzo di Ferrara*, togliendo tutte le epigrafi già apposte alle singole opere»¹¹⁹. La celebre frase («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»¹²⁰) esalta le qualità conoscitive del cuore umano e ha senz'altro avuto un ruolo nella rilettura bassaniana dell'immagine di Hawthorne. Senz'altro Bassani ha incrociato l'autore nordamericano con Manzoni per ottenere una sintesi personale, in cui il legame tra il cuore e la conoscenza nell'uomo è imprescindibile per un buon esercizio poetico. L'incrocio tra l'autore di Salem e Manzoni offre a Bassani la possibilità di abbracciare una posizione critica che vede l'unione tra l'espressione poetica e la questione della conoscenza, posizione che rientra armonicamente nel disegno critico crociano, per cui il conoscere è più precisamente il conoscere storico, essendo la realtà nient'altro che materia storica, come spiegato nelle pagine di *La storia come pensiero e come azione* («la realtà è storia e solo storicamente la si conosce»)¹²¹.

Per completare il quadro delle fonti che aiutano Bassani a esorcizzare il giovane poeta che è stato, merita di essere menzionata l'influenza della *Commedia* dantesca. La descrizione che Croce fa del poeta di Firenze nel dibattuto saggio *La poesia di Dante* (1921) come poeta

¹¹⁷ B. CROCE, *La poesia* [1936], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994, p. 62.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ GIULIO FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in «*Il romanzo di Ferrara*». *Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani* (Parigi, 12-13 maggio 2006), a cura di Paolo Grossi, Paris, Quaderni dell'H.tel de Galiffet, 2007, pp. 49-64.

¹²⁰ *Il giardino*, in OPERE, p. 3. La citazione è tratta dal capitolo VIII de *I promessi sposi*.

¹²¹ B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, cit., p. 329.

da Dante alla ricerca della verità; un'impostazione che Bassani riprende per concepire l'architettura del suo romanzo, come vedremo nell'ultimo paragrafo di questo capitolo. In principio, Dante si raffigura come un uomo perso nella «selva oscura» (luogo in cui la fede è assente e la vita si svolge all'insegna del peccato) e dall'animo intorpidito, quasi paralizzato, come chi subisce passivamente la condizione peccaminosa in cui vive. È in questo modo che il poeta fiorentino introduce il motivo del sonno, condizione in cui il suo spirito era piombato prima del viaggio ultraterreno.

In più di un punto si possono riscontrare analogie con la pagina bassaniana sopra riportata. Se è vero che il giovane aggrappato al tavolo del passo tratto dal *Giardino* sembra richiamare il cigno di Mallarmé imprigionato nel ghiaccio descritto nella poesia di cui Bassani fa pronunciare alcune parole a Micòl nell'*Epilogo*, la descrizione della paura che invade il cuore del protagonista («*il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura*») è una chiara ripresa – stranamente ancora non rilevata dalla critica – del testo dantesco di Inferno I, 19-20 («Allor fu *la paura* un poco queta / che *nel lago del cor* m'era durata»), probabilmente favorita da una mediazione montaliana. La stessa immagine del lago per caratterizzare il cuore viene usata in due componimenti diversi dal poeta de *Le Occasioni*: nel componimento *Tramontana* e in *Dora Markus*, rispettivamente pubblicati nelle raccolte di *Ossi di seppia* e *Le occasioni*¹²⁷. Analizziamo i ruoli svolti dalle due rispettive fonti.

frequenti episodi che chiamano in causa questioni linguistiche e letterarie (tra gli altri passati in rassegna nel saggio, ricordiamo qui gli incontri con Oderisi da Gubbio e con Francesca da Rimini).

¹²⁷ Tuttavia, sembra essere più probabile che Bassani abbia intercettato l'immagine direttamente da Dante e che Montale, benché fosse uno dei poeti contemporanei di riferimento in gioventù, abbia contribuito come cassa di risonanza. In primo luogo, perché si tratta di un luogo celebre, che non necessita di mediazioni. In secondo luogo, perché Bassani usa l'immagine per parlare del proprio cuore, come fa Dante nei suoi versi, mentre Montale in entrambi i casi la impiega per descrivere quello dell'amata, che una volta è un lago ora calmo ma prima increspato da un vento di ansia (in *Tramontana*: «Ed ora sono spariti i circoli d'ansia / che scorrevano il lago del cuore», vv. 1-2) e l'altra una superficie liscia e calma perché indifferente (in *Dora Markus*: «Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore...», vv. 22-24). Sergio Parussa ha notato come in un altro luogo del *Giardino* invece si verifichi un caso certo di mediazione montaliana di un classico. Si tratta della citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare presente nel Prologo (*Il giardino*, OPERE, p. 325), che recita: «Mezzo affondata nel verse delvatico, con le superfici dei suoi marmi policromi, in origine lisce e brillanti, rese opache da bigi accumuli di polvere, menomata nel tetto e nei gradini esterni da solleoni e gelate, già allora essa appariva trasformata in *quell'alcunché di ricco e meraviglioso* in cui si tramuta qualunque oggetto rimasto a lungo sommerso». Per la ricostruzione di come questa citazione sia stata oggetto di riscritture nelle stesure provvisorie si rimanda alle considerazioni contenute nell'articolo. Qui ci limitiamo a segnalare che lo studioso ha giustamente sostenuto che, nonostante Bassani conoscesse il testo di Shakespeare (oltre che in lingua originale) nella traduzione di Giuseppe Saverio Gargano (1933), versione presente nella biblioteca dell'autore e recante segni di lettura e postille, tuttavia al momento di citare il verso shakespeariano nel *Giardino* sceglie di discostarsene: al termine “qualche cosa”, sostituisce “alcunché”, decisamente più colto e letterario e proveniente, come ricostruito efficacemente da Parussa (attraverso consonanze di tipo cronologico e tematico), dal IV Mottetto delle *Occasioni* di Montale («e poi? Luce di lampo / invano può mutarvi in *alcunché / di ricco e strano*. Altro era il suo stampo» (vv. 10-12) Notevolissime anche le precisazioni sulla fortuna novecentesca di

Le cygne parla di un'impossibilità di vivere il futuro e di abitare invece il presente nel tentativo di fissarlo prima che diventi passato. Il volo del cigno che non spiccherà mai condensa i difetti della poesia di Bassani della giovinezza; come nel caso di Des Esseintes, anche questo testo sembra riguardare quel che accade al giovane protagonista frequentando assiduamente la *magna domus* e questa corrispondenza permette di confermare l'uso autorappresentativo e autoesegetico della fonte letteraria.

Dante veicola un messaggio di segno opposto. Anche questa volta il modello classico viene impiegato per ridimensionare il peso dei modelli giovanili, produttori di falsi miti e suggestioni (Mallarmé ispira l'illusione dannosa di poter arrestare il corso del tempo), destinati così a soccombere di fronte al padre della letteratura italiana, il quale, «capace d'insignorirsi dell'anima», nella *Commedia* sa tradurre in versi l'esperienza che fa del reale nella sua totalità¹²⁸. Nella scena del romanzo bassaniano riportata spicca la citazione della nota immagine dantesca del «lago del cor» (*Inf.*, I, v. 20), con cui Dante si riferisce alle condizioni del suo cuore alla vigilia del viaggio verso la conoscenza dell'eterno, l'esperienza che lo libererà dall'angoscia e lo farà ricongiungere a Dio. La *Commedia*, in quanto esaltazione dell'itinerario di rinascita di un poeta, è un modello imprescindibile per Bassani, che vi trova tematizzati diversi motivi utili alla sua narrazione (la consapevolezza e la narrazione in chiave critica di un proprio errore, l'identificazione di esso con l'intorpidimento dell'anima). In questo modo, per il Bassani autore che, storicizzandoli, vuole superare gli errori giovanili, Dante diventa fondamentale per sconfiggere l'influenza passata di Mallarmé. Infatti, sarà inutile specificare che, anche in questo caso, il giudizio di Bassani sul poeta francese reca vistose influenze di quello emesso da Croce, che scrisse: «Par che lo spirito del Mallarmé [...] non [abbia] alcun sentore di una più larga vita umana, [...] che ne fughi le ombre paurose, che la distanzi [...]. L'anima si dibatte sempre nello stesso posto o nella stessa regione, immersa come in un'acqua greve, che si sposta e non fluisce»¹²⁹. Le critiche che Benedetto Croce rivolge a Mallarmé riguardano l'eccessiva astrattezza, la ricerca esclusivamente formale a discapito di quella dei contenuti, dunque la ricerca della suggestione (definita come

questo verso in Italia, probabilmente avviata da d'Annunzio che, in occasione dell'anniversario della morte di Shelley, aveva scritto una commemorazione in cui portava all'attenzione l'iscrizione tombale del poeta inglese che recita «Nothing of him that doth fade / but doth suffer a sea change / into something rich and strange» (Sergio Parussa, *Per un'edizione commentata e scolastica del «Giardino dei Finzi-Continò»*, in FLAVIA ERBOSI, GAIA LITRICO (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 135-158: 143-149).

¹²⁸ B. CROCE, *La Poesia* [1936], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994, p. 61.

¹²⁹ ID., *La letteratura italiana (IV)*, Bari, Laterza, 1960, pp. 590-591.

«un'oscillante parvenza lusinghevole e ingannevole»¹³⁰), ma non di un'espressione poetica vera. A questo proposito, è interessante infatti notare come Bassani inserisca la celebre citazione mallarmeiana nell'*Epilogo*, luogo deputato ad ospitare la sua voce: siamo ormai fuori dalla narrazione degli anni 1938-1939 e siamo condotti, come già avvenuto nelle pagine del *Prologo*, nel tempo presente, quello della stesura della storia, in cui Bassani dimostra di esser passato oltre la tentazione che è oggetto della poesia francese.

Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*», e il passato, ancora di più, il «caro, il dolce, il *pio* passato»¹³¹.

Il poeta, divenuto oramai esperto prosatore, lascia andare il suo peccato giovanile: subito dopo il passo riportato infatti commenta le parole della giovane ragazza con gli aggettivi «ingannevoli» e «disperate». Bassani ha davvero superato la vana illusione di poter pietrificare ciò che è movimento, di cristallizzare ciò che è destinato a fluire.

L'autoritratto del protagonista alla scrivania del professor Ermanno che tenta di «arrestare l'inarrestabile progresso» lo rende prossimo al cigno di Mallarmé, il quale non spiccherà mai il volo e rimarrà per sempre prigioniero della «bianca agonia».

In altri termini, la valenza di questa tessera poetica nel romanzo è di descrivere il giovane poeta che Bassani è stato e di indicare nell'*Epilogo* il superamento della fase giovanile.

Le critiche che Benedetto Croce aveva rivolto a Mallarmé riguardano in generale la poesia pura e dunque l'eccessiva astrattezza, la ricerca esclusivamente formale a discapito di quella dei contenuti, dunque la ricerca della suggestione («oscillante parvenza lusinghevole e ingannevole»¹³²) ma non dell'espressione «di una particolare situazione di vita che l'ha resa possibile»¹³³. La poesia del poeta francese non è un'operazione catartica (nella *Poesia* Croce chiarisce che condizione necessaria per l'atto poetico è la catarsi, la liberazione del sé¹³⁴) e perciò finisce per essere mendace e non veritiera, oscura e non chiara, costruita e non spontanea. Proprio come quella di Apollinaire.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ G. BASSANI, *Il giardino*, p. 578.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ B. CROCE, *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 136.

¹³⁴ ID., *La poesia*, cit., p. 23.

1.5 Il risveglio del poeta: l'ultimo capitolo del *Giardino dei Finzi-Contini*

Nelle pagine del capitolo finale del *Giardino* (X, parte IV), Bassani rappresenta l'incipiente stravolgimento del suo percorso poetico, che si sarebbe manifestato verso la metà degli anni Quaranta, dopo un periodo di tormentata ricerca stilistica (cfr. *infra*, § 2). La narrazione della rottura definitiva con Malnate, Micòl e l'intera casa Finzi-Contini ospitata in questo capitolo è la condizione necessaria perché il giovane poeta possa intraprendere un nuovo corso poetico, dal momento che emancipandosi da Micòl il protagonista si libera dalla passione. L'allontanamento da casa Finzi-Contini consente al giovane di archiviare una stagione lirica che era stata intrinsecamente legata alla passione per la figura di Micòl, con la quale il giovane poeta aveva condiviso momenti idilliaci, sebbene dopo l'entusiasmo dei primi mesi il rapporto avesse subito un tracollo, lasciando il posto a una disperazione implacabile e deleteria. L'ultimo periodo del capitolo esprime efficacemente l'idea del congedo, combinando il disincantato giudizio del narratore sul proprio comportamento dei mesi precedenti con il volgere le spalle alla *Hütte*:

«Che bel romanzo», sogghignai, scrollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile. E date le spalle alla *Hütte*, mi allontanai fra le piante, *dalla parte opposta*¹³⁵.

Questo modo di rendere il congedo dai Finzi-Contini fa eco al passo del testo autoesegetico *Poscritto*, in cui Bassani descrive il superamento della stagione lirica della fine degli anni Trenta in maniera analoga: «Sta di fatto [...] che il mio lavoro si svolse *in direzione sostanzialmente opposta* a quella del primo libro»¹³⁶. In entrambi i casi l'esaurirsi di una realtà è fatto coincidere con un cambio di rotta, con l'imporsi di un nuovo orientamento, contrario rispetto alla precedente traiettoria. Inoltre, poco più avanti nel testo autoesegetico appena citato, Bassani fa riferimento alla lotta contro «il facile paradiso degli affetti primordiali»¹³⁷, intrapresa per rinnovare il proprio stile, una definizione che non si limita a descrivere l'infanzia felice dell'autore, ma si presta a evocare anche la cornice paradisiaca dell'ambiente

¹³⁵ G. BASSANI, *Il giardino*, in OPERE, p. 576, corsivi miei.

¹³⁶ ID., *Poscritto*, in OPERE, cit., p. 1165, corsivi miei.

¹³⁷ *Ibidem*.

di casa Finzi-Contini, interpretata dalla critica come un giardino edenico¹³⁸. Come vedremo, anche in queste ultime pagine, il racconto della propria giovinezza letteraria presuppone l'impiego da parte di Bassani di fonti liriche, l'*Horloge* e le *Femmes damnées* di Baudelaire, i cui versi, in un gioco di scambi, spostamenti e rimozioni, contribuiranno a costruire il racconto autoesegetico bassaniano e a rivelare quale sia effettivamente «la direzione opposta» intrapresa una volta finito l'idillio con Micòl.

Il capitolo è ambientato per intero di notte. La prima metà è occupata da una serie di vagabondaggi per le vie di Ferrara, nel corso dei quali il protagonista si sottrae ai consueti incontri con l'amico Giampi Malnate, e per l'altra metà dall'incursione nel giardino Finzi-Contini, nel corso della quale si consuma la rinuncia a Micòl e alla sua famiglia. La struttura di queste pagine riflette un progressivo aumento di consapevolezza del protagonista, che dal punto di vista strutturale si traduce in una climax ascendente. La sortita notturna all'interno del Barchetto del Duca rende questo capitolo il luogo della scoperta e dell'accesso alla verità - sulla reale natura dei rapporti tra l'amico Giampi Malnate e Micòl, ma anche su di sé - e della conseguente conquista da parte del protagonista di una pace interiore che gli consentirà di vedere tutto «chiaro, netto, come in rilievo, in luce meglio che non di giorno»¹³⁹ e di essere «lucido, sereno, tranquillo»¹⁴⁰. L'apice della linea ascendente e della progressiva acquisizione di consapevolezza del giovane sulla realtà è rappresentato dalla chiusa del capitolo: «[...] era tempo che mettessi l'animo in pace. Veramente. Per sempre»¹⁴¹, dice di sé il narratore-protagonista a poche battute dalla fine e, come vedremo più avanti, non si tratta solo di un'ambizione esistenziale, ma di un proposito di ordine estetico-letterario, che sarà realizzato attraverso lo strumento della poesia e il ricorso a precisi modelli.

¹³⁸ Nel VI capitolo dell'ultima parte del romanzo si legge «Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto. Ma soffrivo: certi giorni atrocemente» (*Il giardino*, in *OPERE*, p.531). Sull'identificazione del giardino dei Finzi-Contini con quello dell'Eden recentemente ha lavorato Sonia Gentili, che così argomenta «Bassani racconta in sostanza la vicenda della comunità ebraica ferrarese fabbricando nel cuore monumentale della città estense che allude al paradiso cristiano -le famose Mura degli angeli- un *Gan Eden*, un giardino edenico caratterizzato, oltre che dalla ricchezza di piante anch'esse alludenti a cose bibliche (come i sette vecchioni simili ai profeti che Micòl riconosce nelle palme *Washingtonia gracilis*), chiuso appunto da alte mura così come vuole la tradizione veterotestamentaria, che sovrappone peraltro il giardino edenico a quello amoroso, simbolicamente rappresentato dalla sposa del *Cantico dei Cantici*, definita dallo sposo «chiuso giardino» (Ct 4, 12)». Secondo la studiosa, inoltre, «Il serrarsi e il disserrarsi dell'accesso a queste mura» stabilito da Micòl evocherebbe le «tappe genesiache della cacciata dell'uomo dall'Eden» (S. GENTILI, *Il destino ebraico fra terra desolata ed Eden*, in *Novecento scritturale*, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-105: 97).

¹³⁹ ID., *Il giardino dei Finzi Contini*, in *OPERE*, cit., p. 574.

¹⁴⁰ Ivi, p. 575.

¹⁴¹ Ivi, p. 576.

È solo dopo la descrizione del distacco dalla figura di Malnate, con cui solo poco tempo prima i rapporti si erano intensificati, che Bassani passa a raccontare del distacco dai Finzi-Contini e dell'ingresso notturno nella loro dimora, dove avrà luogo un'epifania decisiva per la rinuncia a Micòl e la conquista del nuovo stato d'animo. Ma prima, tra il congedo dall'amico e quello definitivo dalla famiglia di Alberto e Micòl, Bassani dedica spazio per l'ultima volta alla condanna di quell'attitudine fiacca e debole, additata come caratteristica negativa del protagonista nel corso di tutta l'opera:

Fissavo sempre la *Hütte*, e adesso pensavo – senza che *nemmeno* a questo punto il mio cuore accelerasse i suoi battiti: indifferente ad accoglierlo come *un'acqua morta* si lascia attraversare dalla luce-, adesso pensavo che sì, se dopo tutto era qua, da Micòl, che Giampi Malnate veniva tutte le notti dopo avermi lasciato sulla soglia del portone di casa [...] ¹⁴².

Il giudizio sull'indolenza del cuore del giovane poeta Bassani è dunque riproposto in forma più severa rispetto alle volte precedenti: giunto al termine, il tono dell'autore da paternalistico si fa polemico e risulta venato da una nota di delusione manifestata efficacemente dall'inciso «senza che *nemmeno* a questo punto il mio cuore accelerasse i suoi battiti». In questo ultimo atto, la metafora della «pigra brace» viene sostituita da quella dell'«acqua morta», una variante sul tema: in entrambi i casi, infatti, la critica a sé stesso rimane immutata. Sebbene nelle due occasioni scelga un elemento diverso, l'autore ricorre allo stesso procedimento retorico e paragona il suo cuore a un elemento della natura (il fuoco, l'acqua), colto in uno stato di depotenziamento, quasi uno snaturamento delle sue innate proprietà. Il cuore del poeta a quest'altezza è un organo che non assolve a pieno il suo compito, appunto come un fuoco pigro che non arde e come un'acqua ristagnante che non fluisce.

Nella *princeps* del 1962, inoltre, è presente un analogo procedimento metaforico, costruito attorno all'idea di cecità, che ha il compito di restituire al lettore lo stato di intorpidimento vissuto dal protagonista tra il 1938 e il 1939:

Ma sì – continuavo quietamente a ragionare, in una sorta di svelto bisbiglio interno-. Ma certo. *Come avevo potuto essere talmente cieco?* Lui veniva in giro con me tanto per far tardi, e poi,

¹⁴² Ivi, p. 574, i corsivi sono miei.

dopo avermi per così dire messo a letto, via, a pieni pedali, da lei, la quale naturalmente lo aspettava in giardino¹⁴³.

Nel momento in cui il protagonista si accorge di aver vissuto i mesi precedenti in una sorta di sospensione, di esser rimasto indifferente di fronte ad alcuni segni evidenti della vicinanza sempre maggiore tra Malnate e Micòl, non solo comprende il proprio errore, ma riconosce anche l'origine di quella precisa attitudine, identificandola con la stessa indifferenza che i membri della famiglia Finzi-Contini ostentano, tanto verso la realtà storica e collettiva, quanto verso quella familiare e privata, come l'aggravarsi della malattia di Alberto testimonia¹⁴⁴. Ma nel momento in cui è denunciata, la cecità che ha afflitto il protagonista sembra svanire: è a quest'altezza del capitolo che finalmente il giovane compie uno scatto conoscitivo e capisce «il vero perché» di quegli episodi che pochi mesi prima lo avevano fatto sprofondare in uno stato di profonda e grave afflizione e, «come in un gioco di pazienza, ogni pezzo si incastra al millimetro, tutti i conti tornano perfettamente»¹⁴⁵. A questo punto, emergono le implicazioni dello sguardo retrospettivo dell'autore, mai indulgente nei confronti del proprio apprendistato, con la narrazione: perché il racconto dell'ultimo capitolo avvenga è necessario che vi sia uno sguardo postumo, che innesca il meccanismo, quello della consapevolezza del protagonista, senza il quale la narrazione rimarrebbe bloccata a causa dello stallo vissuto dal protagonista: il racconto dell'ultimo segmento della storia è reso possibile in virtù delle consapevolezze a cui Bassani è approdato e delle scelte estetiche che ha sposato negli anni successivi al tempo in cui questa storia è ambientata.

Le carte d'archivio testimoniano la gestazione particolarmente complessa di questo capitolo. Grazie al completamento della campagna di digitalizzazione del patrimonio della Fondazione Giorgio Bassani e dell'Archivio eredi Bassani, e alla sua successiva apertura alla consultazione, la comunità scientifica ha acquisito dei risultati considerevoli a questo proposito, essenziali perché rivelano alcuni importanti tagli effettuati dall'autore per arrivare alla versione definitiva del 1962, che, al di là di lievi varianti sintattiche e lessicali, nella struttura rimarrà invariata anche nell'edizione del *Romanzo di Ferrara* del 1974. Si deve alle

¹⁴³ IL GIARDINO, p. 286.

¹⁴⁴ Entrato nel parco del Barchetto del Duca, il narratore commenta in questo modo l'avanzamento dei lavori di ingrandimento del campo da tennis che il Professor Ermanno aveva promesso ai figli qualche tempo prima: «Alberto era ammalato, gli restava poco da vivere. Bisognava pure nascondergli in qualche modo, anche in *quel* modo, la gravità del suo male» e ancora, poco più avanti: «Perfino la malattia di Alberto mostravano di non vederla, in casa. Era il loro sistema» (*Il giardino dei Finzi Contini*, in OPERE, cit., p. 573 e 575).

¹⁴⁵ Ivi, p. 575.

fondamentali ricerche di Sergio Parussa sulle stesure intermedie del romanzo il merito di aver segnalato l'esistenza di un capitolo supplementare, conservato nelle ultime carte del dattiloscritto, poi successivamente espunto da Bassani prima della stampa. In queste pagine il dissolversi dell'incantesimo subito dall'ambiente finzi-continico è reso in maniera più realistica attraverso la descrizione minuziosa della scoperta dell'effettiva esistenza di un legame tra Micòl e Malnate. La rivelazione avviene in modo piuttosto doloroso: una volta penetrato nel giardino e avvicinatosi alla *Hütte*, il protagonista ascolta di nascosto un colloquio che si sta svolgendo tra i due giovani con toni particolarmente intimi. Nelle stesure provvisorie, dunque, l'autore aveva immaginato di sviluppare fin nei dettagli l'esperienza dell'accesso alla verità che il giovane protagonista doveva compiere alla fine del romanzo, una scelta diametralmente opposta rispetto a quella delle ipotesi e delle congetture elaborate autonomamente, che nella versione andata in stampa determinano l'avvicinamento alla verità. In un caso, la verità viene consegnata al protagonista da qualcun altro, i personaggi direttamente coinvolti nella vicenda, nell'altro il protagonista se la conquista da solo¹⁴⁶. Sergio Parussa sostiene che l'autore abbia preferito questa seconda opzione perché nella sua opera il finale è sempre costruito intorno a un fatto irrisolto, inesplicabile e proprio in questo risiederebbe la sua potenza: «Di fronte all'enormità della realtà storica, la verità psicologica dei due amanti impallidisce, si riduce a una frase interrogativa cristallizzata in un avverbio: 'chissà'¹⁴⁷; e i due personaggi restano impressi nella memoria del lettore non come amanti ma come vittime della Storia, *figé dans une attitude*, come angeli beniaminiani, nella luce del tempo

¹⁴⁶ Si riporta di seguito la parte iniziale del brano che si snoda tra i capitoli XXIX e XXX del dattiloscritto (la suddivisione in capitoli del dattiloscritto è diversa da quella del romanzo), di cui Sergio Parussa ha fornito l'edizione nell'*Appendice* al volume *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di Angela Siciliano, cit., pp. 219-224: «[XXIX]Così procedendo, mi resi conto a un certo punto di trovarmi a pochi passi dalla *Hütte*. Non di fronte, però, dal lato di essa che guardava verso il campo di tennis, bensì dietro, fra i tronchi degli abeti e dei larici a cui si addossava. Ed ecco, avvicinatommi ancor più, distinti ad un tratto un suono di voci, una femminile e una maschile, le quali, filtrando attraverso la parete di legno, provenivano proprio dall'interno della capanna. [XXX] La voce femminile era quella di Micòl, l'altra, bassa e ronzante, quella di Malnate: le avevo riconosciute subito, quasi nel medesimo istante che ne avevo percepito i suoni. Lo so: pochi mi crederanno. Tuttavia debbo dire che nemmeno un simile evento riuscì a sorprendermi. Non l'avevo previsto, forse non avevo *voluto* prevederlo. Ma il cuore sì: forse lui, in segreto, l'aveva previsto, presentato da un pezzo. Sorrisi, nel buio, accostandomi alla parete posteriore della capanna con estrema cautela, fino ad applicarvi contro l'orecchio. Il cuore, lui, non aveva accelerato i suoi battiti nemmeno di poco. [...] La parete contro la quale applicavo l'orecchio odorava di resina. Era probabile che i due, di là, seduti o sdraiati, in qualche modo vi si appoggiassero: coi dorsi, forse soltanto con le nuche. Certo è che le loro parole mi giungevano chiarissime, non ne perdevo una sola. Era un po' buffo, anche: come, al telefono, ascoltare di soppiatto, trattenendo il fiato, una conversazione altrui. Chiacchieravano quietamente. Scherzavano. Ogni tanto uscivano in piccole risate soffocate. La voce di Micòl era calda, tenera, piena di risonanze affettuose, confidenti: appunto simile, pur se diversa, a come l'avevo sentita tante volte al telefono nei mesi passati. Quanto a Malnate, lui parlava assai di meno. Anche la sua voce era diversa: una voce tranquilla, pacata, sicura di sé» (Ivi, pp. 220-221).

¹⁴⁷ L'autore si riferisce alla frase dell'*Epilogo*, in cui si legge «Che cosa dunque c'è stato fra loro due? Niente? Chissà» (*Il giardino dei Finzi-Contini*, in *OPERE*, p. 578).

a venire»¹⁴⁸. A questa convincente risposta ci sembra che sia possibile accostarne un'altra che, tenendo conto della strategia autorappresentativa usata da Bassani nel romanzo, provi a spiegare la "censura" dell'incontro erotico tra Micòl e Malnate attraverso l'interpretazione delle citazioni poetiche presenti rispettivamente nel dattiloscritto e nella versione definitiva. La spiegazione che ne deriva rivela l'esistenza di un legame profondo tra l'emancipazione del protagonista dall'amore per Micòl e la funzione pacificatrice che la poesia può assumere rispetto al sovrastare delle passioni.

Partiamo dal dattiloscritto, in cui si incontra una citazione di alcuni versi delle *Femmes damnées* di Baudelaire, usati per scoraggiare le richieste di Malnate di ufficializzare la frequentazione con Micòl:

Fu la voce di Micòl, infine, a rompere di nuovo il silenzio.
Disse che lei capiva, in un certo senso, gli scrupoli di lui; che anzi gliene era grata. Però non dimenticasse: anche Baudelaire aveva maledetto in eterno

le rêveur inutile
qui voulut le premier, dans sa stupidité,
s'éprenant d'un problème insoluble et stérile
aux choses de l'amour mêler l'honnêteté¹⁴⁹.

Giustamente Sergio Parussa ha notato come questi versi - che nell'edizione 1962 vengono recitati da Micòl al narratore per giustificare (esattamente come nel caso di Malnate) il rifiuto

¹⁴⁸ SERGIO PARUSSA, *Il finale del Giardino dei Finzi-Contini*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Pozzi Editore, 2019, pp. 161-183: 183. In un suo recente saggio dedicato al commento per un'edizione scolastica del *Giardino dei Finzi-Contini*, il critico torna a ragionare sulla questione dell'elusività con considerazioni molto acute. Lo studioso fa luce sulla presenza nel capitolo conclusivo di un riferimento shakespeariano al *Mercante di Venezia*, nel dattiloscritto facilmente riconoscibile perché riportato tra virgolette, in corsivo e in lingua inglese. Come per la citazione da *Le tre vie* di Saba, scoperta sempre da Parussa nelle carte dattiloscritte del *Prologo* del romanzo, che poi sarà eliminata dall'edizione a stampa, anche in questo caso, ha luogo un «fenomeno di dissolvenza» della citazione: gradualmente nelle varie riscritture, eliminando di volta in volta le diverse marcature (virgolette, corsivo, lingua inglese), Bassani fa sparire il riferimento intertestuale, che da citazione diventa allusione implicita, che lascia «dietro di sé piccole, impercettibili tracce contestuali che risulteranno visibili solo all'occhio di un lettore colto e attento». «L'elusività non potrebbe essere più grande, schiacciata com'è tra l'urgenza di testimoniare e l'impossibilità di dire integralmente per l'evidente sproporzione del tema, se non appunto in un indefinito alcunché, un "qualche cosa" che è tra l'essere e il nulla - tra un essere indicibile che, però, non si può fare a meno di dire e un nulla irriducibile che, infatti, non cessa mai di tornare» (S. PARUSSA, *Per un'edizione commentata e scolastica del «Giardino dei Finzi-Contini»*, in FLAVIA ERBOSI, GAIA LITRICO (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2020, pp. 135-158: 157 e 158).

¹⁴⁹ Nell'*Appendice* al volume *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di Angela Siciliano, cit., pp. 219-224: 223-224.

dell'amore appena confessatole (cfr. cap. III, parte IV)¹⁵⁰ - veicolino l'idea che onestà e amore «al tempo dei Finzi-Contini rimangono inconciliabili» e che Micòl «continua a rappresentare l'impossibilità dell'amore in un mondo che non ha futuro, se non appunto come sopraffazione»¹⁵¹. Ma perché in un primo momento erano stati collocati proprio in questo punto e indirizzati a Malnate? Nel dattiloscritto, il capitolo conclusivo e l'*Epilogo* componevano un unico testo (il XXX capitolo)¹⁵² e pertanto questa citazione faceva parte di una medesima architettura testuale, all'interno della quale si incontra anche il cigno di Mallarmé e la sua celebrazione del «vivace aujourd'hui». L'originaria collocazione in questa sede di una citazione in cui viene rimproverato uno «stupido sognatore» serviva probabilmente ad anticipare e rafforzare il tema dell'opposizione tra un personaggio come Malnate, fiducioso nel futuro, e la giovane Micòl Finzi-Contini, disillusa e scettica riguardo l'avvenire, un contrasto espresso esplicitamente nel celebre passo dell'*Epilogo* che riportiamo di seguito:

Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*», e il passato, ancor di più, «il caro, il dolce, il pio passato»¹⁵³.

La citazione della poesia *Le cygne* di Mallarmé («*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*»), inizialmente era stata immaginata come la conclusione di un ragionamento che trovava le sue premesse nei versi baudelairiani tratti da *Les femmes damnées*, usati da Micòl per rimproverare Malnate di essere eccessivamente scrupoloso («Era sempre stato pieno di scrupoli, lui!», questa è la frase che nel dattiloscritto si legge subito dopo la citazione) e proprio per questo incapace di «rinunciare in partenza a qualsiasi prospettiva futura», come invece la giovane sapeva di dover fare per riuscire ad attraversare dignitosamente quegli anni bui¹⁵⁴. Ma ancor più significativa rispetto all'ipotesi del rafforzamento reciproco tra la citazione da Baudealaire e quella di Mallarmé, è la corrispondenza che esiste tra l'argomento della poesia, un colloquio

¹⁵⁰ IL GIARDINO, p. 223.

¹⁵¹ SERGIO PARUSSA, *Il finale del Giardino dei Finzi-Contini*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., p. 175.

¹⁵² Si deve sempre a Parussa una descrizione e analisi della distribuzione dell'intreccio nei vari capitoli del dattiloscritto (cfr. ivi, pp. 170-172).

¹⁵³ OPERE, p. 578.

¹⁵⁴ *Appendice* al volume *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di Angela Siciliano, cit., pp. 219-224: p. 224.

tra due donne innamorate e trasportate dalla passione, Delphine e Hippolyte, e l'episodio previsto nel progetto iniziale, il dialogo appunto tra i due giovani amanti Micòl e Malnate. Eliminando il dialogo tra Delphine e Hippolyte e tra Micòl e Malnate dal capitolo conclusivo, Bassani mira a depurare il testo dal motivo passionale e morboso a cui inevitabilmente la conversazione notturna della giovane Finzi-Contini con il suo amante avrebbe dato spazio e che la citazione della poesia *Femmes damnées* avrebbe amplificato; un tema assolutamente incompatibile con il compito affidato al finale del libro, e cioè la liberazione dalla tirannia della passione. Tuttavia, sebbene eliminata assieme alla scena d'amore, la fonte baudelairiana de *Les femmes damnées* rimane nella filigrana del testo e anzi, a ben vedere, la versione definitiva dell'ultimo capitolo sembra essere stata scritta proprio tenendo presente l'operazione compiuta da Baudelaire. Per proseguire il ragionamento è opportuno descrivere la struttura della poesia. Il testo delle *Femmes damnées* è diviso in due parti, al dialogo tra le due donne che occupa le prime strofe, segue una severa apostrofe che il poeta rivolge loro, molto probabilmente inserita in un secondo momento per scongiurare una eventuale censura del testo che in ogni caso si verificò. Nelle cinque strofe in cui Baudelaire prende parola si compie il discorso del poeta, che sebbene apparentemente condanni con tono moralistico il desiderio saffico tra le due donne, in realtà aderisce a ciò che pretende di denunciare, è un tutt'uno con il discorso che rifiuta¹⁵⁵. La poesia contiene, dunque, nella prima parte la descrizione di una sensualità intensa («morne volupté», v.10), e dei suoi effetti, che si danno in uno stato di turbamento e terrore (vv. 49-50); nella seconda un severo ma partecipato biasimo, pronunciato dalla voce di qualcuno che ha conosciuto la materia passionale e i suoi effetti e per questo può comporre un'ammonizione che non sia semplice moralismo. Il poeta francese potrebbe rappresentare allora un modello positivo per Bassani, poiché questo suo componimento sintetizza i due momenti che secondo Croce determinano il funzionamento dell'attività artistica, quello romantico e quello classicista.

Questa lettura del poeta de *Les fleurs du mal* si deve a Croce e pone Baudelaire su un altro terreno rispetto a quello degli estetizzanti e dei decadenti. Come ha notato in un suo recente saggio Rosalia Peluso, «Croce approfondisce le virtù della poesia baudelairiana che vanno rinvenute nell'equilibrio faticoso [...] tra le due categorie che nell'estetica crociana

¹⁵⁵ Su questa interpretazione cfr. almeno PIERRE LAFORGUE, *Delphine et Hippolyte, ou érotique et poétique chez Baudelaire*, in CHRISTINE PLANTE (a cura di), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX siècle*, Lione, Presses Universitaires de Lyon, 2002, pp. 269-278.

prendono il nome di “classicismo” e “romanticismo”»¹⁵⁶. La studiosa prosegue indicando che «I motivi che secondo il filosofo rendono Baudelaire a suo modo un “classico” e lo tengono lontano dal cosiddetto “decadentismo”, [...] mettono radici nella sua “polemica contro l’arte informale” e al contempo contro ogni “astratta forma”: l’equidistanza tra gli eccessi di “informale” e “formalismo” realizza appunto quell’unità di contenuto e forma, intuizione ed espressione, che costituisce il caposaldo dell’estetica crociana»¹⁵⁷, nonché l’obiettivo verso cui vuole dirigersi Bassani.

A proposito delle *Femmes Damnées*, poesia che ospita, distribuiti su due parti diverse del testo, il momento romantico e quello classico, Croce ha scritto parole davvero significative, definendo il giudizio del poeta francese sulle due donne contenuto nelle ultime strofe un modo per «vedere le cose in nuova prospettiva e con nuove proporzioni», proprio come riesce a fare Giorgio nell’incursione notturna nel giardino del “Barchetto del Duca”:

Passiamo a un’altra delle «pièces condamnées», alle *Femmes damnées*, che vuol essere il dramma dell’amore lesbico. Ma dramma non è, come non è dramma *l’agitazione, l’affanno, il convellimento dell’ubriaco o del giocatore in preda al proprio vizio che lo trascina volente nolente e che gli torna impossibile placare, risorgendo dall’appagamento stesso l’assillo che lo spinge a una brama inesauribile fino alla disperazione e alla morte*. Il dramma umano è di necessità dramma morale, impegnato nel contrasto e nella lotta con la passione viziosa o delittuosa. E, quando questa lotta si esprime puramente e poeticamente, non ha più il linguaggio che era dell’agitazione, del convellimento e dello strazio, *ma una nuova voce che sa le tempeste, conosce l’orrore e la vergogna, vede le cose in nuova prospettiva e con nuove proporzioni, e risponde col pudore delle immagini e delle parole al pudore che si è assiso nel cuore*¹⁵⁸.

La posizione assunta da Bassani nelle ultime pagine della narrazione assomiglia in un certo senso a quella che assume Baudelaire rispetto a Delphine e Hippolyte: una consapevolezza maturata sulle macerie delle passioni vissute all’improvviso permette al protagonista di rinunciare agli squilibri di una sensualità non governata e, proprio in virtù del loro superamento, di guardare con rinnovata coscienza l’universo romantico, composto di sogni, chimere e fantasie, in cui è stato immerso negli anni della sua formazione.

¹⁵⁶ ROSALIA PELUSO, «Ho passato la vita intera a imparare a costruire frasi». Croce, Baudelaire e la “cultura della decadenza”, «Diacritica», fasc. 13, 25 febbraio 2017, consultato on line a questo link <https://diacritica.it/letture-critiche/croce-baudelaire-e-la-cultura-della-decadenza.html> (ultimo accesso il 31 marzo 2021).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ B. CROCE, *Poesia antica e moderna*, cit., p. 400, corsivi miei.

Ma la dichiarazione crociana fa luce su un altro aspetto, che riguarda specificamente la ricerca stilistica bassaniana: le sue parole corrispondono al programma che Bassani inizia a perseguire dopo che l'esperienza narrata nel romanzo giunge al termine. È importante notare come il linguaggio di cui parla Croce alla fine del brano, una voce «che sa le tempeste, conosce l'orrore e la vergogna», comporta il sorgere di un senso del pudore, delle immagini e delle parole, prodotti da uno stato di pacificazione interiore. Il pudore si configura allora come una maniera alternativa per indicare l'assenza di turbamento, come uno stato di calma generatosi al termine di una vittoria sulla «passione viziosa o delittuosa». Il pudore è ciò che resta dopo il passaggio delle passioni ed è direttamente proporzionale alla quiete dell'animo e, quindi, della quiete del testo. Queste considerazioni sono tanto più feconde quanto aiutano a comprendere meglio la polemica che scoppiò tra Bassani e Fortini nel 1962, dopo che il critico fiorentino, recensendo il romanzo, aveva accusato l'amico di non aver sviluppato la carica erotica di Micòl, che sarebbe rimasta latente nella storia¹⁵⁹. Fortini ritiene che le congetture e le ipotesi sulla possibile relazione della ragazza con Malnate siano una strategia dell'autore per aumentare, sfumando le certezze, il tasso di poeticità del testo. Al contrario, come illustrato, il racconto diminuisce il suo grado di precisione per esprimere la conquista da parte del protagonista di una nuova consapevolezza, che gli impone di non concedersi più al compiacimento del dolore e a quello del mancato idillio. Tuttavia, Bassani pur avendo l'occasione di rispondere a Fortini, non ribatté spiegando che il mistero sui legami erotici di Micòl era dovuto all'estinguersi della passione da parte del protagonista. Preferì rispondere che le sue scelte non dipendevano da una castigatezza o ritrosia, quanto invece dalla ricerca di una «verità del pudore», una formula indiretta per esprimere che la verità di una storia può risiedere solo in un testo che rinuncia alla conoscenza per passioni, in favore di una riflessione a posteriori su di esse:

¹⁵⁹ «Intorno a Micòl c'è invece una discrezione sospetta. Se è giusto che si sia taciuta la storia sanguinosa che rapì quegli spiriti, è giusto, mi chiedo, è coerente col puntiglioso verismo del libro quel far sparire artisticamente le verità di Micòl e degli altri, o almeno certe verità della loro sfera sentimentale e sessuale? È proprio in quella falsa «poeticità» dell'indefinito e delle ipotesi, che viene a cadere, con l'ultima parte, la struttura verisimile del libro» (FRANCO FORTINI, «*Dal nulla tutti i fiori*»: il romanzo di Bassani, in «Comunità», XVI, marzo-aprile 1962, pp. 42-46).

Nelle mie storie precedenti non credo di avere dato prova di *pruderie*. Si veda “La notte del ‘43” o “Gli occhiali d’oro”: eppure non c’è nulla di morboso, mi pare, nell’omosessuale Fadigati¹⁶⁰.

Dunque, la scena erotica della *Hütte* è soppressa perché avrebbe risvegliato pericolose note di morbosità, senza però aggiungere molto a quanto il romanzo aveva già raccontato¹⁶¹. Prima di concludere, merita di essere segnalata un’ultima presenza baudelairiana nel testo, una tessera che sancisce il ruolo ricoperto da Baudelaire nella costruzione di questo finale. Una volta sparita la citazione da *Les femmes damnées*, il senso più profondo del capitolo è lo scatto conoscitivo finalmente compiuto dal giovane protagonista. Bassani sceglie di renderlo attraverso un’epifania sonora. Nella versione definitiva, infatti, le voci di Micòl e Malnate sono sostituite da un altro suono, proveniente da un luogo esterno al giardino dei Finzi-Contini. È al battere delle ore dell’orologio della piazza del Castello di Ferrara che viene affidato il compito di destare definitivamente la coscienza del protagonista e di trasmettergli il messaggio dell’urgente necessità di un cambiamento:

Ma ecco, come in risposta, arrivare a un tratto di lontanissimo, attraverso l’aria notturna, un suono flebile, accorato, quasi umano. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia cara voce dell’orologio di piazza che stava battendo le ore e i quarti. Che cosa diceva? Diceva che ancora una volta avevo fatto molto tardi, che era sciocco e cattivo, da parte mia, continuare a torturare così mio padre, il quale certo, anche quella notte, in pensiero perché non rincasavo, non riusciva a prender sonno: e che *infine era tempo che mettessi l’animo in pace. Veramente. Per sempre*¹⁶².

La scena dell’orologio comunica l’inizio di una nuova fase, laddove il protagonista dimostra di saper aderire in modo pieno a ciò che accade intorno a lui, scegliendo di girarsi dall’altra parte rispetto alla *Hütte* e andarsene: simbolicamente «tende l’orecchio»¹⁶³ e finalmente accoglie i segnali della realtà circostante, la voce dell’orologio in questo caso. Il

¹⁶⁰ LORENZO MONDO, *Bassani difende con coraggio la screditata verità del pudore. Opera in lui l’alta eredità di Manzoni- Scriverà un romanzo storico su un libertino del Seicento*, «La Nuova Gazzetta del popolo» (ed. Torino), 5 dicembre 1962, p. 3, ora in INTERVISTE, pp. 110-112 :111.

¹⁶¹ L’autore riscriverà la scena d’amore soppressa ancora una volta dopo la pubblicazione del romanzo, in occasione della stesura della sceneggiatura del film *Il giardino dei Finzi-Contini*. Su questo punto e sulle varianti che distinguono questa versione dalle precedenti cfr. BRIGITTA LOCONTE, *Commento d’autore al Giardino dei Finzi-Contini: dal romanzo alla trasposizione cinematografica*, IN F. ERBOSI, G. LITRICO (a cura di), *La carta e la tela: Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 65-86.

¹⁶² IL GIARDINO, p. 287, corsivi miei.

¹⁶³ *Ibidem*.

suono delle lancette è ancora lontano, come nelle poesie di *Storie dei poveri amanti*, ma non più indeterminato e indistinto, languido. L'orecchio del giovane è intento a cogliere i segnali di vita che sembrano quasi assediare e infatti, benché sia «lontanissim^o» e «flebile», riconosce subito la «cara voce» dell'orologio. Difficile non ricondurre l'inserimento dell'orologio alla poesia *L'horloge*, inclusa nei *Fleurs du mal*, in cui Baudelaire, proprio come Bassani, mette in versi una personificazione dell'orologio. La maggior parte della poesia è occupata dalla voce dell'orologio, a cui è attribuito un discorso sulla fugacità del tempo che minaccia il persistere delle gioie, dei giorni, in una parola, della vita degli uomini. Una grande differenza intercorre tra l'immagine impiegata dal poeta francese e quella bassaniana e spinge a leggere l'eco baudelairiana del *Giardino* non solo nei termini di un omaggio, ma anche in quelli di un capovolgimento del messaggio contenuto nel testo francese. Se quello de *Les fleurs du mal*, infatti, è un «dieu sinistre, effrayant, impassible»¹⁶⁴ che minaccia il poeta, annunciando «i Mali» che presto piomberanno sul suo cuore, quello del romanzo bassaniano è una presenza positiva ed portatrice di equilibrio, che favorisce il raggiungimento da parte del protagonista di un riscatto morale, accompagnando con il suo suono il risveglio della coscienza e, appunto, del cuore, che da luogo del torpore, la «pigra brace» del capitolo III del romanzo, sta per diventare luogo del sapere e sede della scoperta della realtà. Superate le passioni nemiche della verità, le agitazioni e i tormenti, il giovane poeta può proseguire il suo cammino e la sua ricerca estetica, mentre dietro le quinte, nella sua officina, l'autore ormai adulto sa disporre abilmente delle sue fonti liriche, sempre più simili a fonti storiche che testimoniano l'elaborazione poetica che ne è avvenuta. Con la citazione dell'*Horloge* di Baudelaire, che da voce minacciosa nel *Giardino* si trasforma in voce amica, Bassani ha voluto lasciare traccia del suo Baudelaire, non il poeta maledetto che affonda in una squilibrata sensualità, ma il poeta che, proprio perché ha conosciuto i vizi e gli affanni dell'animo umano, sa esprimerli e raccontarli in una forma classica.

¹⁶⁴ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1999³, p. 130, v. 1.

2. Verso la classicità. L'incontro con l'estetica crociana negli anni della guerra

2.1 Antichi e moderni. La lirica di Giorgio Bassani tra classicismo e decadentismo

Attraverso la rilettura del *Giardino dei Finzi-Contini* offerta nel capitolo precedente abbiamo rilevato la presenza di una componente autoesegetica nell'opera in grado di consegnare a chi legge, a volte in maniera diretta, altre in maniera indiretta, il giudizio dell'autore sul proprio percorso letterario. La strategia autorappresentativa che l'autore utilizza è estremamente utile a ripercorrere la prima fase della ricerca poetica bassaniana: individuando le parti del romanzo che custodiscono dettagli sulla formazione del giovane protagonista e facendole dialogare con i diversi richiami intertestuali incastonati nel romanzo (ad esempio Apollinaire, Huysmans, Dante e Hawthorne), è stato possibile ricomporre l'autoritratto giovanile di Bassani e in particolare riconoscere il sistema di fonti che regola l'evoluzione letteraria bassaniana.

Emerge il profilo di un giovane poeta e letterato, che, come la gran parte dei suoi coetanei, dal punto di vista letterario si è nutrito della poesia di Baudelaire e Mallarmé, più in generale di tutta la cultura decadentista francese, ma dal punto di vista filosofico-teoretico è impegnato nelle letture dei testi di Benedetto Croce, il quale proprio contro quella letteratura si esprime in maniera decisamente polemica ed esorta un ritorno al classicismo per arginare quell'esaltazione della crisi in cui le prosecuzioni decadentiste del romanticismo identificavano la poesia¹⁶⁵.

Come vedremo nelle prossime pagine, con il sopraggiungere del conflitto, la lettura di Croce e dei critici appartenenti alla sua scuola, già iniziata negli ultimi mesi del periodo

¹⁶⁵ A proposito della poesia decadentista Croce dichiara «Mettetela accanto a un verso di Omero e di Virgilio o di Dante e di Shakespeare o di Goethe, o anche di Foscolo e di Leopardi e di Carducci, e sentirete che essa è un'altra cosa, e potrete ben chiamarla, se così vi piacerà, poesia piccola o minore, ma sottintendendo che non è né piccola né grande, ma, dal più al meno, un'altra cosa» (B. CROCE, *Discorsi di varia filosofia*, II vol., Bari, Laterza, 1945, p. 90).

universitario, assume un peso sempre maggiore e determina il rifiuto bassaniano dei modelli letterari considerati fino a quel momento validi. Il sistema estetico messo a punto dal filosofo napoletano, infatti, oltre a condannare espressamente gli autori su cui il giovane autore ferrarese si era formato, provvede anche a suggerirgli dei nuovi riferimenti, delle guide alternative, incoraggiando sul piano della scrittura un avvicinamento alla letteratura di area classicista.

Intento di questo capitolo è pertanto approfondire e circostanziare l'approdo al classicismo di Giorgio Bassani, dimostrando come esso si realizzi contestualmente al rigetto del decadentismo. Nel *Giardino* è rappresentata questa tensione tra decadentismo e classicismo con la conseguente adesione a quest'ultimo. Nel suo capolavoro Bassani, dunque, fa spazio a un dialogo tra due categorie di autori, decadenti e classici, che hanno il compito di consegnare al lettore, oltre alla fisionomia del giovane letterato che è stato, anche la stratificazione delle scelte letterarie che soggiace alla sua poetica¹⁶⁶. Il cambiamento si può collocare all'altezza dello scoppio del conflitto, anche se è solo nelle poesie degli anni successivi, che l'autore inizia a mettere in dubbio i modelli fino ad allora frequentati e a legare la sua traiettoria alla lezione dei classici, e cioè a quegli autori che dimostrano esemplarmente la possibilità di aderire alla storia e al passato e di indagare e comprendere questi ultimi. Del resto, proprio tra gli anni dell'immediato dopoguerra e la fine degli anni '40, si riscontra un vivo interesse circa il possibile legame con modelli letterari del passato nel dibattito culturale italiano. Lo testimonia, ad esempio, un articolo di Vitaliano Brancati, apparso su «Il Mondo» del 26 febbraio 1949, con il titolo *Gli antichi e i moderni*¹⁶⁷. L'articolo viene scritto per ribattere al critico Gian Battista Angioletti, che in un numero precedente aveva condotto una comparazione tra autori classici e autori contemporanei e sui rispettivi stili, difendendo, per usare le parole di Brancati, «lo stile privo di grazia» e i «personaggi privi di chiarezza» degli scrittori contemporanei. Angioletti rifiutava l'idea del «ricrearsi l'anima nei classici» e mirava a dimostrare come nessuno potesse essere sincero nella sua scrittura cercando di imitare

¹⁶⁶ Il romanzo può essere così finalmente scagionato dalle critiche che, come è noto, si levarono dall'area marxista e da diversi esponenti del Gruppo '63 all'indomani dell'uscita del romanzo. In particolare, da quelle di Franco Fortini, che nella recensione apparsa pochi mesi dopo l'uscita del libro su «Comunità» aveva scritto che il romanzo soffriva dell'assenza di dialettica, di conflitto: «tutto [...] è dato una volta per tutte», «non c'è possibilità per i personaggi di essere "protagonisti della loro situazione"» (FRANCO FORTINI, «*Dal nulla tutti i fiori: il romanzo di Bassani*», in «Comunità», XVI, marzo-aprile 1962, pp. 42-46). Al contrario, a noi pare che il circuito dialettico «tra il [s]e stesso d'una volta e il [s]e stesso d'adesso» (ANNA DOLFI, *Meritare il tempo (intervista a Giorgio Bassani)*, in EAD., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 167-179: 171) faccia crollare il rimprovero fortiniano e liberi Bassani dall'accusa di conservare inalterato e fisso lo stato della realtà che narra.

¹⁶⁷ VITALIANO BRANCATI, *Gli antichi e i moderni*, «Il Mondo», 26 febbraio 1949, p. 3.

modelli come Molière. Il critico mirava a definire impossibile una discendenza dei contemporanei dagli autori del passato («qualcosa è finito, è passato alla storia; la storia gloriosa dello spirito umano... Non ripeteremo, dunque, la facile espressione: che gioia, dopo tanto problemismo, ricrearsi l'anima nei classici»¹⁶⁸) e a giustificare la complessità e l'oscurità dello stile di molti suoi contemporanei con l'idea che dietro i loro testi ci fossero turbamenti e problemi sconosciuti ai contemporanei di Molière. Questi ultimi, vivendo «secondo una morale venuta dall'alto, ispirata dagli uomini e non dagli uomini elaborata», costruivano i loro testi con un linguaggio preciso e tradizionale che imitava il rigore logico e morale della società in cui vivevano.

Nella sua risposta Brancati smascherava il vizio insito nel ragionamento di Angioletti, un meccanismo nocivo, che egli riassume nei termini di una «testimonianza a nostro scarico». L'argomentazione di Angioletti, infatti, deresponsabilizza pericolosamente gli autori contemporanei e fornisce l'idea che la «grazia dello stile» sia connessa alla fatica con cui è stato individuato il contenuto sentimentale dell'opera: quanto minore è lo sforzo per individuarlo, tanto più sarà limpida e comprensibile la forma del testo che verrà alla luce. I classici, secondo questo ragionamento, devono la compiutezza del loro stile al fatto che hanno ricevuto, già elaborate, calate dall'alto, come dettami di un sistema morale ben definito e immodificabile, le soluzioni agli interrogativi da cui le loro opere prendevano le mosse.

La severa analisi che Brancati offre per smontare questa tesi si costruisce attorno al livello di forza o di debolezza degli animi dei poeti e degli artisti: i dubbi «dei nostri contemporanei sono oscuri. Perché? Perché sono i dubbi di animi ristretti e avviliti. L'ermeticità del linguaggio è l'ipocrita reticenza di chi non vuol far capire come vadano le cose nel suo cervello. Certe pagine dei nostri tempi rimarranno per millenni come esempi di ridicolaggine [...]. In verità, abbiamo poche scuse per la nostra incapacità di essere coraggiosi, indipendenti, semplici, chiari»¹⁶⁹. La posizione bassaniana si pone in stretta sintonia con quella dell'autore siciliano. Tali polemiche testimoniano della riflessione teorica che conduce Bassani alla «volontà classica»¹⁷⁰, ingrediente determinante dei testi in prosa degli anni '50, che rigetta alcuni dei modelli che nella fase giovanile avevano costituito oggetto di interesse. In particolare, dopo la guerra Bassani allontana le letterature antistoricistiche, cessa di nutrire

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ L'espressione è un riferimento al saggio di RENATO SOLMI, *Volontà classica del Novecento*, in *La letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 511-519. Il saggio ragiona sulla posizione «nettamente antiromantica» di alcuni autori e in particolare di T.S. Eliot.

interesse per quelle opere che ignorano e disprezzano la storia e che hanno alle spalle un'idea di temporalità esclusivamente individuale, privata, in cui il passato è rievocato in modo casuale e involontario. È il caso di Proust, che pur fondamentale per il poeta ancora fino ai primi anni '40, in seguito all'assimilazione dei dettami crociani viene rivalutato. Sono utili per comprendere la questione le considerazioni che recentemente Rosalia Peluso ha dedicato al giudizio crociano sullo "storicismo decadentistico", di cui l'autore della *Recherche* offrirebbe un esempio, erede come molti suoi connazionali della «misostorica tradizione cartesiana e francese»¹⁷¹. Scrive Peluso:

Il punto dirimente riguarda tuttavia non tanto il valore letterario dell'opera quanto l'idea di temporalità storica che soggiace alla *Recherche*. La riattivazione proustiana della storia, più che far leva su «un bisogno morale», e dunque su una precisa "intenzionalità" pratica dello storico-principio sostenuto invece da Croce sia in *Teoria e storia della storiografia* sia nella *Storia come pensiero e come azione*- si fonda sull' "involontarietà della memoria" che sfugge al controllo dello storico [...]¹⁷².

Al contrario dell'esempio proustiano, Bassani, nel lavoro che conduce a partire dal dopoguerra, si impegna per la creazione di un punto di vista intenzionalmente storicistico delle sue *Storie ferraresi*. Il ciclo delle *Storie ferraresi* altro non è che una affermazione della possibilità di indagare e ricostruire la verità storica, intrecciando la percezione soggettiva del passato con il piano della realtà oggettiva e viene preparato proprio dal lavoro dei versi composti tra il 1945 e il 1950, cioè dopo l'esperienza della poesia e della politica antifascista. Questi, infatti, rappresentano un vero e proprio laboratorio di recupero di quella tradizione letteraria che costituisce una sorta di fronte antidecadentistico, utile all'autore per modificare la propria traiettoria. In questo capitolo daremo conto della metamorfosi della poetica bassaniana nel suo accadere, raccontando come l'autore, insoddisfatto della propria produzione giovanile, trovi la via del cambiamento nelle voci della tradizione classica francese (Racine) e italiana (Foscolo), testimoni dell'ideale di controllo e dominio delle passioni, eccessivamente accentuate nei racconti bassaniani giovanili. Per stabilire gli autori che hanno guidato l'emancipazione bassaniana dalla letteratura degli anni giovanili, è stato molto proficuo lo scandaglio dell'archivio dell'autore, che conserva le tracce delle letture condotte

¹⁷¹ B. CROCE, *Un caso di storicismo decadentistico*, *Discorsi di varia filosofia*, vol. II, Bari, Laterza, p. 431.

¹⁷² ROSALIA PELUSO, «*Ho passato la vita intera a imparare a costruire frasi*». Croce, Baudelaire e la "cultura della decadenza", «Diacritica», fasc. 13, 25 febbraio 2017, consultato on line a questo link <https://diacritica.it/letture-critiche/croce-baudelaire-e-la-cultura-della-decadenza.html> (ultimo accesso il 31 marzo 2021).

all'inizio degli anni '40, periodo immediatamente precedente alla realizzazione dei nuovi versi che si leggono in *Te lucis ante* e in *Un'altra libertà*. Concentrando la ricerca su questo periodo sono emersi dei risultati davvero sorprendenti, che rivelano aspetti inediti ma fondamentali della ricerca autoriale intorno a un nuovo stile. Se, infatti, nelle interviste degli anni '70 Bassani è solito ricordare questo frangente della sua vita come votato alla politica e alla militanza antifascista, un periodo in cui la vocazione letteraria sarebbe venuta a mancare, oggi è possibile fornire un altro racconto di quel periodo, facendo riemergere un significativo percorso di ricerca poetica, che pone le basi per gli esiti degli anni successivi. La presa di coscienza politica da parte dell'autore, infatti, dà luogo anche a una rivoluzione poetica: negli anni dell'oppressione fascista, la scelta di allontanarsi da alcuni modelli e al contempo di avvicinarsi ad altri nasconde, come vedremo nel prossimo capitolo, un forte messaggio politico.

Nelle prossime pagine cercheremo di far incontrare i diversi piani che il rapporto di Bassani con le fonti classiche chiama in causa. Nella prima parte del capitolo (cfr. *infra*, 2.1) descriveremo le caratteristiche del crocianesimo bassaniano, per comprendere come mai l'autore ferrarese aderisca convintamente alle idee del filosofo proprio nella metà del secolo che si caratterizza per un forte rigetto anticrociano. Nella seconda parte (cfr. *infra*, § 2.3, 2.4 e § 2.5), invece, condurremo un'analisi empirica: tramite lettere, postille dalla biblioteca e appunti ritrovati nei taccuini dell'autore dimostreremo come all'inizio degli anni '40, l'autore cerchi di emanciparsi dalla tendenza a esasperare le passioni nelle sue prose giovanili, attraverso le indicazioni della canonizzazione estetica crociana, che a poco a poco fa sua, anche grazie alla mediazione di figure di critici di area crociana, come Momigliano. Bassani si lascia così alle spalle una letteratura che «si appaga del *pathos* senza salire all'*ethos*»¹⁷³ e pone le basi per definire una nuova poetica che sappia ripristinare il carattere teoretico dell'arte.

In questo processo, appare estremamente interessante verificare come muti l'immaginario dei modelli bassaniani: i punti di riferimento giovanili (ad esempio Valéry) vengono abbandonati e sostituiti da nuove guide: in un primo momento Bassani si affiderà a figure di critici autorevoli, come il sodalizio con Attilio Momigliano dimostra, per rivolgersi poi a quegli autori di poesia appartenenti alla linea classica promossa con entusiasmo nei saggi critici crociani, di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo.

¹⁷³ B. CROCE, *Vita intellettuale-morale e poesia*, in «Aretusa», fasc. 3, a. I, luglio-agosto 1944, p. 54.

2.2 «Mi opponevo»¹⁷⁴: l'eccezione bassaniana all'anticrocianesimo novecentesco

Per un autore come Bassani, che ha consacrato il suo impegno letterario a dimostrare che è possibile rappresentare ciò che è svanito di fronte all'imporsi del futuro, per un poeta che sin dai primi lavori si è collocato «fra un evo al tramonto e l'altro che già preme alle porte»¹⁷⁵ e che ancora nel 1974, ormai alla fine della sua parabola, tornava sul tema («Muore un'epoca l'altra è già qua/affatto nuova e/ innocente»)¹⁷⁶, non poteva che essere Benedetto Croce il filosofo novecentesco di riferimento. La riflessione estetica crociana, infatti, come osservato acutamente dalla studiosa Emma Giammattei, tramite l'esaltazione dell'intuizione lirica attribuisce alla parola il ruolo di «fissare ciò-che-non-si-ripete, la sensazione, [...] l'evento»¹⁷⁷ in una forma destinata a durare nel tempo. L'attitudine del filosofo a capovolgere la prospettiva per cui «ogni epoca, almeno in parte, “quando è nuova, comincia con l'oblio”» dell'epoca passata¹⁷⁸, in una perpetua alternanza che vede sopperire l'antico di fronte alle forze del nuovo che preme alle porte, colpisce Bassani e provoca un cambiamento definitivo nella sua parabola: una vera e propria conversione letteraria.

Il filosofo non solo si è occupato delle questioni care alla poetica di Bassani –le possibilità del racconto storiografico e l'osmosi esistente tra questo e la letteratura, la rappresentazione viva del passato, la memoria– ma egli stesso è vissuto in un tempo di passaggio, ha fatto esperienza dell'avvicinarsi di due epoche (XIX e XX secolo), un momento di transito dal punto di vista estetico, in cui si impongono le tendenze artistico-letterarie che più tardi avrebbero influenzato i coetanei di Bassani: due su tutte l'estetismo decadente e la poesia pura, giunta in Italia dall'esempio francese di Mallarmé e Valéry e delle teorie di Henri Bremond¹⁷⁹. Da queste influenze deriverà la poesia ermetica fiorentina,

¹⁷⁴ *In risposta (VII)*, in *OPERE*, p. 1342.

¹⁷⁵ ID., risvolto di copertina di *UN'ALTRA LIBERTÀ*.

¹⁷⁶ ID., *Muore un'epoca*, in *OPERE [In gran segreto]*, p. 1477.

¹⁷⁷ EMMA GIAMMATTEI, *La biblioteca e il dragone*, Napoli, Bibliopolis, 2001, p. 14.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 35.

¹⁷⁹ «Bremond proclama l'eccezionalità della parola poetica, quale rappresentazione di un senso profondo, non commensurabile. Quel che noi chiamiamo vita, egli sostiene, è forse solo la superficie di un'altra realtà [...]. Come Valéry, egli è un teorico della poesia pura, della poesia misteriosamente fondata sull'ineffabile. Ma mentre per Valéry la poesia è affidata ad un particolare uso del linguaggio, ad una tecnica rigorosa, per Bremond essa investe un'esperienza essenziale, si identifica in un approccio al senso profondo del reale. L'esperienza poetica è in effetti per lui qualcosa di indefinibile, al quale egli si accosta attraverso illuminanti, rapide intuizioni, rifiutandosi di disporre il suo pensiero in un complesso sistematico, organico, di sintetizzarlo in un vero e proprio trattato di estetica» (WANDA RUPOLO, *Introduzione*, in HENRI BREMOND, *Pregbiera e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 9-10).

portatrice della negazione della funzione mimetica, e soprattutto di quella teoretica, della letteratura. A quest'istanza Croce rispose con l'edificazione di un canone di autori (Ariosto, Foscol, Shakespeare, Corneille, Racine) che contrastasse l'indebolimento della letteratura, ergendosi di fatto a custode di una memoria di quel passato letterario votato a «una serena perfezione carica di vitalità, ad un decoro classico, ad una eleganza sapidi di umore e vitalità»¹⁸⁰. Sul piano dello stile questo discorso si traduce nella necessità di una «restaurazione del valore che spetta alla tradizione nella storia della poesia, l'impossibilità di spezzarla o di saltarvi sopra, la necessità di conservarla sempre, innovando sempre»¹⁸¹. Queste parole sono tratte dall'introduzione che Croce firmò al fondamentale testo di Cesare De Lollis *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, uscito nel 1929 e studiato da Bassani sul finire degli anni Trenta (il titolo è trascritto all'interno di un taccuino che ospita la bibliografia della sua tesi di laurea, sostenuta nel giugno 1939¹⁸²) e suggeriscono quanto fosse forte l'idea della continuità con il passato nella critica letteraria crociana. Del lavoro di De Lollis, Croce apprezza particolarmente la capacità di dimostrare che la poesia è «come un coro che si prosegue nei secoli», in cui «la nuova voce non può risonarvi come nuova se non ascoltando e accogliendo in sé le precedenti, e rispondendo ad esse, e ripigliando da esse il canto e continuandolo a suo e insieme a lor modo»¹⁸³. Un merito capitale sostiene il filosofo napoletano, poiché i saggi del De Lollis salvaguardano il valore della lezione della letteratura dei secoli precedenti in un momento in cui «si tende a spezzare la tradizione e a dare un calcio al passato», con evidente riferimento alle avanguardie¹⁸⁴.

L'esaltazione della concatenazione delle epoche passate e di quelle future è un tentativo di opporsi a quelle culture filosofiche (materialismo, positivismo) che pretendendo di svincolare l'idea del progresso da quella del passato, rischiano di proporre utopie dogmatiche e irrealistiche e di affidarsi a disegni metafisici e provvidenzialistici: la storia non può essere ignorata in nome del futuro, al contrario va preservata per giungere a un'idea di progresso che sia intrinsecamente dinamica. Lo stesso vale per l'evoluzione delle forme poetiche: «il poeta genuino, quando sembra che rispetti (e in certa misura effettivamente le rispetta) le forme stabilite, in realtà le modifica sempre, ossia crea una nuova forma, che si stabilisce al

¹⁸⁰ W. BINNI, *Introduzione alla poetica dell'Ariosto*, «Aretusa», a. II, Roma, dicembre 1945, pp. 5-17: 12.

¹⁸¹ BENEDETTO CROCE, *Introduzione a CESARE DE LOLLIS, Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929, pp. V-VII: VI.

¹⁸² Si tratta del taccuino 18 dell'Archivio eredi Bassani (AEB, Fondo Manoscritti, *Serie Taccuini e Agende*, Taccuino 18, c. 2).

¹⁸³ B. CROCE, *Introduzione a CESARE DE LOLLIS, Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, p. VI.

¹⁸⁴ *ibidem*.

posto delle anteriori: sembra che incanali la sua ispirazione nel canale esistente (e in qualche modo l'incanala), ma in realtà apre un nuovo canale»¹⁸⁵.

Come si diceva poco sopra, è significativo che le opere crociane più importanti abbiano visto la luce proprio in corrispondenza del passaggio tra due epoche, a cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. «Il discrimine tra i due secoli è contrassegnato dalla fondazione dell'estetica crociana»¹⁸⁶: nel 1967 con queste parole si apriva il saggio *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, che Gianfranco Contini aveva sentito l'esigenza di scrivere per compiere un bilancio autobiografico del suo rapporto contrastato con il pensiero crociano. Il *pamphlet* del filologo prendeva l'abbrivio dall'importanza ricoperta dal pensiero di Croce in Europa per il passaggio dal XIX al XX secolo, una transizione che aveva sconvolto non solo gli scenari politici, ma anche quelli culturali, inaugurando l'epoca della crisi. Il pensiero crociano si era occupato di chiarire i termini di una cesura così importante, la sua filosofia si presentava come una prolungata resa dei conti con l'eredità del passato, con la lezione dei grandi pensatori della tradizione moderna con cui il nuovo secolo doveva misurarsi, Vico, Kant, Hegel, Marx, e individuava alternative al nichilismo, alle derive pessimistiche e decadentiste.

Da un lato attraverso la rilettura della dialettica hegeliana e dall'altro attraverso la reazione al positivismo e all'egemonia della cultura scientifica, la sistemazione teoretica del filosofo napoletano avrebbe influenzato gli esiti novecenteschi dei decenni successivi, tanto sul fronte teorico-critico quanto su quello della produzione estetica. La diffusione del verbo crociano diventa presto capillare nella cultura italiana: «La Critica», la rivista da lui fondata nel 1903, in questo senso svolge un ruolo decisivo, come anche la collana «Scrittori d'Italia», pubblicata per Laterza. La rivista, guadagnatasi grazie alla sua apertura europea il ruolo di punto di riferimento per la classe colta italiana, svolgeva anche un effetto equilibratore della vita intellettuale nazionale. Oltre a offrire una chiara visione delle vicende della vita culturale del Paese, proponeva un «ragguaglio critico, e come una scelta, dei libri, che si vanno pubblicando, d'interesse generale»¹⁸⁷, andando in tutt'altra direzione rispetto al modo in cui tale lavoro veniva svolto nelle redazioni delle altre riviste, come il «Giornale Storico della

¹⁸⁵ ID., *Il partito come giudizio e come pregiudizio*, in *Cultura e vita morale*, Napoli, Bibliopolis, 1993, pp. 185-191: 187.

¹⁸⁶ Si riporta a frase per intero «Il discrimine tra i due secoli è contrassegnato dalla fondazione dell'estetica crociana: del 1900 è la pubblicazione [...] delle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del 1901 gli anticipi in rivista della sezione storica, del 1902 la prima edizione dell'*Estetica* in volume [...], infine nel 1903 comincia a uscire *La critica*, con i primi saggi applicativi alle lettere italiane moderne, quelli che poi costituiranno *La letteratura della nuova Italia*» (GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1967, p. 9).

¹⁸⁷ *Introduzione*, «La Critica», vol. 1, 1903, pp. 1-5 (datata 1 novembre 1902).

Letteratura italiana», roccaforte del metodo storico. Stéphanie Lanfranchi, che nei suoi studi si è occupata della critica letteraria del periodo fascista, ha messo in luce le incompatibilità tra le due rispettive scuole critiche: il «Giornale Storico» perseguiva il metodo storico, dalla «vocazione positivista e patriottica, [...] basata sullo studio erudito delle varianti, sulla ricerca di testi inediti, di documenti filologici, ma anche biografici»¹⁸⁸; «La Critica», invece, avversa a qualsiasi forma di interpretazione patriottica e politica del testo letterario, invitava a studiare la poesia, non il messaggio politico dell'autore¹⁸⁹. Durante il Ventennio, il metodo storico fu al servizio di una critica che, individuando in autori come Foscolo, Machiavelli e Dante i precursori dell'Italia del regime, si fece sempre più esplicitamente filofascista, basti ricordare che nel 1927 il Direttore del «Giornale Storico», Vittorio Cian, scrisse un testo come *I precursori del fascismo*¹⁹⁰, in cui, come scrive Christian Del Vento, «dava una lettura tanto grottesca quanto ortodossa della tradizione letteraria italiana che il fascismo aveva ereditato dal nazionalismo»¹⁹¹. Nei loro rispettivi studi Del Vento e Lanfranchi sottolineano come gli appelli di Croce a concentrarsi esclusivamente sul piano estetico, senza sovrapporlo a quello politico, costituissero un modo per contrastare l'interpretazione in chiave fascista dei padri della letteratura italiana: dichiarando illegittimo il metodo che promuoveva una lettura delle opere orientata politicamente, Croce e i critici che a lui si ispiravano (Mario Fubini, Francesco Flora, Natalino Sapegno, Luigi Russo, De Robertis) invalidavano anche la lettura teleologica della tradizione italiana che questo metodo voleva imporre capillarmente¹⁹². Inoltre, nel 1925 con il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* Croce si pose a capo dell'opposizione al regime, facendosi rappresentante dell'ostilità a Mussolini che, all'indomani dell'omicidio Matteotti, la classe istituzionale non era più disposta a dissimulare. Le libertà dell'individuo, per usare le parole dello stesso Croce, venivano difese e ribadite nella loro inalienabilità «contro quel metodo che pretenderebbe piegare l'intellettualità a funzioni di *instrumentum regni*»¹⁹³.

¹⁸⁸ STÉPHANIE LANFRANCHI, *Fascismo e resistenza della critica letteraria*, «Textes et contextes» [En ligne], 6 | 2011, mis en ligne le 21 novembre 2017 consultabile a questo link <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=301> (ultimo accesso 23 giugno 2021).

¹⁸⁹ A questo proposito è esemplare il caso di Vittorio Alfieri che, come la studiosa ricorda nel suo articolo, nel 1917, sulle colonne della «Critica» Croce invitava a studiare non più come padre del Risorgimento italiano, ma esclusivamente come poeta, scandalizzando gli esponenti del metodo storico per i quali la dimensione umana, politica e letteraria erano inscindibili (cfr. *ivi*, § 13).

¹⁹⁰ VITTORIO CIAN, *I precursori del fascismo*, in *La civiltà fascista*, a cura di P. L. Pomba, Torino, Utet, 1927, pp. 119-141.

¹⁹¹ CHRISTIAN DEL VENTO, *Introduction: pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in CHRISTIAN DEL VENTO e XAVIER TABEL (a cura di), *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, Caen, Press Universitaires de Caen, 2009, pp. 13-20: 15 (traduzione mia).

¹⁹² Cfr. *ivi*, p. 20.

¹⁹³ B. CROCE, *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, «Il Popolo», 1 maggio 1925., p. 3.

Nonostante il ruolo di guida filosofica impegnata a reagire alla dittatura fascista nei modi più o meno espliciti che abbiamo brevemente ripercorso, tuttavia Croce non sempre godette di un'accoglienza positiva nell'ambiente intellettuale italiano. Come ha notato Emanuele Severino, il pensatore subì una precoce impopolarità, legata in parte proprio alla peculiare sorte che gli era toccata negli anni del regime: Croce, infatti, vide quasi scomparire le critiche nei suoi confronti sia da parte degli antifascisti che da parte dei fascisti. I primi si guardavano bene dal criticarlo perché vedevano in lui il solo intellettuale che aveva protestato ed espresso pubblicamente il suo dissenso contro la dittatura; criticarlo avrebbe potuto non solo indebolire la sua voce protestataria, ma per riflesso anche far pensare a un'approvazione del programma di regime. I secondi, i fascisti, avevano gioco a mostrare l'esistenza di un fronte d'opposizione che poteva esprimersi liberamente senza subire censura, a far vedere che il regime tollerava forme di dissenso intelligenti¹⁹⁴. Nel 1954 Severino individuava proprio in questa situazione la causa del sorgere di un «atteggiamento prevalentemente negativo e polemico [...] della cultura italiana dell'ultimo decennio [...] nei riguardi del pensiero crociano»¹⁹⁵.

Tuttavia, sebbene sia vero che l'anticrocianesimo si manifestò esplicitamente nel secondo dopoguerra, se si ricostruisce il dibattito estetico-letterario a cavallo tra gli anni '30 e gli anni '40, ci si accorge che le prime resistenze alla lezione crociana sorsero prima della Seconda guerra mondiale. Del resto, era una conseguenza inevitabile degli attacchi che in molte pubblicazioni, soprattutto sulle pagine de «La Critica», venivano esplicitamente lanciati dal filosofo verso le tendenze più accreditate della letteratura corrente. A questo proposito, sono significative le parole di Walter Binni, il quale sostiene che «alle ambigue esaltazioni dell'«arte per l'arte», dell'arte come vita e della vita come arte, del poeta del «fanciullino», del misticismo»¹⁹⁶ Croce oppose l'eredità desanctisiana-vichiana che prevedeva la restituzione all'atto critico della funzione interpretativa, identificandolo con una valutazione che fosse anche una «collaborazione con la poesia del passato e del presente»¹⁹⁷, una critica distinta dalla «degustazione estetizzante e spiritualistica [...] cui pure riassorbiva [...] la tensione

¹⁹⁴ Cfr. EDMONDO CIONE, *Appendice, Benedetto Croce*, Longanesi, Milano, 1963, p. 620.

¹⁹⁵ EMANUELE SEVERINO, *In margine a "Benedetto Croce e lo storicismo" di F. Olgiati*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Vol. 46, N. 3 (maggio-giugno 1954), pp. 298-303: 298.

¹⁹⁶ WALTER BINNI, *Croce e il crocianesimo nella critica letteraria del Novecento*, in GIANNI GRANA (a cura di) *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. III, Milano, Marzorati, 1969, p. 2229.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

all'immagine e alla immediatezza poetica»¹⁹⁸. Un metodo che prevedeva condanne e preclusioni in nome di una ragione etica e civile con cui Croce lesse la crisi della cultura europea e italiana, al fine di salvare quelle opere e quegli autori che riteneva utili a stimolare un progresso letterario nel segno di un equilibrio e di una misura che si opponessero al dilagare delle poetiche della crisi.

Come osservato da Gennaro Sasso, il giudizio di un assoluto e incontrastato dominio di Croce e del suo idealismo sulla cultura italiana è una vulgata tutta da rivedere: in realtà «il ruolo svolto da Croce fu quello, non di un egemone, ma di un oppositore che, fino alla fine, interpretò con coerenza questo suo ruolo, fino alla fine non esitò a dichiarare il suo diverso pensiero e a opporlo a quello dei più»¹⁹⁹. Secondo lo studioso, il ritratto che iniziò a circolare sin dal dopoguerra di «padre padrone»²⁰⁰, di dispotico rappresentante di una cultura chiusa in sé stessa, che cercava di difendersi dalle minacce di nuovi sistemi filosofici ed estetici che erano sul punto di insorgere sarebbe erroneo e basato su presupposti mendaci. In primo luogo, perché, come dimostra l'intensa attività pubblicistica di Croce, la disposizione alla critica e al dialogo, pur polemico, con chi difendeva orientamenti e posizioni diverse dalle sue caratterizzò costantemente il lavoro del filosofo. In secondo luogo, perché a ben vedere a Croce toccò in sorte una profonda e sostanziale solitudine nei confronti delle idee predominanti nei circoli culturali italiani ed europei.

Anche Emanuele Cutinelli-Rendina ritiene che la convinzione che per più di mezzo secolo la cultura italiana sia stata dominata dall'egemonia crociana sia da rifiutare, perché non regge a un serio accertamento storiografico e critico²⁰¹. Precisamente sono due le ragioni indicate dallo studioso. In primo luogo, l'idea della dittatura crociana induce a teorizzare una

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ GENNARO SASSO, *Croce e le letterature*, cit., p. 28.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Cfr. EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, in CHRISTIAN DEL VENTO, XAVIER TABELT (a cura di), *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. I, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, pp. 185-204. Dello stesso avviso anche altri filosofi, come ad esempio Paolo D'Angelo, che si è espresso energicamente sul carattere fallace della vulgata che dipinge Croce come il detentore del monopolio culturale italiano della prima metà del Novecento. In uno dei suoi ultimi lavori, *Il problema Croce*, afferma: «Questa della dittatura di Croce sulla cultura italiana è una favola, una favola che aveva almeno una giustificazione polemica quando fu messa in giro da Remo Cantoni nell'immediato dopoguerra, ma che è insensato continuare a ripetere. Anche perché così si evita precisamente il lavoro storiografico serio, che dovrebbe consistere nel comprendere i modi e le vie attraverso le quali Croce ha saputo conquistare un ruolo tanto importante nella nostra cultura. Parlare di dittatura non serve a nulla, sia perché insinua un parallelismo con la situazione politica del ventennio [...], sia, soprattutto, perché ignora i processi complicati della conquista di una egemonia culturale. Se si studia il modo in cui il crocianesimo si fece strada nelle grandi arene della cultura (le case editrici, le Università) si vede bene come l'azione di Croce non fu sempre facile, né sempre vittoriosa» (PAOLO D'ANGELO, *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 12).

«approssimativa perimetrazione dell'area crociana»²⁰², ignorando l'esistenza di numerosi contesti che invece si mostrarono impermeabili al pensiero del filosofo²⁰³. In secondo luogo, considerare il pensiero crociano come realtà incontrastata è pericoloso perché appiattisce «all'insegna di una omogenea e piuttosto scolorita tinta»²⁰⁴ i numerosi casi di adesione al crocianesimo, che avvennero in maniera eterogenea. È il caso delle guide dello stesso Bassani nel corso degli studi universitari (Eugenio Donadoni, Cesare De Lollis) e nel periodo di poco successivo (Attilio Momigliano, cfr., *infra*, § 2.5), la cui vicenda dimostra come spesso l'avvicinamento a Croce si sia innestato su personali esperienze culturali pregresse²⁰⁵. È il caso anche di Luigi Russo, sostanzialmente fedele alle linee dell'insegnamento del maestro napoletano, ma senz'altro da considerare come un crociano inquieto e ribelle²⁰⁶. Tra i discepoli di Croce, Russo svolgerà un ruolo di primo piano nella critica accademica del secondo dopoguerra, proseguendo il lavoro del maestro e difendendolo dagli attacchi

²⁰² EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, in CHRISTIAN DEL VENTO, XAVIER TABET (a cura di), *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, cit., p. 188.

²⁰³ Ad esempio, la cultura cattolica che, con la fondazione nel 1921 dell'Università Cattolica aveva avviato un forte processo di penetrazione nella società italiana; per quanto riguarda il campo letterario, invece, la tradizione della scuola storica, facente riferimento al torinese «Giornale storico della letteratura italiana», che negli anni, infatti, entrò in polemica ripetutamente con Croce, il quale del resto non si risparmiò dal restituire accuse e rimproveri (ad esempio, il *Programma* che apriva il primo numero de «La Critica» ospitava la rivendicazione del filosofo dell'originalità della sua rivista rispetto alle altre attive in quel periodo, ree di occuparsi delle «questioni più controverse e minute» e di ignorare l'esigenza di un ragguaglio critico di più ampio respiro (B. CROCE, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1924, pp. 353-357). Per i complessi rapporti tra le due realtà, cfr. MARIO POZZI, *Croce e «Il Giornale storico della letteratura» (1993-1918)* (in CLARA ALLASIA (a cura di), *Croce in Piemonte. Atti del convegno di studi Torino-Biella 9-9-10 maggio 2003*, con una prefazione di Marziano Guglielminetti, Napoli, Editoriale Scientifica, 2006, pp. 255-306), il quale invita a considerare le due riviste anche nella loro complementarità: la critica estetica auspicata dal Croce, che mira al «risveglio dello spirito» nell'individuo, e la critica praticata dal «Giornale storico», che intende generare erudizione nei lettori, hanno una bisogno dell'altra per una conoscenza piena che non sia manchevole di nessuna delle due componenti, ugualmente necessarie.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Pubblicata diversi decenni fa, una delle pubblicazioni più complete ed esaustive sui critici del Novecento italiano è rappresentata dai volumi de *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, dir. da Gianni Grana, 5 voll., Milano, Marzorati, 1987. Partendo da De Sanctis e attraversando le varie scuole critiche affermatesi nel corso del tempo (romantica, positivista, comparatistica, neoidealista, idealista di ispirazione crociana), nei volumi vengono offerti i profili dei più importanti intellettuali che parteciparono ai diversi dibattiti critici.

²⁰⁶ Cfr. EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, cit., p. 190.

esterni²⁰⁷. Proprio Russo già nel 1922 registrava l'ostilità che i suoi contemporanei²⁰⁸ opponevano alla figura di Croce e si interrogava su quale fosse il segreto del filosofo per suscitare, al di là delle critiche, anche stima e ammirazione. La risposta che elabora è davvero significativa e merita di esser riportata nella sua interezza:

Periodicamente, a ogni volger di cinquanta lune o giù di lì, si riaccende in Italia una polemica sulla personalità di Benedetto Croce, su un tema letterario o su un tema politico. Gli avversari si affrettano a consolarsi tra loro, dando per morto definitivamente e per seppellito il gran nemico, e qualcuno addirittura ci assicura di averne sparse le ceneri al vento, come si fa degli eretici impenitenti. Poi, che è, che non è, Benedetto Croce torna in linea un'altra volta, fresco, mordace e scintillante di brio, più di prima e meglio di prima; ed è un giuoco questo, che ormai dura da trent'anni. Ora, per quale potere favoloso, quest'uomo resiste sempre a queste grosse ondate di impopolarità, e chiama, sia pur recalcitrante, la stima e l'ammirazione segreta di molti suoi avversari? Vogliamo cercare di penetrare questo suo segreto? È probabile che si tratti di un segreto semplicissimo, e a noi non resta se non fare gli umili notai di un episodio della storia della nostra cultura, molto chiaro nelle sue origini e molto conseguente e fatale nei suoi effetti. In breve si potrebbe dire tutto l'atteggiamento del Croce è l'atteggiamento di un rivoluzionario metodico, il quale, con l'aria più pacifica e più prosaica di questo mondo, dirompe i sedimenti del pensiero e del costume contemporaneo, e ne sconvolge bastioni e battifredi, senza curarsi della bellezza del suo gesto di eversore. Questo carattere di metodicità e di placidità antiestetizzante, proprio della sua polemica, è fatto apposta per irritare i nervi degli avversari e per svelarne quotidianamente e implacabilmente la loro impotenza: da ciò, le ire e gli impeti, e i reiterati assalti, delle varie falangi bersagliate, contro la bene edificata fortezza del filosofo napoletano²⁰⁹.

Nel contesto letterario, Croce si scontrò duramente con gli esponenti del movimento ermetico. Alfonso Gatto in un articolo del 1945 accusava il filosofo «di aver soffocato le menti degli intellettuali italiani durante la grande guerra, relegandole in un malsano isolamento»²¹⁰, giungendo a una pesante quanto paradossale affermazione: Croce con il suo sistema estetico e con il relativo metodo critico caratterizzato da una normatività asfissiante,

²⁰⁷ Luigi Russo, ma anche Francesco Flora e Mario Fubini, che con il primo sono considerati i crociani della seconda generazione, ebbero il ruolo di proseguire il lavoro del maestro Croce professandosi pubblicamente come crociani. Sull'eredità crociana e sulle figure, che in un primo momento accolsero l'insegnamento del filosofo, salvo poi distaccarsene successivamente (si tenga presente l'esempio di Alfredo Gargiulo e Giuseppe Antonio Borgese) cfr. EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010, pp. 32-42. In particolare, su Russo cfr. EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, cit., pp. 185-204.

²⁰⁸ All'interno della scena anticrociana che animò la cultura italiana, Antonio Borgese, Alfredo Gargiulo, Renato Serra sono tra i primi e tra i più agguerriti avversari del filosofo napoletano, al quale contestavano non solo questioni teoriche, ma anche imprese culturali come quella degli «Scrittori d'Italia» (Ivi, p. 191).

²⁰⁹ LUIGI RUSSO, *Croce, i crociani, gli anticrociani*, in «Belfagor», vol. 44, n. 2, 31 marzo 1989, p. 166.

²¹⁰ LAURA PESOLA, «Un amore molto critico»: *crocianesimo e anticrocianesimo di Alfonso Gatto*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 2, 2009, pp. 43- 55: 44. L'articolo di Gatto, riportato dalla studiosa per ampi brani, è *Parole agli intellettuali*, apparso su «Milano Sera», il 27 agosto 1945.

attento a distinguere poesia e non poesia, anziché contrastarla, aveva favorito l'affermarsi della monumentalizzazione di certa tradizione letteraria di ambito fascista, in cui gli autori più illustri della letteratura venivano presentati come emblemi dello spirito nazionale:

Il fascismo è nato da questa antologia, da questa storia di opere viste come esempi e non come lavoro, da questa svalutazione dell'uomo interdetto a mutare la propria sorte e a smentire la propria definizione tradizionale. La cultura e la poesia che si era creduto di liberare dai generi e dalla modesta competenza dei grammatici rimanevano in verità assediata dalla ideologia critica e estetica come da una pedanteria ancora più esosa e da una genericità ancora più libertaria²¹¹.

A cavallo tra la terza e la quarta decade del secolo XX in particolare, critici e poeti ermetici «sulla spinta delle filosofie fenomenologiche ed esistenzialistiche che in Italia prendevano piede sotto l'alto magistero di Banfi e di Paci»²¹², contrapposero all'idealismo crociano la coincidenza ontologica di letteratura e vita, come recita il noto manifesto poetico firmato da Carlo Bo. Il «concetto di vita», come ricorda Silvio Ramat nella sua celebre monografia sul movimento, nel '36-'37 era da una parte legato al vitalismo marinettiano e dannunziano e dall'altro alla «severa astrazione» crociana. Il merito dell'ermetismo sarebbe stato di aver liquidato entrambe le opzioni e optato per l'idea di «avventura esistenziale», il cui carattere avventuroso «non si può categorizzare in rapporto ad alcun passato, e dunque è tutta da vivere nei suoi anche sorprendenti episodi, è da scrivere per la prima volta»²¹³. Una concezione che esalta il presente assoluto dell'intuizione poetica dell'avventura esistenziale, un presente cosmogonico, a cui Bassani nel corso degli anni rimarrà solo in parte legato, poiché piegherà questa lezione alla sua sensibilità storicistica attraverso il motivo della

²¹¹ *Ibidem*. Nel 1947, in risposta a questo e ad altri simili attacchi, Croce osservava che le categorie da lui coniate erano state pensate per un uno flessibile ed elastico e non rigido: «Da parte mia, dirò che, pur avendo fornito, come era richiesto e come dovevo, le caratterizzazioni generali, e perciò classificatorie, dei poeti, nelle quali, come ho detto, si è formato e si conserva, per ritrovarlo quando occorre e riviverlo, il lavoro lungo, difficile e sottile che il critico e lo storico hanno eseguito, ho sempre sentito qualche fastidio quando le ho vedute accettare e maneggiare come rigide e dure formule, laddove in me erano state e si mantenevano, o almeno io cercavo di mantenerle, elastiche, accoglienti, benevole, aperte, per non provare il rimorso di concorrere involontariamente a far disconoscere o dimenticare talune cose che sono belle» (BENEDETTO CROCE, *Letture di poeti, e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, pp. 273-283:274). Nel 1931 lo stesso Russo aveva notato che la distinzione di poesia e non poesia «si è come chiusa e rattrappita in sé stessa: essa è stata esercitata spesso non per pregnante senso dei problemi, ma per estrema povertà di cultura e di interessi, mascherata da una superbia giudiziaria tutta estrinseca e sterile» (LUIGI RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, *Dal Carducci al Croce*, Firenze, Sansoni, 1977, p.80).

²¹² LAURA PESOLA, «Un amore molto critico»: *crocianesimo e anticrocianesimo di Alfonso Gatto*, cit., p. 45.

²¹³ SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 75.

catabasi, l'operazione letteraria che permette il più radicale recupero del passato, e in molte dichiarazioni da lui legata all'attività specifica dei poeti²¹⁴.

Le rimostranze degli ermetici, inoltre, riguardavano spesso l'instabilità di un sistema teorico, quello crociano, che subì ripetute modifiche e integrazioni nel corso degli anni e delle quali proprio Gianfranco Contini si è occupato nel suo saggio sopra citato; la generazione dei giovani poeti e critici ermetici mostrava «un'insofferenza [...] nei confronti delle distinzioni che scandivano con impeccabile [...] rigorosità [...] saperi, uomini e ruoli»²¹⁵. Ma la maggiore causa dell'incompatibilità tra i crociani e gli anticrociani è la divergenza sul valore teoretico della poesia. Se per Croce la poesia è un processo conoscitivo, una forma di teoresi, per gli ermetici invece il poeta «Non è chi sa, il poeta è uno che tende a sapere»²¹⁶. Queste sono le parole con cui Carlo Bo definiva la figura del poeta. Proseguiva la sua riflessione con l'identificare l'orizzonte della poesia con una «strada irreperibile, sconosciuta, aperta all'interrogativo, da quello stato iniziale e inevitabile di attesa»²¹⁷. Infatti, sebbene per il critico la poesia coincida con la verità, essa non coincide con la realtà. Realtà e verità sono due concetti differenti: «la verità è la poesia [...] ed è quella verità che si oppone con amarezza [...] a un complesso tessuto di realtà apparente»²¹⁸. Nel 1940 Carlo Bo sarebbe stato ancora più esplicito, affermando sulle colonne di «Primato» che «la poesia è la voce che non riconosce: è quello che non sappiamo»²¹⁹. L'idea crociana che nel momento artistico potessero coincidere individualità, intuizione, espressione e rappresentazione, quindi, viene respinta e ad essa viene opposta «la dolcezza acre del non sapere»²²⁰, : la parola ermetica è

²¹⁴ «Ma anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi...» (*In risposta (VI)*, in *OPERE*, p. 1323). Su questo punto sono molto interessanti le osservazioni di Enzo Neppi, che individua alcune divergenze di Bassani rispetto alla freddezza e al distacco che Croce suggerisce di assumere di fronte a un passato che non si può più affrontare con gli strumenti della storiografia o della contemplazione consentita dall'arte e dalla poesia, perché ormai divenuto rimorso, senso di colpa, «un intoppo anche in senso morale»: «Sulle orme di Croce, Bassani descrive [...] la poesia come un modo di sottrarre il passato al flusso del tempo, e consegnarlo a una sfera eterna. Ma non è difficile accorgersi che il suo scopo è opposto a quello di Croce: per lui, infatti, non si tratta di contemplare il passato per allontanarlo da sé e liberarsene, ma al contrario per impedire che si allontani e per conservarlo. Bassani scrive che il passato non muore mai, che resuscitarlo è possibile, se proprio si vuole recuperarlo; ma in realtà ci suggerisce che resuscitarlo è il nostro dovere, che questo è il compito della poesia» (ENZO NEPPI, «*Della tortura di una ferita mal chiusa*». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «*Bollettino di italianistica*», n.s. 1, XVII, 2020, p. 153).

²¹⁵ BEATRICE STASI, *Ermetismo*, Milano, Led, 2016, p. 35.

²¹⁶ CARLO BO, *Nozione nella Poesia*, «*Corrente*», 15 giugno 1939, ora in S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., pp. 561-563: 561.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ S. RAMAT, *L'ermetismo*, cit., p. 305. Evidente l'analogia con la concezione dell'esperienza poetica proposta da Henri Bremond (cfr. nota 177).

²¹⁹ *Ivi*, p. 302.

²²⁰ *Ibidem*.

profondamente legata alla sua insufficienza, al suo limite dialettico che è il silenzio, all'esperienza del mondo come mistero.

Nello stesso periodo, non mancano attacchi diretti al pensiero crociano circa la sua inattualità e il suo invecchiamento. Alcuni dei giovani vicini all'ermenismo, come Franco Lucentini, dichiarano il declino del filosofo sulle pagine della rivista giovanile «Corrente». Nel 1939 infatti viene pubblicato un articolo dal suggestivo titolo *Crisi del crocianesimo*, che si interroga circa il possibile salvataggio di alcuni nuclei dell'estetica crociana, si chiede cosa si possa conservare di quel sistema filosofico, che ormai giudica superato. A tal proposito, da una parte il giovane scrittore provvede a distinguere alcuni elementi della teoria estetica crociana che possono essere ritenuti validi, mentre dall'altra stronca quelli della teoria dell'idealismo, che ritiene necessario liquidare:

L'estetica crociana invecchia. È questo un fatto che non potrà non ammettere chiunque abbia l'occhio alla posizione sempre più critica in cui essa, col passare degli anni, s'è venuta trovando: posizione singolarmente equivoca e tentennante nella quale essa ci appare ora vera ora falsa, quando costruzione solidissima e perfetta, quando debole sistemazione d'un pensiero frammentario e affrettato; e sorge in noi, con l'esigenza d'un tempestivo restauro, il sospetto ch'essa abbia sempre mancato di organicità vera; [...] E ci accorgiamo che un'unica via ci si offre per uscire da quella irresolutezza ed ambiguità in cui c'eravamo trovati finora: staccare l'estetica di Croce dall'idealismo di Croce, tagliare gli ultimi lacci che legano la dottrina al sistema, riconoscere la validità di quella indipendentemente da questo e magari contro questo²²¹.

Polemizzando con Croce, spesso questi autori giungono a definire meglio le loro posizioni in campo estetico, come affermato da Walter Binni nel 1969 in un saggio in cui rifletteva sull'importanza storica ricoperta dal pensatore napoletano, «sul valore del suo esempio e del suo stimolo di organicità, di coerenza, di coraggiosa autocritica, di profonda chiarezza e serietà razionale, intellettuale e morale»²²². Luciano Anceschi che, come ricorda Franco Nasi²²³, sin dalla sua tesi di laurea, realizzata sotto la guida di Antonio Banfi, aveva riservato un'attenzione polemica al filosofo napoletano, rientra in questa categoria. Nel 1945, infatti, non mancò di rispondere²²⁴ alla dura stroncatura che Croce aveva pubblicato sulla

²²¹ FRANCO LUCENTINI, *Crisi del crocianesimo*, «Corrente», II, 8, 30 aprile 1939, p. 3.

²²² WALTER BINNI, *Croce e il crocianesimo nella critica letteraria del Novecento*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, dir. da Gianni Grana, vol. III, Milano, Marzorati, 1969, p. 2238.

²²³ FRANCO NASI, *Fenomenologia e stile nella scrittura di saggio di Luciano Anceschi*, in «Italice», 75, 3, 1998, pp. 399-427.

²²⁴ LUCIANO ANCESCHI, *Nota a Benedetto Croce, Idea della lirica*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, ora in Id., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di Luca Cesari, Rimini, Raffaelli editore, 1997.

rivista «La Critica» della sua antologia *Lirici nuovi*²²⁵. Il poeta bolognese anni dopo tornerà a riflettere sul peso che la lezione crociana ebbe sulle giovani generazioni, riconoscendo come i nuclei del pensiero crociano fossero stati «essenziali e fondamentali istituzioni» per il costituirsi delle linee della lirica italiana del dopoguerra:

E se è vero che contemporaneamente agirono nella nostra cultura poetica la lezione del simbolismo, dell'intimismo, della “poesia pura” e di altre correnti contemporanee per cui la poesia si definisce – sia pure secondo diversi processi di idealizzazione- con i connotati della purezza e della liricità, non vi è dubbio che l'intuizione lirica del Croce [...] ha contribuito come energica componente alle diverse proposte dottrinali della riflessione poetica del secolo. In ogni caso, sorta proprio all'inizio, appunto, del secolo e subito autorevole, essa ha posto talune *essenziali e fondamentali istituzioni del giudizio che non han certo mancato dal condizionare le scelte che [...] vennero fatte nel nostro paese anche in rapporto alla civiltà poetica che si veniva costituendo*²²⁶.

In solitudine, su una strada molto diversa da quella di Anceschi e degli altri giovani critici verso il crocianesimo²²⁷, Giorgio Bassani rientra invece a pieno titolo tra le fila di coloro che accolsero l'influenza del filosofo, in particolare per quanto riguarda la concezione della poesia. A Ferrara, infatti, il giovane autore si era accostato per la prima volta all'idealismo crociano su suggerimento di alcuni amici sardi, laureati alla Scuola Normale di Pisa e approdati nella città di Bassani intorno alla metà degli anni '30 in seguito alla nomina a insegnanti²²⁸: Giuseppe Dessì, Claudio Varese, Mario Pinna. Si tratta degli stessi amici che gli

²²⁵ B. CROCE, *Lirici nuovi. Antologia*, in «La Critica», 41, 1943, p. 221-222. La recensione contesta sia i contenuti (l'antologia si apre con una difesa dei generi letterari, che «cacciati dalla porta signorile della teoria», per mano dello stesso Croce, rientrano dalla «porta di servizio della pratica») che lo stile del giovane Anceschi, lamentando una certa «goffagine» (p. 221), «un gratuito sentenziare» (*ibidem*) con cui il giovane autore si pone su un piano superiore rispetto a chi ha trattato la materia prima di lui, peccando però di «ingenuità logica» (*ibidem*). Lo stile del critico bolognese è per Croce un «noioso giocherello meccanico», opposto «alla tradizione di buon senso, di chiarezza e di onestà letteraria che era della nostra Italia» (p. 222). La durezza delle critiche rivolte ad Anceschi anticipa i toni che caratterizzeranno qualche anno dopo la «critica degli scartafacci», rivolta alla «critica delle varianti» di Gianfranco Contini (Cfr. almeno B. CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», vol. III, novembre 1947, quaderno IX, pp. 93-94).

²²⁶ LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte Quarta. Dal Romanticismo al Novecento*, Milano, Marzorati Editore, 1987, pp. 1581-1732: 1679-1680, corsivi miei.

²²⁷ Si ricordino, però, alcune eccezioni, come la profonda intesa con il poeta Attilio Bertolucci, con il quale Bassani ha sempre dichiarato di condividere la concezione della poesia. Sul sodalizio tra i due e sulle importanti analogie (in particolare legate alla comune formazione longhiana e crociana) si vedano i contributi FLAVIA ERBOSI, *La «calda oggettività della poesia». Un percorso nel carteggio Bassani-Bertolucci*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2020, pp. 219-241 ; EAD., *Il carteggio Bassani-Bertolucci. Notizie sui testi e prove d'autore*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, cit., pp. 241-252.

²²⁸ Per approfondire il rapporto con Giuseppe Dessì cfr. FRANCESCA NENCIONI (a cura di) «*Meditare, studiare, scrivere*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì (1936-1959)*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2018. Per un esame attento e documentato del sodalizio Bassani-Varese, invece, si rimanda a due contributi di LUCIA

permisero di entrare nella lotta antifascista, attraverso il contatto di Carlo Ludovico Ragghianti:

L'incontro con i sardi locali è stato, soprattutto, *un'esperienza morale una rivelazione della vita dello spirito*. Non sarebbe stato possibile diventare antifascista senza di loro, per uno come me che ha avuto la rivelazione *dell'antifascismo come scelta essenzialmente morale*. I libri di Croce li conoscevo in parte anche prima: ma il modo in cui ne parlava Varese (meno Dessì) aveva qualcosa di religioso: la religione della libertà. [...] Dal '37 io smisi di occuparmi veramente di letteratura [...] in quegli anni sono morto, oltre che alla mia città, anche alla mia letteratura d'origine²²⁹.

Nella rievocazione bassaniana di questo incontro, oltre alla dimensione dell'antifascismo militante, viene chiamata in causa anche quella letteraria («in quegli anni sono morto, oltre che alla mia città, anche alla mia letteratura d'origine»). Ma, nonostante nel corso degli anni l'autore sia tornato a ribadire ripetutamente il ruolo fondamentale dell'idealismo crociano per la sua evoluzione poetica²³⁰, la critica non ha indagato il rapporto Bassani – Croce da un punto di vista estetico, insistendo invece molto sulla questione politica e in particolare su quella dell'antifascismo. Si è parlato molto del Croce dello storicismo e della religione della libertà, ma molto più di rado del Croce dell'*Estetica* e di opere quali *La poesia*, *La poesia di Dante*, *Ariosto Shakespeare e Corneille*, tutti saggi che tra l'altro sono conservati nella biblioteca dell'autore a Ferrara e di cui è possibile esaminare i segni di lettura apposti dall'autore.

Volendo portare degli esempi di questa tendenza, è opportuno partire dagli studi di Piero Pieri. Pur avendo il merito di esser stato il primo ad aver svolto degli affondi sul rapporto tra Bassani e Croce, lo studioso si è soffermato prevalentemente sugli aspetti etico-politici e morali e in questa chiave ha scelto di leggere anche il rapporto con alcuni autori della tradizione italiana, in particolare Dante, Alfieri e Foscolo. Nei suoi saggi pubblicati all'interno di *Un poeta è sempre in esilio (L'ebraicità di Bassani alla luce della tradizione letteraria e*

BACHELET, «*La città sepolta sotto la neve*». *Narrazione e lirica nel carteggio Bassani-Varese*, in «Cahiers d'études italiennes» [En ligne], 26, 2018, mis en ligne le 28 février 2018, consulté le 16 octobre 2020; EAD., *Giorgio Bassani - Claudio Varese: idee, progetti, ripensamenti*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, cit., pp. 229-240.

²²⁹ INTERVISTE, p. 318.

²³⁰ «Io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della propria formazione. Anche in questo mi si vede un po' eccentrico nei confronti dell'ermetismo che non era crociano, ma misticheggiante e cattolico. E a proposito della mia formazione come romanziere, non si può partire parlando di Proust, di James, di Mann: il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce» (FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 57, ora in INTERVISTE, p. 243-261: 246).

Poesia e verità) e in diversi punti del volume *Memoria e giustizia. Le «Cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani* è illustrato esclusivamente il valore ideologico dell'impiego di questi modelli, al fine di far convergere la vicenda umana di Bassani con quella degli autori nominati, tutti esiliati e fautori di una poesia dal valore civile. Concentrandosi solo sulle coincidenze biografiche tra Bassani e altri nomi della tradizione italiana, però, si finisce per porre in secondo piano sia la ricostruzione dei modi e delle vie con cui quegli autori giungono a Bassani, insomma la ricezione di quegli autori, sia il riscontro testuale e l'analisi dell'influsso esercitato da un punto di vista formale. E così anche per Bassani come per altri poeti del Novecento, si rischia di sconfinare nel «terreno scivoloso e un po' vago degli isomorfismi etici e delle somiglianze nella concezione dell'attività artistica»²³¹, che poco o nulla può dire sul ruolo avuto dalle fonti nell'elaborazione di un testo e su eventuali particolari forme di riscritture o ribaltamenti²³². Secondo Pieri, Dante e Foscolo sono modelli per Bassani perché custodi dell'espressione più alta dello stato d'animo dell'escluso, a cui l'autore ferrarese è condannato assieme ai suoi personaggi, che non contempiono di «rientrare a far parte del cosmo benigno del nuovo ordine sociale, nato con la Liberazione»²³³. La refrattarietà dell'autore ferrarese all'integrazione sociale, dunque, troverebbe «nella tradizione italiana dell'ostracismo civile»²³⁴, e nei rappresentanti di questa, un nobile antecedente, permettendo al giovane poeta vittima delle Leggi sulla Razza di collocarsi all'interno di quella che Blasucci ha definito la «linea dantesca» degli autori della letteratura italiana. Ma anche Blasucci, in realtà, giudica questa linea insufficiente a illuminare i testi degli autori che ne fanno parte, essendo «poco più di una metafora per indicare i poeti linguisticamente più risentiti, accomunati da una visione problematica dell'esistenza, e da un rifiuto delle consolazioni umanistiche, prima fra tutte quelle della poesia come realtà autosufficiente»²³⁵. La conseguenza di questa impostazione è che di Croce vengono citati molto raramente i saggi di critica letteraria del filosofo.

²³¹ Riporto un'osservazione di Francesco Diaco a proposito del dantismo di Franco Fortini (FRANCESCO DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, fasc. 642, 2016, pp. 245-279: 246).

²³² A proposito di Foscolo, ad esempio, di recente Sonia Gentili ha notato come la poetica di Bassani abbia ribaltato l'idea della «corrispondenza d'amorosi sensi», perché non sono le realtà ormai cancellate dal tempo, estinte, ad essere assimilate al mondo dei vivi, ma il contrario, come confermano le note dichiarazioni bassaniane, in cui il lavoro del poeta è paragonato alla catabasi (S. GENTILI, *Il destino ebraico tra terra desolata ed Eden*, in *Novecento scritturale*, cit., p. 100).

²³³ PIERO PIERI, *Un poeta è sempre in esilio*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2012, p. 74.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ LUIGI BLASUCCI, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in «Bollettino della Società letteraria di Verona», V-VI, 1982, p. 49, citato in DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, p.246.

I più recenti saggi di Enzo Neppi e di Rosalia Peluso hanno il merito di aver posto l'attenzione sul fronte estetico del sistema filosofico crociano. Si soffermano, infatti, in modo analitico su questioni di prosa e poesia bassaniana, ponendole in relazione al modello crociano²³⁶. In particolare, Enzo Neppi ha compiuto un esame complessivo della ricezione bassaniana di Croce allargando il repertorio di testi presi in considerazione anche all'*Estetica*, al *Breviario di Estetica*, a *La poesia di Dante*, e infine al volume *Poesia e non poesia*, al cui interno, come dimostra lo studioso, sono presenti contenuti e precetti fondamentali che Bassani ha assimilato e di cui poi si è servito per mettere a punto una teoria che sta alle spalle della stesura delle *Storie ferraresi*²³⁷. Inoltre, il peso avuto dalla canonizzazione letteraria proposta dal filosofo napoletano nella definizione dei modelli bassaniani è stato affrontato da Neppi in relazione agli esempi di Foscolo e Manzoni.

Per proseguire il discorso sulla relazione tra il pensiero estetico crociano e la concezione della poesia bassaniana che Neppi e Peluso hanno avviato, può essere utile analizzare i rimandi presenti nelle dichiarazioni rilasciate nel corso del tempo da Bassani. A questo proposito, si può ricordare una famosa intervista concessa a Stelio Cro nel 1977. Le dichiarazioni rilasciate in quest'occasione aiutano a comprendere perché Bassani abbia accolto in maniera decisamente diversa rispetto alla maggior parte dei suoi coetanei la filosofia crociana. Nel rispondere alle domande dell'intervistatore sul rapporto con il filosofo napoletano, il poeta ferrarese si sofferma a riflettere anche sull'esistenza di un fraintendimento di Croce:

Se si leggesse meglio Croce, si vedrebbe che i vari momenti dello spirito non possono essere estrapolati uno dall'altro, che il momento estetico ha in qualche modo rapporto con tutti gli altri momenti²³⁸.

Tale affermazione si colloca su una linea opposta alle posizioni del dibattito in cui, a cavallo tra gli anni '30 e gli anni '40, come abbiamo ricordato poco sopra, proponevano una dissezione del modello filosofico crociano per assumere come valido il solo versante estetico.

²³⁶ ROSALIA PELUSO, *Il Croce intimo di Bassani*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Pozzi Editore, 2020; ENZO NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «Bollettino di italianistica», 2020, n. 1-2, pp. 108-157.

²³⁷ ENZO NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, cit.). Una valutazione sul peso di Croce nella poetica bassaniana è offerta anche da Gianluca Genovese nell'articolo *Il crocianesimo inattuale di Giorgio Bassani. Modello storicistico e poetica del racconto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» Classe di Lettere e Filosofia., vol. 8/1, 2016, pp. 219-238.

²³⁸ INTERVISTE, p. 306.

La dichiarazione bassaniana pare fondamentale e permette di chiarire, come ricorda Neppi, che solo a una lettura superficiale, che dimentica il ruolo dello storicismo crociano come strumento di conoscenza, può apparire che Croce voglia isolare l'atto estetico dal contesto storico e sociale²³⁹. Afferrare il legame che esiste tra i quattro momenti dello spirito, il momento estetico, conoscitivo, morale e pratico, implica il riconoscimento dell'autonomia dell'arte da altri ambiti (dall'impegno politico, ad esempio), ma non della sua autosufficienza dagli altri momenti dello spirito.

Nel suo *Breviario di Estetica* Croce infatti sosteneva che lo spirito

è concepito, dunque, come percorrente quattro momenti o gradi, disposti in modo che l'attività teoretica stia alla pratica come il primo grado teoretico sta al secondo teoretico e il primo pratico al secondo pratico. I quattro momenti s'implicano regressivamente per la loro concretezza: il concetto non può stare senza l'espressione, l'utile senza l'una e l'altro, e la moralità senza i tre gradi che precedono. Se soltanto il fatto estetico è, in certo senso, indipendente, e gli altri sono più o meno dipendenti, il meno spetta al pensiero logico e il più alla volontà morale. L'intenzione morale opera su date basi teoretiche, dalle quali non può prescindere [...]²⁴⁰.

Nel suo saggio *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, il filosofo Pietro Montani ragiona sull'interdipendenza e insieme sull'autonomia dei diversi aspetti dello spirito crociano, che possono coesistere in virtù di un «sistema circolare di relazioni tali che ciascun termine vi compaia [...] come condizione degli altri e come condizionato dagli altri»²⁴¹. Questo sistema configura l'arte come autonoma, «ma il senso di questa autonomia sta tutto nel suo costituirsi come un'attività che manifesta un aspetto necessario della vita dello spirito [...] il quale ha relazione con gli altri aspetti [...] in quanto ne consente [...] il collegamento»²⁴².

La questione risulta complessa ed è comprensibile che sia stata oggetto di quelle mistificazioni denunciate da Bassani, ma intendendola nel modo corretto l'autore ferrarese riesce a conseguire un duplice obiettivo: da un lato si protegge da un'idea estetizzante di poesia, dall'altro si libera dall'influenza della critica fascista che usava le opere letterarie in

²³⁹ E. NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, cit., p. 132.

²⁴⁰ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 78.

²⁴¹ PIETRO MONTANI, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea: Un'introduzione all'estetica*, Bari, Laterza, 2015, p. 317.

²⁴² *Ibidem*.

chiave ideologica, facendo passare i classici della tradizione come autori pre-fascisti. Nella prospettiva crociana se da un lato il prevalere del momento estetico generava una letteratura «incapace di trasferire in tutta la sua pienezza una esperienza vitale su di un piano letterario»²⁴³, dall'altro l'egemonia di quello pratico comportava il rischio che le opere accogliessero al loro interno messaggi che deviavano dalla sola intuizione estetica e che potevano essere una minaccia alla loro autonomia. È quello che effettivamente accade con la critica fascista che, come notato da Christian Del Vento, strumentalizzava e attualizzava in senso fascista non solo gli autori più illustri e lontani nel tempo, ma anche quelli contemporanei (Futuristi, Alfredo Oriani, Gabriele d'Annunzio)²⁴⁴. È in questa direzione che va interpretata la rivendicazione crociana di una poesia autonoma e che non lasciasse margine alla compromissione con le ideologie correnti²⁴⁵.

Concludendo, si può dire che Croce aiuta il giovane Bassani su due aspetti: non solo a «guarire dalla [su]a letteratura giovanile»²⁴⁶, a «morire alla [...] letteratura d'origine»²⁴⁷, ma anche a corazzarsi contro l'uso insidioso dei classici che veniva fatto dalla critica filofascista negli anni della sua formazione. Per quanto riguarda il primo aspetto, come ricorda Gennaro Sasso, i poeti e gli scrittori che il filosofo promuoveva erano quelli che «nel loro tempo, si erano tenuti lontani da insuperate malattie [...] dell'anima» e che, «senza torbidi compiacimenti», avevano saputo indagare sé stessi e il mondo: dunque «non D'Annunzio, non Pascoli, non Fogazzaro, ma Carducci, e, per passare a quelli di oltr'Alpe, significava il bando dato a Mallarmé, a Verlaine, a Rimbaud, a Valéry»²⁴⁸. A questo proposito, sembra particolarmente calzante la riflessione gramsciana conservata in una lettera a Tatiana, che riesce a spiegare il senso più profondo dell'adesione da parte di Bassani al pensiero crociano:

²⁴³ WALTER BINNI, *Introduzione alla poetica ariostesca*, in «Aretusa», II, 16, dicembre 1945, pp. 5-17.

²⁴⁴ CHRISTIAN DEL VENTO, *Introduction : pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, a cura di Christian Del Vento e Xavier Tabet, Caen, Press Universitaires de Caen, 2009, pp. 13-20: 15.

²⁴⁵ In termini critici Croce tradusse la posizione di una poesia scevra da elementi estranei alla letteratura nella battaglia contro l'allotrisimo, di cui parla Stéphanie Lanfranchi (STÉPHANIE LANFRANCHI, «Fascismo e resistenza della critica letteraria», *Textes et contextes* [En ligne], cit., consultabile a questo link <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=301> (ultimo accesso 23 giugno 2021).

²⁴⁶ INTERVISTE, p. 303.

²⁴⁷ Ivi, p. 318.

²⁴⁸ GENNARO SASSO, *Croce e le letterature e altri saggi*, Napoli, Bibliopolis, 2019, p. 42.

Mentre tanta gente perde la testa e brancola tra sentimenti apocalittici di panico intellettuale, Croce diventa un punto di riferimento per attingere forza interiore per la sua incrollabile certezza che il male metafisicamente non può prevalere e che la storia è razionalità²⁴⁹.

Relativamente al secondo aspetto, invece, alla luce degli studi sulla critica letteraria durante il fascismo condotti da Christian Del Vento e Stéphanie Lanfranchi citati poco sopra, possiamo affermare che la ricezione bassaniana di Croce si concretizza anche in una scelta libera e consapevole degli orientamenti critici e dei modelli. Per quanto riguarda i primi, un esempio molto interessante è offerto dalla tesi di laurea di Bassani, che mostra il profilo di uno studente autonomo e non condizionato nel suo lavoro dal metodo storico, di cui il suo professore e relatore Carlo Calcaterra era uno dei rappresentanti più autorevoli, non solo della scena bolognese, ma di quella nazionale. L'elaborato del giovane Bassani, dedicato alla poesia e alla prosa di Niccolò Tommaseo, si presenta come un'analisi costruita nel rispetto del metodo e delle questioni più care a Croce e De Lollis, mentre non sono praticamente considerati gli aspetti storico-filologici ed eruditi che caratterizzavano la critica del metodo storico. Pertanto, nel lavoro bassaniano saranno privilegiate le grandi questioni che animano i saggi di area crociana: la continua verifica di un effettivo equilibrio tra forma e contenuto nelle opere esaminate²⁵⁰, la critica al trionfo della sensualità in alcune prose dello scrittore dalmata (su questo punto Bassani dialoga con il De Lollis dei *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, sostenendo che l'analogia tra Tommaseo e Baudelaire avanzata dal critico, pur esatta, richiede alcune precisazioni sui due rispettivi modi di esprimere la sensualità dei due

²⁴⁹ ANTONIO GRAMSCI, *Lettera a Tatiana Schucht del 25 aprile 1932*, in ID., *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, pp. 612-613.

²⁵⁰ Per Bassani nel caso dell'opera di Tommaseo è la prima a prevalere sul secondo: «la parola non è mezzo, espressione; ma vita [...] ogni sua energia si concentra nella forma, nello stile»; «la realtà è abolita in una ricerca di stile» (G. BASSANI, *L'arte di Niccolò Tommaseo*, Tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1938-1939, relatore Prof. Carlo Calcaterra, AEB, Fondo Manoscritti, Serie *Tesi di Laurea*, pp.136-137; 145).

autori²⁵¹) e, infine, la capacità della poesia di illimpidire quei contenuti che nella prosa erano stati soffocati da un eccesso di sensualità²⁵².

Per la scelta dei modelli letterari, invece, come vedremo nei prossimi paragrafi e nel capitolo III con alcuni scandagli all'interno della biblioteca dell'autore, Bassani dimostra di essere immune dalle distorsioni ideologiche e nelle sue letture si orienta verso quei testi che la critica crociana è riuscita a preservare dall'interpretazione fascista in chiave nazionalistica e patriottica: tra questi spiccano *Le Grazie* di Foscolo (cfr. *infra*, § 3.1). Capovolgendo l'eredità dasanctisiana, Croce riuscì a inaugurare una nuova linea critica che riuscì a rivalutare il valore delle *Grazie* a discapito dei *Sepolcri*, ormai ostaggio della lettura politicizzata in senso fascista²⁵³, e a proporre una concreta alternativa all'uso ideologico dei classici che la critica del regime aveva imposto in maniera capillare. La lettura del filosofo per Bassani coincide con l'inizio di un processo di conversione estetica, è il modo in cui riesce a smarcarsi da un lato alle ideologie della crisi e dall'altro all'influenza dell'ideologia fascista, pur egemoni negli anni della sua formazione.

Illustrate le specificità del crocianesimo bassaniano rispetto al contesto coevo, nelle prossime pagine, preciseremo come l'eredità più significativa del filosofo acquisita da Bassani sia da individuare in quella concezione estetica che fa dell'espressione dei sentimenti in una forma armonica il suo caposaldo e che spingerà il nostro autore a una svolta classicista tra gli anni 1940-1945. Dopo aver assorbito molti dei motivi tipicamente decadenti, l'autore ferrarese, infatti, scopre di covare un'insofferenza per l'eccessivo peso che le passioni hanno

²⁵¹ Scrive Bassani: «Non sembrano esagerate le parole del De Lollis quando fa, al proposito il nome di Baudelaire. Anche se qui si è troppo lontani da quella ricerca di Dio attraverso il senso, da quella disperata esaltazione della putredine e del vizio che riscatta in sostanza il mondo fantastico del poeta francese in una zona di sofferta e dolorosa purezza. La sensualità del Tommaseo finisce sempre con l'apparire elemento di dissidio, una scoria della sua personalità umana che non trova spesso possibilità di assimilazione nel quadro della sua poesia, elemento di temperamento, quasi inconscio, mentre la sensibilità di Baudelaire è l'elemento che compone ogni squilibrio e in cui trova consapevole ragione tutto un mondo poetico» (ivi, p. 104-105); e ancora, poco più, avanti prosegue: «[...] l'affermazione del De Lollis è ad ogni modo acuta, anche perché dispone a considerare il Tommaseo come, in qualche modo, antesignano di poetiche posteriori che appunto della sensualità traggono contenuto e stile» (ivi, p. 107).

²⁵² Nella tesi si legge che «Le fratture edonistiche che tanto turbavano la compagine del romanzo, qui, se non mancano, sono però costrette dentro lo schema dell'ottava, si notano appena» (ivi, p. 154). Anche in questo caso, però, Bassani ritiene opportuno integrare quanto scritto dal critico; analizzando la novella in ottave *Una serva*, a proposito della quale De Lollis aveva parlato di «rassegnazione» del Tommaseo, sostiene che si debba parlare piuttosto di «un disporsi della materia, placata, dentro uno schema in cui la scienza del poeta grandissima, si adopererà per [...] far apparire risolta in un linguaggio unito, calmo, coerente, una ricchezza di sofferenza e di tormento» (Ivi, p. 157).

²⁵³ CHRISTIAN DEL VENTO, *Appunti sul problema critico dei «Sepolcri» tra Otto e Novecento*, in ARNALDO BRUNI, BENEDETTA RIVALTA (a cura di), *I «Sepolcri» di Foscolo: la poesia e la fortuna*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 193-204: 199-200.

avuto nei suoi racconti giovanili, scoprendosi molto più affine all'idea di ricomposizione armonica professata da Croce²⁵⁴.

Croce diventa il modello etico, oltre che filosofico, che mette in ombra tutti i nomi venuti prima, un riferimento che suggerisce la strada per trasformare il testo letterario in un luogo di ricomposizione armonica della realtà. Come nel caso del Tommaseo, sarà l'esercizio lirico ad aiutare il giovane autore ferrarese a migliorare i nuclei più immaturi dei suoi racconti (il rapporto con il sentimento e i moti dell'anima) e a lasciarsi così alle spalle quello sterile compiacimento per i dolori e le angosce dei suoi personaggi che, come vedremo nelle prossime pagine, gli verrà rimproverato da diversi amici e lettori all'uscita di *Una città di pianura*. Solo dopo aver risolto il nucleo dolente dei suoi lavori grazie ai versi, lo scrittore saprà tornare alla narrativa con gli strumenti necessari a dipanare i grovigli dell'animo dei suoi personaggi senza che questi prendano completamente la scena (su questo cfr. *infra*, capitolo 5).

2.3 Verso il controllo delle passioni: il magistero di Croce

L'incontro con la critica letteraria di Croce avvenuto nel 1939 in occasione della preparazione della tesi di laurea comporta necessariamente il sorgere di nuovi interessi negli studi di Bassani e determina di conseguenza dei cambiamenti sul corso del suo lavoro letterario. Alle traduzioni da Paul Valéry apparse nel 1937 sul «Corriere Padano»²⁵⁵, insieme alle quali vanno ricordate le traduzioni da Apollinaire (*Les cloches*) e Rimbaud (*Les poètes de sept ans*) realizzate dall'autore sui volumi della sua biblioteca e rimaste finora inedite²⁵⁶, agli inizi

²⁵⁴ Anche in questo caso, sono stati i recenti saggi di Enzo Neppi ad aver messo a fuoco la criticità dell'egemonia del tema passionale nella produzione giovanile dell'autore ferrarese; ad esempio cfr. almeno ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018.

²⁵⁵ G. BASSANI, *Due traduzioni da Paul Valéry: L'intimo bosco e la filatrice*, «Corriere Padano», XIII, 75, 28 marzo 1937, p. 3 ; ID., *Traduzione da Paul Valéry: Alate danzatrici*, Corriere Padano, XIII, 261, 2 novembre 1937, p. 3.

²⁵⁶ Le versioni da Apollinaire e da Rimbaud saranno incluse nei libri di prossima uscita a cura di Anna Dolfi e Paolo Grossi. Anna Dolfi riproporrà, corredate di commento, le poesie tradotte in gioventù e pubblicate sul «Corriere Padano» (Paul Valéry, T.S. Eliot), insieme ad altre inedite, e più precisamente testi di Racine e Rimbaud. Inoltre, nel 2021 vedrà la luce la traduzione di *Te lucis ante* in francese, corredata di un'Appendice a cur di Angela Siciliano, che proporrà delle traduzioni inedite rinvenute tra le postille della biblioteca ferrarese di Giorgio Bassani.

degli anni Quaranta subentrano nuovi tentativi di traduzione da autori del Seicento e Settecento francese, in particolare da Racine per la poesia (cfr. *infra*, § 3.2), da Antoine Furetière, da Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre e da Voltaire per la prosa²⁵⁷. Il nuovo interesse bassaniano per i modelli classici del Sei e Settecento non può essere scisso dall'intensa ricerca stilistica che l'autore ferrarese conduce tra il finire degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta. In questo periodo Bassani riconsidera sia lo stile delle prose giovanili apparse sui periodici dell'epoca («Corrente», «Corriere Padano»), sia quello dei racconti poi confluiti nel 1940 nel volume *Una città di pianura*, uscito sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi, registrando in entrambi i casi uno scarso controllo della scrittura sulle passioni (vendetta, gelosia, invidia). Mostrate con eccessivo indugio e compiacimento, queste finiscono per travolgere le sorti dei protagonisti, sovrastando struttura e contenuti. Come ha notato Enzo Neppi, i racconti di questi anni sono troppo indulgenti con la sfera emotiva autobiografica e ospitano «fantasmi erotici aggressivi e violenti, appassionati e vendicativi, quasi come in certe novelle naturaliste del primo D'Annunzio»²⁵⁸. Le storie di questo volume sono narrate senza che sia stata compiuta una vera indagine sul contesto in cui è ambientata la vicenda o sui personaggi, che di conseguenza risultano stilizzati e lontani dall'esperienza di vita reale²⁵⁹. Al lettore viene consegnato un insieme di personaggi dolenti, che hanno

²⁵⁷ Bassani si cimentò nella traduzione in lingua italiana dei versi della *Phèdre*, purtroppo senza terminare il lavoro (per un'analisi più dettagliata cfr. *infra* cap. 4.2.). Per quanto riguarda Antoine Furetière, è Elio Vittorini a commissionare al giovane autore la traduzione del *Romanzo borghese*, che doveva essere pubblicato presso Bompiani entro il 1943, se Vittorini, redattore presso la casa editrice milanese, in una lettera del gennaio di quell'anno chiede che la consegna del lavoro, completo di prefazione, biografia e «discorsetto pubblicitario per la sovraccoperta», avvenga entro la fine di febbraio (il testo della missiva, oggi conservata presso l'Università degli studi di Milano Statale, è riportato in THEA RIMINI, *Giorgio Bassani traduttore. La capanna indiana di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre*, in «Ticontrè. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020), pp. 1-11: 1-2). Il progetto subirà un arresto e la traduzione verrà pubblicata quasi dieci anni dopo nel volume *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, a cura di M. Rago, 2 voll., Milano, Bompiani, 1951 (un'analisi di questo lavoro di traduzione si trova in VINCENT D'ORLANDO, *Un exemple de francophilie littéraire: traduction de Furetière et réappropriation du Roman bourgeois (de Ferrare?) par Giorgio Bassani*, in THEA RIMINI (a cura di), *Bassani scrittore europeo*, cit., pp. 163-193). Altro autore di prosa tradotto dal francese sarà Voltaire, di cui Bassani tradusse la biografia di Federico II e la pubblicò subito dopo la fine della guerra (VOLTAIRE, *Vita privata di Federico II*, traduzione di Giorgio Bassani; con un saggio di Alberto Savinio, Roma, Atlantica, 1945).

²⁵⁸ ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., p. 116.

²⁵⁹ Per una disamina dei primi lavori narrativi degli anni Trenta, sono fondamentali le pagine di Enzo Neppi. Alla luce della lezione che Bassani apprende dalla teoria dell'arte crociana, lo studioso definisce in che modo la produzione narrativa modifichi la sua traiettoria attraverso l'analisi di racconti giovanili, quali *La fuga al mare*, *Nuvole e mare*, *Il corvo* (cfr. E. NEPPI, «*Della tortura di una ferita mal chiusa*». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, cit., pp. 108-157: 139-143). In questa sede, ci limitiamo ad aggiungere che in alcuni casi il racconto prende una piega metaletteraria, dal momento che l'autore consacra diverse pagine alla descrizione della gestazione del sistema dei personaggi di alcuni suoi racconti. Un esempio di poco precedente a *Una città di pianura* è il racconto *Nascita dei personaggi* scritto nel 1937, ma pubblicato nel 1938 sulla rivista «Termini», in cui fantasia, sogno, memoria del passato e ansia del futuro si fondono in un'unica materia piuttosto

«improvvisi smani» e che si ritrovano a vivere situazioni sospese e irreali come sogni, sensazioni e istinti irrazionali²⁶⁰. I recuperi dannunziani di cui si è detto poco sopra erano stati rilevati anche da Francesco Arcangeli, che Bassani a quest'altezza reputa il suo più attento lettore²⁶¹. L'amico aveva riconosciuto alcune «trasognate riprese di periodo di marca dannunziana», che rivelavano una forma di «ingenuità letteraria» e di «simpatici ricordi di adolescenza»²⁶². E già qualche anno prima le osservazioni di Roberto Longhi, al quale Bassani aveva sottoposto i suoi primi racconti, denunciavano dei cedimenti al romanticismo, in particolare individuando un eccessivo uso del «fantastico macabro, di tipo romantico»²⁶³.

La consapevolezza dei difetti dei propri lavori precedenti finisce per rendere problematico il rapporto con i nuovi progetti di scrittura e il triennio 1939-1942 diventa un periodo decisivo per la rinascita bassaniana, dal momento che è in questi anni che si compie la ricerca teorico-estetica che dopo la guerra porterà Bassani a scegliere soluzioni formali e metriche più classiche che contenessero il fondo romantico che caratterizza la fase giovanile.

Negli appunti personali risalenti al 1941 ricorre il tema del sofferto rapporto con la scrittura, caratterizzato da una fatica intensa e non aggirabile («scrivevo pochissimo ed ero

disorganica, consacrata alle fasi del processo creativo che, come si legge nel passo che riportiamo di seguito, è inscindibile da quella dimensione di dolorose passioni, di «tristi pensieri» che opprimono l'anima e da un «vago dolore, quasi senza un perché» di cui si è detto: «[...] avrei voluto levarmi su dalla "chaise longue" nella quale stavo sdraiato e ridurmi dalla veranda fino nel mio letto. Ma non giunsi a tanto perché mi addormentai quasi all'improvviso, senza accorgermene, 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, di cui io sapevo già, non so come, tutto il principio e il successivo svolgimento. Vedevo un giovane camminare a gran passi per una strada, di nottetempo. Forse andava a un convegno, forse cercava una donna. Ma tutto era ancora oscuro, io non potevo vedere neppure il viso del giovane; ed anche in me c'era molta incertezza. Nella mia memoria s'era fatto a poco a poco un gran vuoto, una sorda solitudine. A un tratto tutto mi si annebbiò: il giovane sparì, mi parve d'essere ritornato veramente, dopo molti anni, invisibile come un *inquieto fantasma*, nel dolce paese di Romagna; e forse ero uno spirito davvero, che aveva lasciato il corpo morto in qualche selvaggio luogo della terra. Dovevo trovarmi precisamente sulla strada a mezzo colle che conduce dalla piana del Savio fin su a Bertinoro: l'alba era nata appena e i cubi delle case uscivano lenti dalla notte. [...] mi aveva tenuto, fino a quel momento, una folla di tristi pensieri: l'anima era oppressa da un vago dolore, quasi senza perché» (G. BASSANI, *Nascita dei personaggi*, in ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, pp. 128-138: 134-135, corsivi miei).

²⁶⁰ ID., *La lezione*, ivi, pp. 112-126: 119.

²⁶¹ Lo testimoniano alcune dichiarazioni contenute nello scambio epistolare tra i due, come ad esempio quella che segue: «[...] condivido in pieno le tue idee sulle mie cose. [...] Nessuno m'ha parlato mai del mio lavoro vedendoci così chiaro, dentro. A leggere la tua lettera [...] era come se riascoltassi, dette da te, le antiche sotterranee voci della mia coscienza» (GIORGIO BASSANI a Francesco Arcangeli, Lettera del 14 agosto 1940, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Acquisizioni*, fasc. *Archiginnasio*, ora in ANNARITA ZAZZARONI, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, cit., pp. 167-189: 179).

²⁶² FRANCESCO ARCANGELI a Giorgio Bassani, Lettera del 12 agosto 1940, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Lettere ricevute*, fasc. *Arcangeli, Francesco*.

²⁶³ ROBERTO LONGHI a Giorgio Bassani, Lettera del 24 giugno 1936, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Lettere ricevute*, fasc. *Longhi, Roberto*, ora pubblicata in «Paragone Rivista di Arte e Letteratura», anno LVII - Terza serie-Numero 63-64-65, Febbraio-Giugno 2006, pp. 25-34.

ogni volta daccapo [...]. Mi sfiduciavo e avevo giorni tremendi»²⁶⁴), come anche quello della ricerca ancora dei modelli giusti e definitivi («Nessuna sintassi, nessun vocabolario, nessuna 'letteratura' potevano aiutarmi»²⁶⁵) e soprattutto dalla necessità di cambiamento rispetto ai racconti giovanili apparsi sul «Corriere padano»²⁶⁶ e a quelli del volume *Una città di pianura*, che da subito viene avvertito dall'autore come un lavoro anacronistico e superato. A Cesare Zavattini, ad esempio, nel settembre 1940, il giovane scrive: «Sono felice che il libro non le sia del tutto dispiaciuto. Io ho ventiquattro anni, ma credo che le cose che lei ha visto nel mio libro siano ormai morte, per me»²⁶⁷ e due anni dopo torna a mostrare le medesime riserve sul suo debutto letterario a Cesare Pavese, al quale scrive: «Le sono grato del tempo che ha voluto spendere a leggere il mio libretto. Del quale sono anch'io ormai scontento. Ma s'immagini che son prose che ho scritto tra i venti e i ventidue anni d'età. E spero per il futuro di far meglio»²⁶⁸.

Dietro all'ingovernabilità della dimensione interiore dei personaggi bassaniani si annida la vicenda dello stesso scrittore, che, per sua stessa ammissione, giunge alla scrittura sempre «trafettato, abbandonato alla [...] più forte emozione, senza capacità di organizzar[s]i, di covare "in pectore" l' [...] ispirazione»²⁶⁹. È a quest'altezza che il desiderio di pervenire a una «serena misura classica» compare per la prima volta. In una lettera del 1940 a Zavattini, ad esempio, questa è invocata come l'arma necessaria a «ridurre [...] tutta la stagionata sofferenza di cui solo i provinciali sono capaci»²⁷⁰, una sofferenza di fronte alla quale l'autore

²⁶⁴ G. BASSANI, *Taccuino 1941*, in G. BASSANI, *Racconti, diari, cronache, (1935-1956)*, cit., p. 234.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *III classe, Nuvole e mare, Caduta dell'amicizia, Morte del giardiniere*, ora in

²⁶⁷ GIORGIO BASSANI a Cesare Zavattini, lettera del 10 settembre 1940, copia digitale l'Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Lettere inviate*, fasc. *Zavattini, Cesare*.

²⁶⁸ G. BASSANI a Cesare Pavese, lettera del 2 maggio 1942, copia digitale presso l'Archivio Eredi Bassani, Fondo Epistolare Bassani, Serie *Lettere inviate*, fasc. *Pavese, Cesare*.

²⁶⁹ GIORGIO BASSANI a Francesco Arcangeli, lettera del 14 agosto 1940, in ANNARITA ZAZZARONI, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, cit., pp. 167-189: 179.

²⁷⁰ G. BASSANI a Cesare Zavattini, lettera del 10 settembre 1940, cit. Compare qui per la prima volta il tema della critica al mondo provinciale, che, come è noto, caratterizza tutta la produzione bassaniana; merita di essere notato come, prima di diventare uno dei motori narrativi principali delle *Storie ferraresi*, in cui si declina come critica politica e civile, nei primi mesi del dopoguerra il motivo sia presente, scervo dalle implicazioni storico-politiche, alla coscienza del Bassani critico letterario: nel 1945, ad esempio, nelle prose narrative di Arrigo Benedetti il ferrarese scorge «un mondo [...] di piccoli borghesi, insidiato, ai margini delle rosse mura di L., dalla noia provinciale e da un inquieto fantasticare» (G. BASSANI, *Racconti di Benedetti*, in OPERE, cit., p. 1026, corsivi miei). Per quanto riguarda il tema del «fantasticare», anche questo ricorre nei lavori critici del periodo della guerra e dell'immediato dopoguerra e spesso legato al tema provinciale. A causare illusioni e fantasie è il «violento imperio delle passioni» (definizione presente nel racconto *Omaggio*, all'interno di *Una città di pianura*, per il quale cfr. *infra*, § 2.5), che in un primo momento Bassani ha vissuto, ma di cui si è liberato con il precipitare degli eventi bellici, in modo tale da esser in grado di distinguerlo anche nelle prove letterarie dei suoi contemporanei. A proposito de *Il figlio del farmacista* di Mario Tobino, ad esempio, l'autore ferrarese parla di uno

sente di aver ceduto. L'avversione agli istinti più morbosi e il fastidio per l'incapacità di trasformarli in una materia più chiara e ordinata che queste lettere raccontano è da ricondurre ai testi crociani studiati per la tesi. Si prenda, ad esempio, la confessione all'amico Francesco Arcangeli, in cui Bassani scrive di voler conquistare uno stile che sappia costruire i personaggi «con freddezza, armoniosamente», proprio come fa Croce nei suoi saggi critici, e che lo sottragga a una scrittura a cui arriva sempre all'ultimo, «trafelato», senza esser riuscito a maturare prima un progetto stabile che orienti la scrittura, garantendone una precisa direzione sin dal principio²⁷¹. L'autorappresentazione fornita all'amico per lettera risente degli studi compiuti per la tesi di laurea sul Tommaseo e pare costruita a partire dalla critica che, con sensibilità crociana, l'autore ferrarese aveva mosso alla prosa dell'autore di *Fede e Bellezza*. Nella tesi di laurea bassaniana, infatti, il limite della prosa narrativa del Tommaseo viene indicato nell'assenza di quell'intuizione estetica teorizzata da Croce, definita da Bassani come quel momento «a cui il narratore stesso, ripensando alla genesi dell'opera potrà risalire da un punto qualunque della scrittura». Il passo prosegue:

È sempre mancata al Tommaseo la facoltà di concepire la pagina “prima”; quella “madre”, che serve a fissare il tono di un'opera, la pagina spesso anche non scritta, ma ad ogni modo fondamentale. [...] La sua ispirazione procede in senso opposto, diremmo, a quella d'ogni narratore degno di questo nome. Nasce ad ogni parola, ad ogni periodo, dopo ogni parola, ogni periodo si spegne, per rinnovarsi, dico, perché il Tommaseo non è affatto scrittore freddo²⁷².

Le categorie dell'estetica crociana soccorrono il giovane autore suggerendo una nuova direzione: quella delle tragedie del teatro classico francese, in cui i personaggi sono eroi dell'anima, che fanno della temperanza e dell'equilibrio le loro virtù. Questa direzione viene accennata da Bassani già nella lettera ad Arcangeli («spero in tutta la critica che vengo

scrittore «gemente e dolorante», che «si era dato a saccheggiare la propria esistenza con una sorta di furia insieme sensuale e moralistica» prima di approdare anch'egli a una svolta; e ancora nel bellissimo saggio del 1946 sulla città di Milano attraverso le opere di Hemingway e Manzoni, parlando di *Addio alle armi* (che conosceva bene perché lo aveva tradotto nel 1943), Bassani torna a riflettere sul necessario «addio alle passioni, alla giovinezza dell'anima e ai sensi» (G. BASSANI, *I bastioni di Milano*, in *Opere*, p. 1020), formula che riassume i termini della svolta che aveva portato Bassani a una nuova stagione, dopo quella di *Una città di pianura*, e cioè quella della poesia “in rima”, a vocazione classica e non più decadentistica (cfr. *infra* § 3.1).

²⁷¹ GIORGIO BASSANI a Francesco Arcangeli, lettera del 14 agosto 1940, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Acquisizioni*, fasc. *Archiginnasio*.

²⁷² G. BASSANI, *L'arte di Niccolò Tommaseo*, cit., pp. 136-137. Bassani sta facendo riferimento alla narrazione del *Duca d'Atene*.

leggendo e in tutti i sei e settecentisti francesi e inglesi che ho visto da due anni a questa parte»²⁷³), ma le ricerche d'archivio la confermano con risvolti molto interessanti. Seguire la lezione dei classici per Bassani equivale a fuggire quella polarizzazione tra razionalismo e romanticismo che ha segnato l'epoca moderna e in cui sono invischiati anche i suoi contemporanei. Bassani da una parte allontana l'idea del razionalismo di marca cartesiana per cui l'elemento passionale si controlla attraverso la sua rimozione razionale²⁷⁴, dall'altra quella del romanticismo, per cui il sentimento è la sola materia, che domina il testo, finendo per apparire nella sua forma più esasperata. La letteratura di Giorgio Bassani rinasce dunque nel segno di un'equidistanza dai due estremi, quello razionale e quello sentimentale, una distanza che porta a un'oggettività che non è freddezza, a un distacco che non è impersonalità, in poche parole a una narrazione che, pur lucida e distaccata, non rinuncia alla partecipazione emotiva. Come già detto, si deve a Enzo Neppi il merito di aver individuato nella lezione crociana del dominio delle passioni la ragione ispiratrice del cambiamento stilistico bassaniano. Tuttavia, rispetto alle ricerche dello studioso, che verificano la corrispondenza tra le numerose dichiarazioni di poetica bassaniana, conservate per lo più nelle lettere giovanili scritte dal carcere e nelle interviste rilasciate nel corso di tutta la carriera artistica, e le prose narrative della giovinezza e della maturità, in questo nostro lavoro condurremo un'indagine di natura diversa, facendo luce sul progressivo affermarsi della lezione crociana a partire dallo studio della ricca documentazione archivistica, conservata presso gli eredi dell'autore e presso la Fondazione Giorgio Bassani.

Le prossime pagine, pertanto, saranno dedicate a ricostruire le linee direttrici del laboratorio bassaniano negli anni della tormentata ricerca artistica, identificate grazie alle prove documentarie custodite nell'archivio dell'autore nel rifiuto del razionalismo e nell'allontanamento dal romanticismo. Pertanto, sfruttando alcuni rinvenimenti (lettere, appunti da taccuini, postille), approfondiremo il modo in cui Bassani ha letto il filosofo napoletano e che tipo di lavoro abbia condotto intorno ai nuclei teorici più rilevanti della sua teoria estetica, due passi fondamentali per disegnare l'anatomia di una conversione stilistica

²⁷³ *Ibidem*. Bassani si rivelerebbe già a quest'altezza uno scrittore «da bussola», per usare la categoria proposta da Paola Italia in un recente saggio sui prosatori del Novecento (cfr. PAOLA ITALIA, *Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro*, «AUTOGRAFO», 2017, 57, pp. 23 – 37).

²⁷⁴ Il rifiuto dell'approccio razionalistico è provato anche dal tipo di realismo a cui Bassani approda nelle *Storie ferraresi*, un realismo che respinge un'oggettività fredda, cronachistica e scientifica in favore, di una narrazione partecipata e soggettiva; come ha notato di recente Enzo Neppi, «il distanziamento da sé quale lo concepisce Bassani è inseparabile dalla creazione di un mondo morale, dall'attribuzione alla realtà di un valore simbolico, di un significato ideale» (ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., p. 118).

che cambierà definitivamente la fisionomia di uno degli autori più originali del secondo Novecento.

2.4 L'eredità anticartesiana e il superamento di Valéry

In un suo famoso saggio apparso su «La Critica» nel 1920, e che molto probabilmente Bassani lesse in un esemplare della rivista nel periodo di avvicinamento a Croce (fine anni Trenta, inizio anni Quaranta) e dieci anni più tardi postillò nel volume in cui confluì *Ariosto, Shakespeare e Corneille*²⁷⁵, Croce commentava la capacità del Corneille di animare i suoi eroi tragici di una potentissima «capacità deliberante». Pur sentendo ogni tumulto e dolore, nessun personaggio corneillano si perde in strugimenti sterili e distruttivi, ma fa prevalere una ferma risolutezza che permette la conoscenza di sé, la liberazione dai problemi, il dominio delle passioni. Il filosofo napoletano aveva scritto il saggio per liberare il Corneille da alcuni equivoci che la critica coeva aveva creato, proprio appigliandosi all'aspetto della forza d'animo con cui eroi ed eroine corneillani affrontano i propri drammi, paragonata ad esempio al superomismo di Nietzsche. Nel suo recente contributo sulla critica letteraria del filosofo napoletano, Gennaro Sasso ha sottolineato quanto questa posizione fosse implicata con il clima agitato del frangente storico in cui il saggio fu composto (1919), un momento in cui si iniziavano a far sentire le conseguenze della guerra sulla società italiana. Croce intendeva preservare Corneille da associazioni improprie e strumentalizzazioni e, così facendo, prendere le distanze dall'inefficacia della volontà superomistica che aveva animato il clima culturale e politico negli anni precedenti. Croce, inoltre, si mostra sensibile al palese anacronismo dell'associazione tra Nietzsche e Corneille: «[...] l'ideale della volontà di potenza ha origini affatto moderne, nel superuomo protoromantico e romantico, nell'individualismo esasperato ed astratto, e non viveva né ai tempi del Corneille né nel cuore di lui, che era assai sano e semplice»²⁷⁶. Per Sasso, questo brano è rivelatore della precocità con cui Croce diagnosticò «il clima morboso che allora rivelò le sue distruttive

²⁷⁵ B. CROCE, *L'ideale del Corneille*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 12-24, poi in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920. Il volume è presente nella biblioteca dell'autore (cfr. LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI, scheda n. 689, p. 120), ma nella IV edizione, uscita nel 1950.

²⁷⁶ B. CROCE, *L'ideale del Corneille*, in «La Critica», 18 (1920), pp. 12-24: 13.

potenzialità»²⁷⁷, che compensa, almeno in parte, con il ritardo della pubblica opposizione «nei confronti di quel che allora si preparava di eversivo delle libere istituzioni»²⁷⁸. Secondo Croce, infatti, Corneille «non coglie la volontà pura nell'impeto di un violento sorgere e attuarsi, sibbene nel momento della ponderazione e risoluzione»²⁷⁹ e dunque, non si tratta di volontà di potenza, ma semplicemente di uno spirito in grado di deliberare «calmo e sereno»²⁸⁰, di conquistare dignità e consapevolezza e con esse la possibilità di padroneggiare la realtà anche nelle circostanze più avverse²⁸¹. È importante sottolineare che questo è il saggio in cui più di tutti l'argomentazione crociana insiste sulle implicazioni politiche delle opere prese in esame, politiche soprattutto nel senso «della completa estraneità ai torbidi compiacimenti dell'io, malato di debolezza e smanioso di sterminio»²⁸² e della presa di distanza dalla «volontà per la volontà» dei decadenti e pericolosi esteti. In altri termini, queste pagine sono una rivendicazione del valore della vita civile contro l'imperversare della crisi culturale e politica che di lì a pochi anni avrebbe portato al collasso delle istituzioni.

Nel saggio crociano Corneille viene salvato anche da un'altra analogia, quella con Cartesio, considerata impropria dal filosofo. Pur riconoscendo gli elementi comuni tra il poeta tragico e il filosofo francese, provenienti dalla comune adesione alla morale stoica e in genere al culto della saggezza, Croce individua un punto di irriducibile divergenza nel fatto che se da una parte Cartesio tende al «superamento delle passioni mercè l'intelletto o la mente pura»²⁸³, dall'altra Corneille persegue la medesima causa con «lo sforzo della volontà». Se il filosofo francese finisce con il dissipare le passioni conoscendole attraverso l'intelletto, il poeta tragico affida la conoscenza del cuore dei propri personaggi alla potenza del «sublime e meditato sforzo volitivo»²⁸⁴.

²⁷⁷ GENNARO SASSO, *Croce e le letterature e altri saggi*, cit., p. 100.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ B. CROCE, *L'ideale del Corneille*, in «La Critica», cit., p. 13.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ A questo proposito, è esemplare il commento alle vicende della tragedia *Cinna* «Fluttua a lungo Augusto, quando ha scoperto che Cinna gli insidia la vita, ed esce in gemiti angosciosi, quasi per isfogar l'animo e renderlo aperto e disposto al deliberare, che già comincia, appassionatamente, tra l'angoscia e con l'angoscia. Ha egli il diritto di dolersi e sdegnarsi? Non ha fatto scorrere anche lui fiumi di sangue? Dunque, si rassegni a sua volta, si abbandoni vittima del suo stesso passato. Ma no: egli ha un trono e deve difenderlo, e perciò punirà l'assassino. Sì: ma quando avrà versato altro sangue, si troverà intorno nuovi e maggiori odii e nuove e più pericolose insidie. Meglio, dunque, morire. Ma perché, poi, morire? Perché non godere ancora una volta e vendetta e trionfo? È codesto il tumulto dell'irrisolutezza, che, pur sentito come aspro e disperato tormento, pur sembrando tener sospesa la volontà, in realtà la fa muovere, incamminandola insensibilmente verso la mèta» (ivi, p. 14).

²⁸² GENNARO SASSO, *Croce e le letterature e altri saggi*, cit., p. 101.

²⁸³ B. CROCE, *L'ideale del Corneille*, in «La Critica», cit., p. 19.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Che la lettura crociana del Corneille sia costruita anche in chiave anticartesiana non deve stupire, dal momento che Croce aveva polemizzato, in particolare nei suoi primi saggi²⁸⁵, con il razionalismo di Cartesio. Individuando esclusivamente nella ragione astratta il principio della conoscenza, il razionalismo del filosofo francese era colpevole da un lato di relegare l'immaginazione poetica al di fuori dell'ambito dei processi conoscitivi che conducono al vero, dall'altro di sottomettere l'ambito estetico a criteri geometrizzanti, sottomettendo così l'intuizione estetica alla legge dell'intelletto. La polemica anticartesiana che trova ampio spazio negli scritti crociani va ricondotta all'interesse del filosofo napoletano per Giambattista Vico, che già secoli prima aveva confutato energicamente il pensiero cartesiano. L'opera vichiana è consacrata a restituire centralità alla potenza immaginativa e ha il merito di opporre a Cartesio un pensiero che, come ha ben sintetizzato Manuela Sanna nella sua monografia su Vico, fa della fantasia non più «un mondo altro rispetto alla ragione», ma un «espedito integrativo e connaturato al processo di conoscenza umana»²⁸⁶. Lo studio di Croce su Vico, che nel 1911 diventa una monografia, è l'occasione per ulteriori precisazioni su Cartesio e sull'influenza che lo spirito matematico e geometrizzante da lui promosso ebbero sul pensiero filosofico europeo. Riprendendo le posizioni vichiane, Croce contesta al filosofo l'assenza di senso della storia, che in quanto non matematizzabile, proprio come la «poesia», l'«osservazione naturalistica» e la «saggezza pratica», non era considerata un vero sapere e veniva liquidata come «illusion»:

[...] tutto quel sapere non ancora ridotto o non riducibile a percezione chiara e distinta e a deduzione geometrica, perdeva ai suoi occhi valore e importanza. *Tale la storia, che si fonda sulle testimonianze; l'osservazione naturalistica, non ancora matematizzata; la saggezza pratica e l'eloquenza, che si valgono dell'empirica conoscenza del cuore umano; la poesia, che offre immagini fantastiche.* Piuttosto che sapere, codesti prodotti spirituali erano per Cartesio illusioni e torbide visioni²⁸⁷.

²⁸⁵ Come mette in luce Giuliano Gasparri in un suo recente saggio, in realtà il giudizio crociano su Descartes muterà con il passare degli anni; rispetto alle dichiarazioni contenute nelle opere di inizio '900, con il clima venutosi a creare con la Grande Guerra e poi con il sopraggiungere della Seconda, il filosofo napoletano guarderà al filosofo francese in modo sempre più favorevole (cfr. GIULIANO GASPARRI, *Figure di Descartes nell'opera di Benedetto Croce, «Methodos»*, 18 | 2018, mis en ligne le 12 mars 2018, consultato il 20 settembre 2020).

²⁸⁶ MANUELA SANNA, *Vico*, Roma, Carocci, 2016, p. 40.

²⁸⁷ B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico* [1911], a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, 1997, pp. 13-14.

Una delle due postille (che recita «Corneille e Descartes») presenti sul volume *Ariosto, Shakespeare e Corneille* appartenuto a Bassani riguarda proprio la polemica anticartesiana e si incontra in corrispondenza del seguente periodo:

Nel Descartes, come poi nello Spinoza, la tendenza era verso il superamento delle passioni mercé l'intelletto o la mente pura, che col conoscerle e pensarle le discioglie e dissipa, laddove nel Corneille il superamento era tutto da compiere mercé lo sforzo della volontà²⁸⁸.

Gli stessi argomenti sono ripresi in alcune opere che molto probabilmente Bassani legge all'inizio degli anni Quaranta, quando fanno ingresso nella sua biblioteca a Ferrara, dove ancora oggi sono conservate; grazie ad alcuni segni di lettura e ad alcune postille, sappiamo che queste letture hanno stimolato l'interesse di Bassani anche perché prosecutrici della polemica anticartesiana. In particolare, è il caso del volume di Adolfo Omodeo, *L'età del Risorgimento italiano*, nel quale compaiono postille vergate dall'autore probabilmente nel 1942, lo stesso anno in cui viene pubblicato²⁸⁹. Adolfo Omodeo, dopo la rottura con Gentile avvenuta nel 1928²⁹⁰, tra gli eredi più fedeli di Croce, conduce la sua indagine storiografica con profonda partecipazione politica, schierandosi tra le fila dell'antifascismo crociano e del Partito d'Azione e diventando presto uno dei punti di riferimento fondamentali per Bassani, che nel 1944 si reca a Napoli per seguirne un discorso tenuto presso il Circolo «Pensiero e Azione», attività legata all'universo azionista in cui era inserito, e scrive un elzeviro dimostrando di conoscere il pensiero dello storico²⁹¹.

Un segno di lettura è apposto accanto al passo in cui il filosofo sottolinea la base intellettualistica del pensiero illuministico era la filosofia di Cartesio che, con la sua «radice estranea alla scienza dell'esperienza», tende a un'eccessiva astrazione:

²⁸⁸ ID., *Ariosto, Shakespeare e Corneille* [1920], Bari, Laterza, 1950, p. 232.

²⁸⁹ Purtroppo, nelle ricerche svolte non sono emersi elementi che potessero dimostrare con certezza le date di queste postille, sebbene la grafia induca a pensare che siano state vergate poco dopo l'acquisto. La tesi di Dottorato di Angela Siciliano ancora in fase di elaborazione, dedicata all'edizione delle postille dell'insieme dei volumi appartenuti a Bassani, nonché all'aggiornamento del catalogo, integrato di nuovi titoli, e, più in generale, a definire un profilo del Bassani lettore, saprà fornire le indicazioni necessarie a ipotizzare alcune datazioni con maggiore attendibilità. Per una presentazione del lavoro, cfr. ANGELA SICILIANO, *L'edizione delle postille della biblioteca di Giorgio Bassani: percorsi critici e metodologie di rappresentazione*, «Griseldaonline», 2, 2021, forthcoming.

²⁹⁰ Cfr. GIROLAMO IMBRUGLIA, *Omodeo, Adolfo*, Dizionario Biografico degli italiani – Enciclopedia Treccani online, consultabile online a questo link https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-omodeo_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso il 20 agosto 2020).

²⁹¹ Cfr. ANNA DOLFI, *Gli intellettuali scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, Firenze, FUP, 2017, p. 603.

Questa fede razionalistica, anzi, meglio, intellettualistica, che dominò per quasi due secoli, aveva un'altra radice estranea alla scienza dell'esperienza, con cui poi confluì, come confluivano insieme, aiutandosi reciprocamente alla costruzione del nuovo sapere, scienze fisiche e matematiche. Tale base era la filosofia di Cartesio (Renato Descartes 1590-1650) fiorita nel secolo XVII. Ricercando le basi prime della validità e della certezza delle conoscenze che l'uomo riceve per tradizione, il Cartesio, a traverso il dubbio metodico, era giunto al riconoscimento del soggetto pensante. Di tutto si può dubitare tranne che del soggetto stesso che dubita.²⁹²

All'interno dello stesso volume, anche i passi relativi a Vico sono contrassegnati e recano osservazioni al margine della pagina²⁹³. Queste tracce ci permettono di verificare la sensibilità bassaniana al tema della distanza ontologica tra ragione e immaginazione teorizzata da Cartesio e risolta poi per vie opposte da Vico, su cui Croce tanto aveva tanto insistito; tuttavia, per quanto preziose nell'indicare tale zona dell'interesse bassaniano, questo materiale non ci dà ulteriori informazioni su come Bassani elabori un proprio punto di vista sulla questione. A questo proposito, risulta utile l'analisi dei lavori bassaniani del dopoguerra, in cui si possono incontrare i riflessi delle questioni estetiche studiate a Ferrara tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40. È il caso di una nota sul *Monsieur Teste* di Paul Valéry, che Bassani scrisse nel primo dopoguerra e che mostra dei punti di contatto, oltre che con alcuni articoli di Benedetto Croce, anche con un passo di un'antologia critica di Francesco De Sanctis, conservata nella biblioteca dell'autore.

In alcune pagine che De Sanctis dedica a Leopardi, e in particolare alla *Canzone ad Angelo Mai*, si trova sottolineato e postillato un passo che argomenta il contrasto tra l'ambito della logica e quello della poesia, la quale «non ubbidisce alla logica astratta, come non vi ubbidisce la vita»:

L'arte ha una logica sua che prende i suoi criterii, non dal solo intelletto, ma da tutta l'anima, come è in un dato momento; e perciò l'arte è vita e non è un concetto. La contraddizione che ripugna

²⁹² ADOLFO OMODEO, *L'età del Risorgimento italiano*, Milano, ISPI, 1942, p. 47.

²⁹³ Si riporta la porzione di testo contrassegnato da segni di lettura: «Questo storicismo [del Vico] era agli antipodi dell'intellettualismo francese, e nel suo risorgere, già nel Cuoco e nel Foscolo, sarà rivendicazione delle tradizioni nazionali italiane di fronte allo straniero, coscienza di continuità, conciliazione col passato e ravvivamento del passato nel presente. Ma per quanto profondo sia il contro fra lo storicismo vichiano e l'illuminismo, perché lo storicismo vichiano potesse fruttificare era necessario che prima l'illuminismo liberasse dagli sterpi il terreno; perché la tradizione storica potesse esse sentita come continuità ideale, e non come peso materiale e opprimente d'istituzioni fossili». La postilla apposta al margine da Bassani recita «Vico è anticipatore del romanticismo ancor prima che si sviluppasse il mov. Illuministico».

all'intelletto, è il fenomeno più interessante del cuore umano; è la parte più poetica nella storia delle passioni e delle immaginazioni umane²⁹⁴.

La frase «l'arte è vita e non è un concetto» è stata sottolineata da Bassani e accanto è stato apposto il commento «Croce». La postilla bassaniana indica la sensibilità rispetto alla questione della divergenza tra anima e intelletto, tra passioni e concetti e dunque la consapevolezza che tra l'esercizio della mente e quello lirico è il secondo a essere dalla parte della vita. Tutta l'opera bassaniana da questo momento in poi sarà votata a dimostrare come l'arte sia l'unico strumento in grado di rappresentare fedelmente la realtà, perché l'unico in grado di cogliere l'elemento di verità essenziale delle cose. A quest'altezza la poesia per Bassani inizia ad essere la forma di realismo più radicale. Infatti, se la logica piegando la realtà alle sue categorie la tradisce²⁹⁵, la poesia invece sa come avvicinarsi alla vita senza alterarla. In un certo senso, letteratura, o meglio poesia, e vita coincidono, ma siamo agli antipodi della formula ermetica «letteratura come vita», vera e propria sublimazione estetica della realtà e a ben vedere nient'altro che l'altra faccia del razionalismo che intellettualizza la vita.

Molte interpretazioni delle opere dei contemporanei che l'autore ferrarese realizza nell'immediato dopoguerra prenderanno l'abbrivio da queste letture²⁹⁶ e, come anticipato, il caso della nota sul personaggio Monsieur Teste di Paul Valéry destinata al *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi* (pubblicato tra il 1947 e il 1952), offre dei riscontri interessanti con il passo citato di De Sanctis²⁹⁷. Presso il *Fondo Manoscritti* dell'autore è

²⁹⁴ FRANCESCO DE SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, vol. 3.1, Firenze, Vallecchi, 1925, p. 64. Cito dall'edizione appartenuta a Bassani (cfr. LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI, scheda 753, p. 128).

²⁹⁵ Riprendendo erroneamente una frase di Russell, maltradotta dall'inglese all'italiano, Croce mostra la sua diffidenza per le discipline scientifiche già nella sua *Logica*, in cui si legge che «è una scienza nella quale non si sa mai di che cosa si parli, né se ciò di cui si parla sia vero» (B. Croce, *Logica*, Bari, Laterza, 1967, p. 214, citato in EMANUELE RIVERSO, *Il linguaggio nella Logica come scienza del concetto puro*, in *Benedetto Croce e la cultura del Novecento*, a cura di Mario Gabriele Giordano e Toni Iermano, n. s. «Riscontri», a. X, n. 1-2, pp. 49-79:77)

²⁹⁶ Cfr. le tre recensioni pubblicate intorno al 1945 sulla rivista «Aretusa» di Muscetta: *L'epidemia, Mann e il mago, Racconti di Benedetti*. Proprio in quest'ultima a proposito de *Il prato*, Bassani nota come Benedetti abbia scelto di non rifarsi al «bozzetto di tipo maupassantiano, postnaturalistico, magari a sfondo sociale» e di concentrarsi sulla resa della «vera realtà, quella poetica, [...] nel cuore della quale vuole immergerci direttamente, senza ricorrere a mediazioni razionali» (G. BASSANI, *Racconti di Benedetti*, in *OPERE*, p. 1027, corsivi miei).

²⁹⁷ Giorgio Bassani collabora al progetto dell'editore Bompiani a partire dal primissimo dopoguerra, come attestano le due lettere che riportiamo di seguito: «Caro Bassani, [...] come avrà saputo il Dizionario è stato annunciato con una vistosa propaganda per la primavera del '46 e vogliamo assolutamente arrivarci nel termine fissato. Conto anche sulla di lei collaborazione» (Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Lettere ricevute*, Fasc. *Bompiani editore*, lettera dell'11 dicembre 1945); «Caro Bassani, grazie delle voci. Pare che l'anno trascorso sia stato per il tuo lavoro particolarmente fecondo. Ho seguito i consensi che hanno accompagnato il tuo libro di versi che dalle poche citazioni mi ha fatto una viva impressione. Ora capisco che sei stanco. Malinconia della cosa fatta, o preparazione alle nuove? Forse l'una e l'altra. Ti prego ad ogni modo di non dimenticare il Dizionario. Un affettuoso saluto dal tuo Celestino Capasso» (Archivio eredi Bassani, Fondo

conservato il materiale preparatorio di alcune delle voci realizzate per l'iniziativa editoriale. Sebbene non sia possibile definire la datazione con certezza, tramite l'incrocio di alcuni dati epistolari si può ricondurre al periodo dell'immediato secondo dopoguerra²⁹⁸.

Le parole dedicate da Bassani al poeta francese, in particolare, ci permettono di osservare come l'autore torni a confrontarsi con Cartesio, proponendo una lettura del romanzo *Monsieur Teste* non priva di critiche, che discendono direttamente dal passo desanctisiano e si pongono in stretta sintonia con le posizioni crociane, con cui del resto anche i Direttori della sezione di "Letteratura Italiana" del *Dizionario*, Francesco Flora e Attilio Momigliano, erano solidali. Il testo bassaniano su Valéry, dunque, è connotato da una scuola critica ben precisa. Questo dello scontro tra questioni e dottrine critiche diverse era, in parte, un effetto voluto da chi aveva concepito l'idea del Dizionario Bompiani. Non si deve pensare, infatti, alle voci che lo compongono come a discorsi meramente compilativi o descrittivi, bensì –come recita l'*Introduzione* d'apertura del primo volume– a voci che nascono dalla «più varia libertà di giudizio, secondo l'origine mentale ed etica di ciascun collaboratore»²⁹⁹. Il testo introduttivo proseguiva specificando che «un'enciclopedia, quale è questo Dizionario, non si giustifica se non in quanto espressione di una cultura, e ogni cultura altro non è che un rapporto di particolari posizioni di dottrine divergenti»³⁰⁰.

L'analisi bassaniana mira a definire Valéry come erede novecentesco della dottrina cartesiana e fa trasparire la rielaborazione della lezione crociana. Partendo dai limiti riscontrati da Croce e dai critici crociani come Attilio Momigliano, che nelle «ultime degenerazioni» dei poeti romantici aveva rintracciato l'incapacità di dominare le «profondità indefinibili» dell'anima e dunque la conseguente «rinuncia alla rivelazione» del vero che in esse è custodito³⁰¹, Bassani analizzava il romanzo *Une soirée avec Monsieur Teste*, pubblicato a Parigi

epistolare, Serie *Lettere ricevute*, Fasc. *Capasso, Celestino*, lettera del 23 febbraio 1946). Il *Dizionario* era suddiviso in due sezioni, quella dedicata alle *Opere* (vol. I-VII) e quella dedicata ai *Personaggi* (vol. VIII). Per la prima Bassani realizza le voci *Canti e preghiere della Tosatti* e *Giuditta*; per la seconda realizza 14 voci di personaggi, da *Gil Blas* a *Mrs Ramsay*, dalla *Signorina Felicità* alla *Signorina Verdurin* e a *Monsieur Teste*.

²⁹⁸ Cfr. riferimenti epistolari della nota precedente. Il taccuino (T29) è conservato presso l'Archivio eredi Bassani (Fondo Manoscritti, Serie *Taccuini e Agende, Taccuino per Storie dei poveri amanti*, cc. 20-25). Tra le sue pagine è conservato un riferimento cronologico (1943), che tuttavia non coincide con la grafia di Bassani che di quell'anno è testimoniata da altre carte autografe, e sembra piuttosto risalire agli anni del dopoguerra. Per questo motivo, si è indotti a ipotizzare che l'autore abbia trascritto un suo testo apponendo in calce la data di composizione (1943) e che tutto il taccuino risalga al 1945.

²⁹⁹ CELESTINO CAPASSO, *Introduzione*, in *Dizionario letterario Bompiani*, vol. I, *I movimenti spirituali*, Milano, Bompiani, 1947, p. X.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Principato, 1938, p. 457. Cito dall'edizione appartenuta a Bassani (cfr. LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI, scheda 1363, p. 205).

nel 1926, come una sorta di autobiografia del poeta francese, in cui il difetto principale era l'egemonia della mente e dell'intelletto. L'autore afferma che nel romanzo francese «il pensiero che giustifica sé stesso nella propria identità, fa del mondo esteriore un gioco di contenuti arbitrari e perfino del linguaggio una cifra mutabile e provvisoria»³⁰². Questa osservazione discende direttamente dalla concezione crociana della poesia, in cui viene affermato che non vi è poesia se il senso del testo è indeterminato. La poesia per Croce deve trasmettere uno stato d'animo preciso, porgere a chi legge un'espressione poetica nitida e chiara e non solamente vaghe suggestioni (secondo il filosofo promosse dalle «teorie decadenti dei tempi nostri, nella quali il fine assegnato al poeta non è quello di esprimere uno stato d'animo, [...] ma di titillare, assillare, eccitare» il lettore) o concetti intellettualistici (è nota la polemica di Croce con la poesia ungarettiana *Mattino*, non «intuitiv[a] ma paradossalmente intellettualistic[a], [...] arido concetto, direi, matematico»³⁰³).

Le considerazioni bassaniane sono senz'altro da interpretare come ripresa del discorso critico di De Sanctis sopra menzionato, secondo il quale dal momento che «l'arte è vita e non è un concetto»³⁰⁴ la concentrazione sul solo aspetto intellettuale finisce per compromettere il raggiungimento della vera poesia. Per Bassani, che in questi anni va scoprendo il valore teoretico dell'arte con Croce, la scelta di Valéry è inammissibile: a forza di astrarre la dimensione interiore del personaggio, a forza di rimuovere le passioni che prova, l'autore francese cancella via la materia poetica, e con essa fa sparire la verità di cui il testo poteva essere portatore. Le passioni, infatti, non devono essere eliminate perché custodiscono lo stimolo necessario all'atto poetico. Come affermato da Croce in merito alle *Grazie* di Foscolo, esse rappresentano una materia da rasserenare attraverso il ritmo e il verso: solo conoscendo la sensualità delle cose e provando le «accese passioni»³⁰⁵, l'artista potrà raggiungere uno stato d'animo in cui «il tumulto affettivo è vinto»³⁰⁶ e dar vita a una forma espressiva armonicamente composta (nel prossimo capitolo circostanzieremo il peso avuto dall'eredità foscoliana giunta a Bassani tramite la mediazione di Croce). Basti qui anticipare che negli anni della guerra Bassani porta avanti una ricerca dello stile che identifica la poesia con il luogo in cui può avvenire una metamorfosi della passione da emozione travolgente a

³⁰² G. BASSANI, *Monsieur Teste*, in *Dizionario letterario Bompiani*, cit., vol. VIII, p. 781.

³⁰³ B. CROCE, *La determinatezza dell'espressione poetica*, in *Poesia e non poesia* [1923], Bari, Laterza, 1950, pp. 295-301: 300-301.

³⁰⁴ F. DE SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, vol. 3.1, cit., p. 64.

³⁰⁵ B. CROCE, *Foscolo. Le Grazie*, in *Poesia antica e moderna*, Napoli, Bibliopolis, 2009, p. 356.

³⁰⁶ Ivi, p. 355.

sentimento contemplato a posteriori³⁰⁷. A questo proposito la poetica intellettualistica di Valéry pone un problema e *Monsieur Teste* suscita la perplessità di Bassani per il suo sistematico sottrarsi alla vita, rendendo impossibile l'atto contemplativo postumo su cui si fonda l'atto poetico: nonostante derivi il nome dal lemma latino «testis», non riesce a essere un testimone attendibile della realtà, ma solo un osservatore che rimane estraneo a ciò che lo circonda, che sta sempre al di qua delle cose che gli accadono, in un distacco che separa la sua anima dalla vita e quindi dalla verità³⁰⁸. Affidandosi esclusivamente all'attitudine razionale, Monsieur Teste è incapace di vivere i propri sentimenti e tantomeno di dividerli con gli altri. Il *cogito* cartesiano nel suo caso è quindi una trappola che lo conduce allo scacco e al fallimento, all'assenza dalla realtà, come del resto dichiara anche la moglie di Teste, Emilie:

Non è questo un volgersi fuori dal mondo? [...] durante questi eccessi d'assenza [...] la sua fisionomia è alterata- scompare! ...Una maggior durata di questa concentrazione credo lo renderebbe invisibile³⁰⁹!

Uno dei primi a parlare di quest'opera in Italia fu Giuseppe Raimondi, animatore culturale e critico della Bologna degli anni '20³¹⁰, segretario de «La Ronda» per un breve periodo, che, iniziato da Ungaretti all'opera del poeta francese³¹¹, nel 1928 scrisse un pamphlet intitolato *Il cartesiano Signor Teste*, uscito nel 1928 per le Edizioni Solaria con le

³⁰⁷ Neppi identifica nelle testimonianze epistolari del periodo trascorso in carcere (primavera 1943) la prima formulazione di Bassani di una poesia come luogo in cui le passioni dell'io possono trovare una degna espressione (Cfr. E. NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, cit., pp. 108-157: 137-139).

³⁰⁸ Secondo Sergio Solmi, che compilò la voce Paul Valéry dell'Enciclopedia Treccani nel 1937 - letta dallo stesso Bassani come provano appunti di altre carte del taccuino (T29, c. 20)- il personaggio di Teste, dimostrando il carattere artificiale e fittizio delle nostre conoscenze giunge a uno scetticismo gnoseologico accostando le correnti relativiste moderne (cfr. SERGIO SOLMI, *Paul Valéry*, Dizionario Biografico degli italiani – Enciclopedia Treccani online, consultabile online a questo link https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-valery_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso il 22 agosto 2020).

³⁰⁹ PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*, traduzione di Libero Solaroli, con introduzione di Giorgio Agamben, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 51.

³¹⁰ Per un profilo di Giuseppe Raimondi cfr. almeno CLEMENTE MAZZOTTA (a cura di), *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori: mostra di carteggi*, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977, Bologna, Alfa 1977; FEDERICA ROSSI, *L'archivio culturale di Giuseppe Raimondi*, in Lorenza Roversi, *Il ritorno al mestiere. «La Raccolta», Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte 2018, pp. 9-13; FEDERICA ROSSI, ALINA WENZLAWSKI, *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi: carte e libri di un letterato bolognese su Paul Valéry*, in GIOVANNI DI DOMENICO, FIAMMETTA SABBA (a cura di), *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, Roma, Associazione italiana biblioteche 2020, pp. 177-194.

³¹¹ Nel romanzo autobiografico *Giuseppe in Italia* viene ripercorso l'episodio in cui Ungaretti parlò di *Monsieur Teste* al bolognese: «Ero in una trattoria bolognese, un giorno d'agosto, con Ungaretti. [...] Cavò di tasca un libro; e mi leggeva, con voce monotona di Comédie Française, il *Teste* di Valéry. [...] Ascoltando l'amico, osservavo sorgere in me fantasie, e figure che accompagnava. Ritornò sovente, per qualche anno, nella mia mente la persona di Valéry. Fu naturale diventargli amico» (GIUSEPPE RAIMONDI, *Giuseppe in Italia*, Milano, Il Saggiatore 1965 (I ed. 1949), p. 149, citato in F. ROSSI, A. WENZLAWSKI, *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi*, cit., p. 183).

illustrazioni di Longanesi. Per Bassani Raimondi era stato un riferimento fondamentale negli anni universitari (1934-1939), quando l'autore ferrarese si avvicina alla lotta clandestina antifascista, in cui lo stesso Raimondi era impegnato. I primi contributi di Raimondi sull'autore degli *Charmes* risalgono a dieci anni prima, al 1925³¹², anno in cui aveva ricevuto in dono da Ungaretti una copia della *Soirée avec Monsieur Teste*, la stessa che sarà studiata e postillata negli anni di stesura de *Il cartesiano Signor Teste*³¹³, nelle cui pagine Monsieur Teste è presentato con queste parole: «Edmondo Teste con la sua tendenza a lasciar raffreddare ogni sentimento, a volgere le passioni in riflessioni e studio, con la sua pazienza di aspettarle al passo dell'azione, per riconoscerle e ucciderle, dimostra d'esser cresciuto e d'aver respirato nel clima di codesta aria nordica e cartesian»³¹⁴. L'autore bolognese aveva individuato nell'esaltazione del legame con Cartesio il modo di promuovere l'arte di Valéry in Italia, un'affinità quella tra il poeta e il filosofo identificabile nella «scettica contemplazione del mondo umano, animato» e nella tendenza a interessarsi di quello «inanimato, onde accade di vedere sospinti e relegati [...] i sentimenti in una lontananza inerte e fissa»³¹⁵.

Seppur assente dalla biblioteca bassaniana, il piccolo volume di Raimondi costituisce la fonte principale impiegata da Bassani per realizzare la voce per il *Dizionario Bompiani*, come testimoniato dagli appunti manoscritti recentemente rinvenuti tra le carte del taccuino dell'autore ferrarese di cui si è parlato all'inizio del paragrafo³¹⁶. Il pamphlet e i relativi appunti bassaniani assumono un valore particolare poiché sono le uniche tracce certe che abbiamo a disposizione per ricostruire questo lavoro, dal momento che nel catalogo della biblioteca dell'autore risultano assenti sia *La Soirée avec Monsieur Teste*, probabilmente preso in prestito in biblioteca³¹⁷, sia un volume che raccolga l'intera opera del poeta francese. Benché queste note non siano accompagnate da indicazioni bibliografiche, è stato possibile verificare la loro provenienza da *Il cartesiano Signor Teste*, grazie a un indizio conservato in uno scritto bassaniano del 1946. Si tratta di una recensione del volume *Anni di Bologna* dell'amico

³¹² G. RAIMONDI, *Divagazioni intorno a Paul Valéry*, «Il Convegno», 1925, 2/3, pp. 90-97 e ID., *Ringraziamento a Commerce*, «Il Convegno», 1925, 9, pp. 487-491.

³¹³ cfr. F. ROSSI, A. WENZLAWSKI, *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi*, cit., pp. 185-187.

³¹⁴ G. RAIMONDI, *Il cartesiano Signor Teste*, Firenze, Edizioni Solaria 1928, p. 18.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 37-38. Come si deduce dall'*Appendice* del volume, Raimondi desiderava sostenere con questo e altri suoi contributi il poeta francese, in quel periodo al centro di querelle in Francia (*Ibid.*, p. 61).

³¹⁶ Gli appunti manoscritti si leggono nelle cc. 22-23 del T29 e sono seguiti dalla stesura con correzioni autografe della voce per il *Dizionario Letterario Bompiani* (cc. 24-25).

³¹⁷ Una ricostruzione della biblioteca immateriale di Bassani è parte delle ricerche che sta conducendo Angela Siciliano per la sua Tesi di Dottorato, dedicata all'edizione delle postille della biblioteca dell'autore ferrarese e, in generale, a uno studio critico dell'attività di lettura bassaniana. Per approfondire le questioni critiche ed ecdotiche legate alla biblioteca bassaniana cfr. ANGELA SICILIANO, *L'edizione delle postille della biblioteca di Giorgio Bassani: percorsi critici e metodologie di rappresentazione*, «Griseldaonline», 2, 2021, forthcoming.

Raimondi apparsa su «Lettere d'Oggi», all'inizio della quale Bassani menziona il pamphlet sul Teste per dimostrare che i «libri di Raimondi, di dieci pagine che siano (come “Il cartesiano Signor Teste” d'una quindicina d'anni fa) o di sessanta (come l'ormai famoso “Domenico Giordani”) o di centoquattro (come quest'ultimo *Anni di Bologna*, Milano, 1946) hanno soprattutto questa dote: sono libri organici, scritti con uno scopo preciso, forse limitato, ma quasi mai eluso»³¹⁸. È stato proprio questo articolo che ha spinto a condurre un confronto tra gli appunti manoscritti del taccuino bassaniano e il testo del pamphlet di Raimondi e in seguito, alla luce della coincidenza tra i brani scritti a penna e quelli stampati nel libro, ha permesso di individuare nel volumetto una delle fonti che Bassani aveva letto e studiato in vista del suo contributo per il progetto enciclopedico Bompiani.

Il modo di riutilizzare gli estratti per comporre il testo della voce per Bompiani dimostra il carattere dinamico del processo di lettura bassaniana, un'esperienza decisamente orientata dal punto di vista critico, che conferma la natura non meramente compilativa di questo lavoro. Se da una parte, sembra che Raimondi svolga un'operazione di mediazione tra il ferrarese e il personaggio di Monsieur Teste (Bassani se ne serve, ad esempio, per individuare le sentenze più significative del Teste), dall'altra, come dimostreremo nel prossimo paragrafo, il critico bolognese non riesce sempre nell'impresa di persuadere il suo lettore circa le ragioni del cartesiano Valéry.

Nella tabella che segue si riportano alcuni esempi dei modi di riutilizzo bassaniano della fonte, divisi per categorie. La colonna di sinistra riproduce i brani del pamphlet raimondiano appuntati da Bassani sul taccuino, di cui si indica la carta, e quella di destra il testo della voce scritta per il *Dizionario* Bompiani:

1. Ripresa di citazioni in lingua originale	
«Cette géometrie de ma souffrance», dice Teste. [...] (c. 22).	[...] «cette géometrie de ma souffrance» dice egli di sé stesso.
2. Traduzione di sintagmi francesi	
«Etrange personnage d'une insociabilité intellectuelle voulue et tendue, d'un pessimisme atroce, que le regard jeté sur le monde exaspère et tourne à la colère» (c. 23).	O se la sua voluta e tesa insociabilità intellettuale cede appena a rari momenti di stanchezza, “il nulla, infinitamente vuoto e tranquillo” gli sembrerà un altro modo di essere se stesso, non una defezione.
3. Ripresa nuclei tematici	

³¹⁸ G. BASSANI, *Anni di Bologna*, in «Lettere d'Oggi», 1946, VI, p. 3, ora in G. BASSANI, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, cit., pp. 437-440: 438.

Il suo passo marcato e monotono, le spalle da militare, i reumi che l'ansia notturna gli risveglia (c. 22).	La presenza umana, perciò, del passo pesante e monotono di Teste, delle sue spalle da militare, dei suoi acciacchi, dei particolari della sua vita coniugale, riesce a un doloroso e amaro contrasto con la sua aspirazione a una radicale assenza intellettuale.
---	---

Tabella 1- Tipi di riuso degli estratti da *Il cartesiano Signor Teste*

Per quanto riguarda il recupero dei nuclei tematici, è necessario un discorso a parte, poiché spesso volge alla rielaborazione personale, arrivando in alcuni casi a un vero e proprio ribaltamento della lezione raimondiana. Come si è anticipato, Bassani non accoglie passivamente ciò che legge, si accosta alle pagine con una consapevolezza critica notevole, grazie alla quale nasce un movimento dialettico che scuote la sua attività di lettura. I riferimenti culturali giovanili si scontrano con quelli che hanno suggerito la strada della svolta poetica nella parabola bassaniana, e cioè Benedetto Croce, che proprio alla fine degli anni '40 Bassani inizia a rivendicare come modello e maestro insostituibile, non solo nella dimensione della sua officina, ma anche in quella dei dibattiti letterari.

Il rapporto dialettico tra Bassani e le pagine del critico bolognese su Teste si manifesta nella rielaborazione di un passo in cui Raimondi affronta l'affinità del protagonista con Narciso. Di seguito si riportano le parole di Raimondi (I), la parte del brano che l'autore ferrarese trascrive sul suo taccuino (II) e il testo pubblicato nel *Dizionario Bompiani* (III):

I. G. RAIMONDI, <i>Il cartesiano signor Teste</i> , cit., p. 22	II. Taccuino Bassani, AEB, T29, c. 22	III. G. BASSANI, <i>Monsieur Teste</i> , <i>Dizionario Bompiani</i> , cit., p. 781
Ad eccezione di qualche raro momento di stanchezza, durante il quale egli si rivolta amaramente contro la sua sfrenata virtù introspettiva, e rimpiange in una sorta di dolorosa preghiera "le néant, infiniment nul et tranquille", troppo spesso egli indugia, magari con acre gusto, nella soddisfazione del complicato giuoco che il cuore e la memoria conducono per mezzo della ragione. È in quel punto che Teste, invece di scoprirsi il profilo camuso di Socrate, si riconosce il volto di Narciso, labile, infido e femminile volto. Orgoglio di colui che vuol essere, e credersi, primitivamente solo. Orgoglioso silenzio, che è il suo modo di tacere, di troncarsi i discorsi con l'umanità.	Ad eccezione di qualche raro momento di stanchezza, durante il quale egli si rivolta amaramente contro la sua sfrenata virtù introspettiva e rimpiange in una sorta di dolorosa preghiera "le néant, infiniment nul et tranquille".	Quella di Teste è infatti una tenace eroica spietata attenzione che tende a ridurre il pensiero a una totale <i>assenza di contenuti</i> , alle variazioni solitarie di una <i>linea pura</i> : e un simile impegno, rischiosamente contraddittorio, che fa del mondo esterno un giuoco di apparenze arbitrarie, e perfino del linguaggio una cifra mutabile e provvisoria, riporta alla fissità dell'ambiguo mito decadentistico della identità di Narciso, di Erodiade. Anche il suo, come appunto quello della mallarméana Erodiade, è l'immobile dramma di un possesso totale e definitivo di sé, di una solitudine tra gli uomini aspramente ricercata e mantenuta.

Tabella 2-Tappe dell'elaborazione di un passo della voce *Monsieur Teste* del *Dizionario Bompiani*

Al contrario di quel che potrebbe sembrare, la rielaborazione bassaniana non avviene intorno alla parte del testo di Raimondi che Bassani ha trascritto (II), ma a partire dal passo immediatamente successivo, in cui Raimondi evoca la figura di Narciso (I). Se è vero che l'affinità di Teste con questa figura mitologica è un *topos* a cui la critica è ricorsa spesso - e pertanto si potrebbe pensare che Bassani vi sia potuto giungere anche per vie alternative - il ricorrere sia in Raimondi che in Bassani del tema della solitudine del protagonista (Raimondi fa luce sul suo «orgoglioso silenzio» e sulla sua tendenza a «troncare i discorsi con l'umanità» per allontanarsene definitivamente, Bassani sulla «solitudine tra gli uomini aspramente ricercata e mantenuta») sembra provare come anche in questo caso Bassani abbia scelto la strada su cui incamminarsi a partire dalle riflessioni dell'amico bolognese, salvo poi darne una lettura diversa.

A sprigionare la carica polemica di Bassani nei confronti di Valéry e a favorire il ribaltamento della fonte raimondiana è il patrimonio di letture crociane accumulate da Bassani sin dagli anni '30, pagine dedicate alla polemica antidecadentista del filosofo e a quella contro la poesia pura³¹⁹. Le parole di Croce scritte in un articolo del 1933 a proposito del maestro di Valéry, Mallarmé, definito «uno spirito tutto ripiegato e spasmodicamente concentrato a riguardare in sé» risuonano quando Bassani parla per Teste di un «dramma di un possesso totale e definitivo di sé»³²⁰. E anche quando associa a Narciso la mallarméana Erodiade Bassani sembra avere in mente lo stesso articolo del filosofo, in cui si parla dell'eroina come una donna «chiusa orgogliosamente nella sua bellezza» che rifugge le carezze dell'amore³²¹. Insomma, la riflessione crociana è lo strumento con cui l'autore ferrarese individua e contesta la «linea pura» della poesia moderna a cui Valéry afferisce e consente a Bassani di muoversi autonomamente in una geografia di autori e testi che mai troviamo menzionati nelle pagine de *Il cartesiano Signor Teste*.

Dallo scontro dialettico tra due posizionamenti diversi, l'autore ferrarese conquista uno spazio critico indipendente. Da qui può ammonire il lettore circa le conseguenze della teoria

³¹⁹ La prova che le pagine crociane fossero presenti alla memoria di Bassani in questo periodo è conservata in un suo articolo dell'estate del 1947, in cui allude al «duro giudizio del Croce sulla poesia di Valéry e di Mallarmé» e al «giudizio negativo del Croce» sulla poesia pura (G. BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, «Il Popolo», 20 luglio 1947, p. 3, ora riprodotto in THEA RIMINI (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Berna, Peter Lang 2018, pp. 237-239).

³²⁰ Nel 1933 il filosofo napoletano aveva definito il Mallarmé maestro di Valéry, come «uno spirito tutto ripiegato e spasmodicamente concentrato a riguardare in sé» (B. CROCE, *Intorno al Mallarmé*, «La Critica», 1933, 31, p. 244).

³²¹ *Ibid.*, p. 243.

dell'arte di Valéry, per cui «l'audacia creativa» coincide con la sottrazione della soggettività del poeta al piano esperienziale, con la «depurazione geometrica del reale»³²², tendenze che portano all'estinzione di qualsiasi forma del sentimento. Del resto, nel suo più importante saggio contro la «poesia pura», *Ragioni della disistima verso la «poesia pura» e i suoi sintomi*, Croce affermava che l'anima del poeta deve essere un'anima «intera», «unità sintetica» di contenuto e forma, di intuizione e sentimento, non potendo un'anima a cui manchi uno dei due termini «innalzarsi a una creazione di bellezza»³²³. Nei poeti puri, invece, pare che uno dei due termini, il sentimento, venga a mancare: i loro versi restano suono «che titilla l'orecchio», ma non saranno mai parola che racchiude l'espressione dell'anima. A causa della loro «impartecipazione a tutta la passione che gli uomini hanno nel loro cuore di uomini», a questi poeti manca l'oggetto dell'attività lirica. E, allora, si chiede il filosofo: «Come fare poesia se a loro manca la materia della poesia?»³²⁴.

Nel breve testo di Bassani sul Teste di Valéry, la razionalizzazione della realtà e l'intellettualizzazione delle emozioni costituiscono il bersaglio della critica nei confronti di un'egemonia cerebrale che si fa «sistema del nulla», che meccanicizza il pensiero e lo porta «a una totale assenza di contenuti»³²⁵: la prospettiva crociana è assimilata.

Avviandoci a concludere è opportuno notare che Bassani riprenderà il suo dialogo con Raimondi sui limiti de *Il cartesiano Signor Teste* nell'articolo del 1947 menzionato poco sopra, in cui i poeti puri sono presentati come «matematici, lugubri come periti anatomici», uomini «freddi» ed «esclusi dalla vita»³²⁶. Valéry, del resto esplicitamente menzionato in vari passaggi, pare evidente sia chiamato in causa quando Bassani si scaglia contro chi ha teorizzato la «ritirata», l'«esilio», l'«indifferenza» di questi poeti e si è votato a scrivere sullo «schermo nero del vuoto»³²⁷. Anche Raimondi nel capitolo IV de *Il cartesiano Signor Teste* aveva usato per Valéry i termini di un «poeta matematico»³²⁸, anche se, all'opposto di Bassani, con intento elogiativo. Il fatto che i suoi versi apparissero sempre la «conclusione di un ragionamento», il prodotto più «di un costume mentale che non di una subitanea ispirazione», una descrizione

³²² B.M. D'IPPOLITO, *Valéry e Cartesio. Il tempo dell'egotismo*, in FELICE CIRO PAPPARO (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opere, individuo*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 27-41: 36.

³²³ B. CROCE, *Ragioni della disistima verso la «poesia pura» e i suoi sintomi*, «Quaderni della "Critica"», 1947, 9, p. 5.

³²⁴ *Ibid.*, p. 6.

³²⁵ G. BASSANI, *Monsieur Teste*, cit., p. 781.

³²⁶ ID., *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, cit., p. 238.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ G. RAIMONDI, *Il cartesiano Signor Teste*, cit., p. 36.

algida dell'animo umano, alla maniera dei «primi anatomisti»³²⁹, che, infine, fossero indifferenti agli «effetti delle passioni»³³⁰, per il critico bolognese non rappresentava un problema dal punto di vista estetico, ma la specifica virtù del poeta Valéry. Bassani, invece, obietta che esiste un'alternativa a questa concezione della poesia, quella crociana, che suggerisce tutto l'opposto, e cioè di consacrare la propria arte «al cuore, all'anima, alla fantasia»³³¹. «Etrange personnage d'une insatiabilité intellectuelle volue et tendue»³³² come il suo personaggio, il poeta francese rischia di trasformare la letteratura in un'operazione fredda che volge «le passioni in riflessione e studio [...] per ricordarle e ucciderle»³³³. Ma uccidendo le passioni, secondo Croce, si compromette la conoscenza della realtà e si fa come il naturalista che schematizza la storia: «La storia è la massa calda e fluente, che il naturalista raffredda e solidifica, collocandola nelle forme schematiche delle classi e dei tipi»³³⁴.

Il filosofo napoletano nel 1946, infatti, scriveva che Valéry

seguendo una tradizione del suo paese, *aveva posto a ideale del conoscere il non-conoscere*, il costruire della matematica, modello per lui di ogni vero conoscere; e perciò fu condotto a introdurre poi la mostruosa distinzione tra conoscere e comprendere: laddove non si conosce se non ciò che si comprende, e non *si comprende se non nel dolore, che col suo sempre rinascete assillo garantisce all'uomo la perennità del pensare e del conoscere*³³⁵.

L'assillo del dolore che perpetuamente rinasce si ritrova nella voce *Monsieur Teste* scritta da Bassani per il Dizionario Bompiani, in particolare nella conclusione: «proprio nella ricerca di un *impossibile accordo* tra gli impulsi del cuore e gli echi della memoria e *un'aspra irriducibile volontà razionale*, si afferma col *dolore*, oltre il cerchio ferreo del sistema mentale, l'infinita libertà dell'anima»³³⁶. A una prima impressione, il dato più importante di questa conclusione sembra essere l'impossibile corrispondenza tra la «volontà razionale» da una parte e «gli impulsi del cuore» e «gli echi della memoria» dall'altra, ossia la denuncia dei limiti del razionalismo. Ma a uno sguardo più attento, appare chiaro che Bassani ha trasformato la conclusione di un testo marginale e secondario in una delle sue più significative dichiarazioni programmatiche. In queste righe, infatti, sono indicati lo spazio in cui l'arte bassaniana ha origine (una regione

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³³¹ G. BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, cit., p. 239.

³³² G. RAIMONDI, *Il cartesiano Signor Teste*, cit., p. 54.

³³³ *Ivi*, p. 18.

³³⁴ B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, Bari, Laterza 1909, p. 243.

³³⁵ *Id.*, *Paul Valéry, L'ange*, in «Quaderni della Critica», cit., p. 83.

³³⁶ G. BASSANI, *Monsieur Teste*, cit., p. 781, corsivi miei.

sita «oltre il cerchio ferreo del sistema mentale»), le circostanze che la favoriscono (una ricerca impossibile da portare a termine, potenzialmente infinita, che, pertanto, anziché appagare l'animo del poeta gli procura sofferenza) e, infine, l'oggetto che più ricorre nelle immagini poetiche dell'autore (ossia un'esperienza di dolore). Quello stato di afflizione che Valéry mirava a rimuovere con l'esempio del cartesiano Monsieur Teste, nella teoria dell'arte bassaniana viene riabilitato e definito come indispensabile oggetto dell'impegno lirico, come necessaria fonte dell'ispirazione. Ne conseguono una concezione dell'attività lirica e del sapere poetico opposte a quelle del francese Valéry. Per Bassani, la conoscenza poetica coincide con la libertà che è sprigionata dall'accettare l'incompiutezza dell'esistenza umana e dall'esprimere il dolore che tale esperienza suscita.

Infine, un ultimo rilievo merita di essere fatto per quanto riguarda il tema del nulla, che per Bassani, a differenza di Valéry, non è mai vuoto e immobile, ma è una traccia di ciò che il tempo ha cancellato, una materia storica sbiadita ma non del tutto rimossa: se la tesi ontologica crociana afferma che «la vita è realtà e la realtà è storia e nient'altro che storia»³³⁷, allora la storia seppur «sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere»³³⁸ può sempre esser recuperata. I versi composti da Bassani quando ormai la conversione letteraria è completata esprimono quest'idea in maniera esemplare e suggestiva:

Tu che a un profumo richiami per me
 Dal nulla tutti i fiori
 Che negli anni hai sommesse ombre distrutti,
 distruggimi, purché
 ogni sera, a un addio d'esuli cori,
 io ritorni dal nulla per chi piacqui a rivivere.
 Di nulla incoronato, fammi per sempre re
 Di chi m'ha amato³³⁹.

Questo nulla è il luogo per antonomasia del poeta, che per definirsi tale, secondo la celebre definizione di poetica bassaniana, deve sempre tornare dal mondo dei morti, deve in qualche modo fare esperienza della morte, come abbiamo visto nel primo capitolo attraverso l'analisi della funzione della lirica *I died for Beauty* di Dickinson. Per legare il suo lavoro all'affermazione delle possibilità conoscitive della parola e quindi dell'acquisizione di sapere non solo sul presente, ma anche e soprattutto sul passato che lo ha generato, Bassani si allontana dai

³³⁷ B. CROCE, *La storia come pensiero e come azione*, a cura di Maria Conforti, con una nota al testo di Gennaro Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 59.

³³⁸ G. BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio*, [L'odore del fieno], in *OPERE*, p. 939.

³³⁹ *Canzone*, *UN'ALTRA LIBERTÀ*, p. 49.

maestri della letteratura contemporanea (abbiamo visto nelle pagine precedenti il caso di Valéry), fautori di una riscrittura simbolica della realtà, che pone la verità in uno spazio metafisico e non raggiungibile. L'autore sceglie per sé un altro versante, allineandosi a tutti quegli autori che nei secoli passati hanno inteso il loro lavoro come un risalire alla verità della vita, «vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse»³⁴⁰. Si tratta del catalogo di autori suggeriti da Benedetto Croce, un critico letterario oltre che filosofo, che, come un palombaro «che improbi oblii vendica»³⁴¹, sa riportare a galla ciò che è al fondo della tradizione, sfiorando spesso l'impopolarità. «Riannodator[e] di fili»³⁴², filosofo che non dismette mai i panni dello storico, convinto com'è che riflettere sull'Arte significhi riflettere sulla possibile rappresentazione, e dunque conoscibilità, del passato, Croce rappresenta il termine di mediazione che propone a Bassani gli autori affini alla propria idea di poesia. Nel 1912 scriveva una frase, la cui eco tornerà in numerose dichiarazioni programmatiche di Bassani perché rappresenta il cuore pulsante della sua poetica: «l'arte è una forma teoretica: non già vita in atto (presente), ma contemplazione di vita (passata)»³⁴³. Non realizzata dagli autori che perseguono l'intellettualismo, questa condizione non riesce a essere soddisfatta neanche dai poeti romantici, poiché l'esaltazione del sentimento di cui sono promotori sfocia nell'estremo opposto dell'intellettualismo, nell'irrazionalismo, che non permette al poeta di chiudere il circolo della dialettica dello spirito, imprigionando l'esperienza della realtà nella sola dimensione del sentimento.

2.5 Il confronto con il Romanticismo: la lezione di Momigliano

Nelle pagine precedenti si è visto come agli occhi del giovane Bassani, da poco convertito alle teorie estetiche di Croce, razionalismo e intellettualismo non rappresentino la soluzione che può porre fine al problema delle passioni. Annullando il sentimento, esse, infatti, implicano anche la distruzione del potere creativo della coscienza artistica. Il

³⁴⁰ G. BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio, [L'odore del fieno]*, in OPERE, p. 939.

³⁴¹ Questa è l'immagine che Croce accoglie dal giovanile carteggio con Vittorio Imbriani, sul quale si legga il capitolo primo della seconda parte del volume di EMMA GIAMMATTEI, *La biblioteca e il drago*, cit., pp. 153-189.

³⁴² ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura, Storia d'Italia*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1975, p. 1114.

³⁴³ B. CROCE, *Noterelle di estetica. La memoria e l'arte*, in «La Critica», a. X, fasc. IV, 1912, pp. 237-240: 237.

sentimento, al contrario, deve rimanere vivo nell'artista, perché è grazie ad esso che può essere attivata una momentanea coincidenza tra vita e arte, presupposto di quella conoscenza poetica del regime allusivo della realtà, teorizzata da Croce con l'identità di intuizione ed espressione. Ma se è vero che il sentimento è necessario all'attività dell'artista, occorre tuttavia che venga controllato e «contemplato», affinché non degeneri nella sua esasperazione, in quell'irrazionalismo che segnerà il corso estetico dell'epoca postromantica, in cui «l'immediata espressione delle passioni e delle impressioni»³⁴⁴ prende il sopravvento sulla dicibilità e rappresentabilità delle stesse. Consapevole di aver subito proprio quest'influsso sulle sue prose giovanili, Bassani negli anni intorno a *Una città di pianura*, inizia la ricerca di una nuova poetica, che si concluderà con l'identificazione della soluzione nella classicità, che Croce aveva presentato proprio nei termini di una reazione al lungo periodo romanticismo europeo³⁴⁵.

Inoltre, è importante notare come, allo stesso modo del razionalismo, il predominio delle sensazioni finisce per ostacolare l'indagine del mondo esterno e dunque della vita dello spirito: al posto della rappresentazione della realtà in tutte le sue determinazioni, infatti, si indaga esclusivamente l'esperienza soggettiva del sentimento, finendo per inaridire e rendere impotente l'arte. Questi i due capi d'accusa che Croce rivolge al romanticismo, che avrebbe «sostituito all'espressione estetica, dunque alla teoresi del sentimento, il sentimento come tale, l'espressione immediata della passione»³⁴⁶.

Questa convinzione aveva portato Benedetto Croce a compiere alcuni eclatanti ridimensionamenti, come ad esempio nel caso di Schiller, che in *Poesia e non poesia* era stato definito il precursore degli «aridi conati della più recente letteratura» e di «quell'ideale che è [...] indizio dell'impotenza artistica». In sostanza, secondo Croce nei drammi di Schiller la realtà era trascurata e con essa il compito mimetico della letteratura; tutto era come ci «si aspetta che debba essere»³⁴⁷ e non vi era traccia alcuna della scoperta tipica delle vere opere di poesia, che avviene solo se ai personaggi è permesso di scontrarsi con la realtà. A partire da queste osservazioni, Croce concludeva affermando la sua idea di poesia –come spesso

³⁴⁴ B. CROCE, *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1972 (I ed. 1928), p. 48.

³⁴⁵ Ricorda Paolo D'Angelo che «Dopo un secolo e mezzo di romanticismo, pare a Croce sia venuto il momento di riaffermare i diritti non del classicismo, ma della classicità, ossia dare "maggiore risalto alla dottrina del carattere cosmico e integrale della verità artistica, alla purificazione che questa richiede di tendenze particolari e forme immediate del sentimento e della passione"» (PAOLO D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Bari, Laterza, 2007, p. 66).

³⁴⁶ ID., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Bari, Laterza, 2007, p. 65.

³⁴⁷ B. CROCE, *Schiller, in Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, p. 39.

accadeva nei suoi saggi, divergente dall'autore analizzato— che prevede «l'inoltrarsi della fantasia in un mondo prima non conosciuto»³⁴⁸ e il conseguente sorgere di quelle «espressioni che [...] rivelano noi a noi stessi»³⁴⁹. Queste osservazioni ribadiscono il compito teoretico che secondo Croce contraddistingue l'attività poetica e riflettono sul rilievo ricoperto dal contesto in cui le opere sono calate, elemento ineludibile per i poeti, che necessitano di un termine di confronto perché la loro coscienza possa prender forma e manifestarsi esteticamente, senza soccombere all'assillo totalizzante delle passioni.

Da questa posizione deriva la polemica contro tutte quelle tendenze derivate dal romanticismo che il filosofo denomina «romanticismo pratico, sentimentale e morale»³⁵⁰ (in cui include misticismo, decadentismo, estetismo), che hanno in comune, appunto, la colpa di allontanarsi dalla realtà oggettiva, destinando un'attenzione esagerata alla sensibilità e alla «concezione estetizzante» dell'esistenza:

della vita da vivere come passione e immaginazione, bellezza e poesia, che era poi il contrario del vivere, che vuole la distinzione e con ciò l'armonia di tutte le sue forme, e non ammette la patologica sovrapposizione e sopraffazione di una singola forma alle altre tutte, parimente necessarie nell'ufficio loro proprio; ed era anche il contrario della poesia, la quale è superamento dell'azione nella cosmica contemplazione, pausa indetta all'attività pratica, se anche preparazione di nuova attività; e perciò il romanticismo, corrompendo la vita, corrippe anche più o meno estesamente la forma poetica, riducendola a cosa pratica, a espressione immediata e convulsa della realtà passionale, a grido, urlo e delirio³⁵¹.

Dall'altra parte, però, Croce salva il «romanticismo speculativo», quel romanticismo che risvegliò «il senso della genuina e grande poesia e ne diè la dottrina nella nuova scienza della fantasia, chiamata Estetica; intese quanto importassero la spontaneità, la passione, l'individualità, e diè loro posto nell'Etica» e che «Anche nei suoi concetti irrazionalistici, come nel primato talora conferito al sentimento o al mistico rapimento, c'era una giustificata polemica contro l'astratto intellettualismo, e, in forma irrazionale e provvisoria, un nucleo di verità razionale»³⁵². Questo romanticismo trova il favore di Croce perché può ben accordarsi con l'istanza classica, offrendole una materia complessa (le passioni) da governare e

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ B. CROCE, *Il romanticismo*, in *Storia d'Europa nel secolo decimonono* [1932], Bari, Laterza, 1965, pp. 41-54:

42.

³⁵¹ *Ivi*, pp. 48-49.

³⁵² *Ivi*, pp. 41-42.

rappresentare con una forma armonica e chiara. Del resto, la linea estetica che Croce caldeggiava prevedeva proprio che nella medesima opera si fondessero un'istanza classica e una romantica, tenendo insieme così le ragioni della mente e quelle del cuore, al fine di superare il dualismo spirito/materia e di rappresentare le forze dinamiche che attraversano il reale e di cui ogni individuo fa conoscenza:

Il romantico è il momento passionale, pratico e materiale dell'arte, e il classico quello teoretico e sintetico, in cui la materia si converte in forma...Romantico e classico sono momenti dello spirito umano, appartengono a ogni uomo, e sono non due forme d'arte, ma la materia e la forma d'ogni arte, la materia che non esiste realmente nell'arte in quanto arte se non come contenuto, e cioè come forma³⁵³.

Ma, oltre alle pagine crociane, anche altre zone della critica letteraria italiana, affini all'impostazione del filosofo, portano avanti una battaglia contro le derive del romanticismo e si schierano in favore di una letteratura in cui il sentimento e la mente prendono parte in egual misura. In particolare, la ricerca della sintesi tra questi due elementi anima il lavoro del critico Attilio Momigliano, che si è sempre avvicinato ai grandi autori della tradizione italiana sforzandosi di cogliere nei loro testi una resa nitida e chiara della componente interiore. Un'elaborazione formale rasserenata della ricchezza spirituale dell'autore è contenimento – ma non eliminazione– di quel dato passionale, che, come abbiamo visto, era diventato un vero e proprio ostacolo alla piena riuscita della prosa narrativa bassaniana. Si capirà allora quanto possa essere stato determinante l'incontro con il metodo ermeneutico di Momigliano, che nei suoi saggi si occupa proprio di studiare il modo in cui l'impeto delle passioni e la razionalità del pensiero possono convergere in una rappresentazione serena dell'unità spirituale. Nelle prossime pagine faremo luce su un capitolo inedito della parabola di Bassani, e cioè quello dell'incontro con il critico piemontese, che si rivela fondamentale per tracciare un'altra tappa del confronto bassaniano con la tradizione letteraria precedente, questa volta con quella romantica. In un primo momento, il dialogo con il critico piemontese aiuterà Bassani a compiere una valutazione dell'influenza romantica sul proprio lavoro narrativo di *Una città di pianura*, aumentando la consapevolezza della presenza di un sentimento spesso eccessivamente accentuato, che necessita di una semplificazione da ricercare in un rasserenamento della prosa. Un esame, questo, avvertito come estremamente fertile dal

³⁵³ ID., *Conversazioni critiche. Serie Terza* [1932], Bari, Laterza, 1950, p. 64.

giovane ferrarese, che a partire da questo momento estenderà anche alla letteratura degli altri lo stesso tipo di indagine. In prima battuta, si rivolge ad alcuni scrittori suoi contemporanei (Dessi, Tobino, Vittorini), per constatare l'eventuale presenza di residui di sentimentalismo romantico anche nei loro scritti, ma in un secondo momento a quest'operazione di verifica vengono sottoposti anche ai grandi autori del passato, in particolare Manzoni e Porta, al centro di due saggi postbellici (*Manzoni e Porta* e *I bastioni di Milano*), in cui emergono come modelli positivi di autori romantici, «i nostri più grandi romantici»³⁵⁴.

Se Momigliano è il critico che media l'accoglienza bassaniana di certi particolari aspetti del romanticismo italiano, allora è bene inquadrare il suo pensiero critico. Secondo il pensiero di Momigliano la «greggia esplosione di sentimento»³⁵⁵ compromette l'esito letterario perché comporta un'«incapacità espressiva»³⁵⁶ e peggiora la veste letteraria, privandola della possibilità di un rigoroso sviluppo formale. È proprio nell'itinerario della creazione artistica, invece, che l'autore deve compiere lo sforzo di trasformare un magma incandescente e informe in un oggetto ben definito e formato. Ed è proprio di questo processo che il critico si deve occupare quando analizza il lavoro di un poeta, ripercorrendo la strada che ha portato all'acquisizione della maturità dello stile: rifacendo così la poesia «da un altro punto di vista», riproducendola «di scorcio» scindendola nelle sue tappe intermedie, deve dimostrare non di esser poeta, ma di saper sentire –e valorizzare– dove risiede la poesia nel percorso autoriale che sta esaminando³⁵⁷.

Dopo aver letto alcune parti del suo lavoro (tra cui la fondamentale *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, acquistato nel 1940 e ancora oggi conservato nella sua biblioteca ferrarese), Bassani nel 1941 avvierà con il critico un rapporto epistolare, che, rimasto inedito fino ad oggi, rivela il sodalizio in cui i due si legarono, un legame in cui Momigliano svolse il ruolo di guida e mentore di un Bassani ancora incerto sulla via da

³⁵⁴ G. BASSANI, *I bastioni di Milano*, in OPERE, pp. 1019-1021: 1021.

³⁵⁵ ATTILIO MOMIGLIANO, *Lirismo nella letteratura italiana*, 1919, p. 22.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Cfr. A. MOMIGLIANO, *L'interpretazione della poesia*, premessa ad *Antologia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, 1967 (IX ed.), pp. X-XII.

intraprendere³⁵⁸. Quasi certamente conosciuto tramite Claudio Varese e Giuseppe Dessì³⁵⁹, che tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 erano stati allievi del critico piemontese a Pisa, Momigliano lascerà un segno notevole sulla parabola bassaniana relativamente alla sofferta ricerca dello stile.

Le quattro missive del critico piemontese sono indispensabili per comprendere il ruolo che ricoprì in questa fase di evoluzione stilistica bassaniana. La corrispondenza, pur ridotta, comprende un arco cronologico di un decennio, dal 1941 al 1951, e dissepellisce riferimenti e informazioni utilissime a circostanziare alcune scelte stilistiche bassaniane di questi anni. L'insieme dei giudizi che Momigliano pronuncia sul lavoro di Bassani –da quelli su *Una città di pianura*, a quelli sulle analisi critiche apparse su periodici (*Situazione di Vittorini*) e, infine, a quelli sulle poesie di *Storie dei poveri amanti*– non testimonia solo la cura che il giovane ebbe nel sottoporre ciascuna tappa del suo percorso (narrativo, critico, poetico) all'autorevole giudizio del critico, ma consente anche di constatare che Bassani era pienamente persuaso

³⁵⁸ La scelta di lettere di Momigliano pubblicata nel 1968 (cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *Lettere scelte*, a cura di Umberto Bosco, Firenze, Le Monnier, 1969) testimonia come in questo periodo, in particolare a partire dal 1939, il critico piemontese svolgesse il ruolo di mentore con diversi giovani studiosi e scrittori, al punto che è lecito parlare di un vero e proprio magistero esercitato da Momigliano a vantaggio di alcuni esponenti delle generazioni nate nel primo decennio del Novecento. Riportiamo solo due esempi, quello di Pietro Pancrazi («Carissimo, ho avuto il tuo Esopo, e me ne vado centellinando le favole come una buona tazza di caffè dei tempi andati. Ammiro il lavoro di stile, intento a ridurre al minimo i mezzi espressivi e a ricavarne il più asciutto degli effetti; e vado almanaccando, non avendo sottomano le fonti, quali siano le favole che tu abbia insinuato fra quelle di Esopo. Tu sei adattissimo a questo lavoro di sottintesi moralistici; e credo che chi conosca non solo la tua critica, ma anche la tua figura, il tuo gesto, il tuo parlare, possa, con un po' d'intuito e con molto senso d'arte, riflettere, il favolista nell'uomo», ivi, lettera del 29 dicembre 1940, pp. 159-160) e di Claudio Varese («Caro Varese, ho fatto festa al Suo opuscolo, che mi riporta notizie di Lei e della Sua attività. Non conosco il libro del Pfeiffer, ma mi sembra che Sue pagine ne rendano bene il motivo, e partecipino alle idee dell'autore con una viva intelligenza e con un vivo senso di quello che è la poesia», 16 dicembre 1940, ivi, p. 159). Si segnala l'attenzione rivolta in questo periodo anche ad alcuni noti studiosi della sua generazione: Gaetano Trombatore (di cui nella lettera del 9 maggio 1940 commenta un saggio sull'*Aminta*, cfr. ivi, p.151), Manara Valgimigli («Caro Manara, ho letto il tuo saggio: bello per certi tocchi di malinconica finezza, per osservazioni generali utili a critici di ogni arte, bello sopra tutto per la sicurezza con cui hai dimostrato l'identità di tono nel canto di Glauco e Diomede e di Andromaca. Se tutti i critici delle letterature classiche fossero Valgimigli, noi italianisti o germanisti o spagnolisti, ecc., dovremmo leggere per imparare, tutto quello che scrivono», s.d. [1939], ivi, pp. 149-150).

³⁵⁹ Nel 1930 Claudio Varese aveva discusso con Momigliano, professore di Letteratura italiana presso la Normale di Pisa, una tesi sulla *Gerusalemme liberata* e negli anni continuò a sottoporre al critico i suoi lavori come a un maestro. Anche Giuseppe Dessì ebbe Momigliano come professore a Pisa fino al 1935, anno in cui passò a seguire Luigi Russo subentrato al critico piemontese. I rapporti con Momigliano tuttavia continuano, come testimoniano le carte epistolari: il critico sarà correlatore (il relatore è Luigi Russo) della tesi di Dessì (*La storia nell'arte di Alessandro Manzoni*). La fonte imprescindibile per la ricostruzione dei rapporti tra gli amici sardo-ferraresi di Bassani e la figura di Momigliano è la documentazione epistolare ora raccolta in due volumi, rispettivamente dedicati a Dessì e a Mario Pinna, Varese e Dessì (cfr. FRANCESCA NENCIONI (a cura di), *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori con un'appendice di lettere inedite*, Firenze, Firenze University Press, 2009, consultato on line il 13 novembre 2020, p. 16 e 43-44; MARIO PINNA, CLAUDIO VARESE, GIUSEPPE DESSÌ, *Tre amici dalla Sardegna. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e a Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimiri, Firenze, Firenze University Press, 2019).

del valore e della lungimiranza dei riscontri del critico, al punto che tornò a chiederne in tre diversi episodi. Inoltre, è da escludere che Bassani si rivolgesse a Momigliano in modo interessato, e cioè per ottenere l'attenzione di un critico influente che gli destinasse spazio nelle sue recensioni. Quando nel 1941 il carteggio prende avvio, infatti, le leggi sulla Razza sono in vigore già da tre anni e Momigliano, di famiglia ebraica piemontese, oltre ad essersi visto sospendere la cattedra presso la Normale di Pisa (che verrà proposta e accettata da Giuseppe De Robertis), ha visto notevolmente ridotte le sue possibilità di critico, fino a quel momento periodicamente impegnato sulle colonne del «Corriere della Sera» e di altre testate con ritratti considerati a tal punto incisivi, che, a guerra finita, si decise di pubblicarli in volume³⁶⁰.

Ma soprattutto, l'elemento che connota questo incontro nei termini di un magistero è il sorgere di una trasformazione della scrittura che sembra soddisfare i rilievi mossi dal critico sin dalle prime lettere. Il dato più eclatante è che Bassani in concomitanza con questo incontro abbandona la scrittura narrativa per impegnarsi in quella critica, ideando e scrivendo le sue letture dei contemporanei proprio attorno alle questioni che contraddistinguevano il metodo di Momigliano. Ma passiamo ad esaminare direttamente il materiale epistolare. Nei primi mesi del 1941, l'autore ferrarese invia al critico *Una città di pianura*, pubblicato da meno di un anno. In risposta riceve «schiette impressioni» sul suo lavoro e alcuni acutissimi consigli. Questi ultimi colpivano proprio quelli che l'autore avvertiva come i propri punti deboli: eccessivo impegno psicologico e predominio di sofferenze non oggettivate:

Caro B.,
dica a Marchi quali sono le mie schiette impressioni sul suo libro, lo ringrazi e lo saluti tanto. Io avrei pubblicato soltanto *Omaggio* e *Un concerto*, per lasciar più limpida l'impressione di un'arte nobile e originale, e suggerire più facilmente al lettore la previsione e l'augurio d'un prossimo libro che s'imponga per intero alla stima della critica. *Rondò* è immaturo; *Storia di Debora* è incerta nella linea, e subisce evidentemente influenze estranee di stile e di punteggiatura; *Una città di pianura* è anch'essa incerta [...]. Quelli che in queste pagine sono tentativi di psicologia complessa, in *Omaggio* e sopra tutto in *Concerto* sono risultati concreti. La linea ardua di *Concerto* è magistrale. Ci trovo una psicologia alta scandita da una musica segreta; e una virtù di ritrattista e di fisionomista che è già evidente in *Omaggio*. Più di tutto, un'alta

³⁶⁰ A. Momigliano, *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945. In alcune occasioni, Momigliano, seppur sotto pseudonimo di Giorgio Flores scelto per lui da altri, continua a pubblicare per alcune testate, come il «Leonardo» ad esempio. Per maggiori dettagli su Momigliano critico di letteratura contemporanea cfr. ENRICO GHIDETTI, *Il lettore dei contemporanei*, in *Attilio Momigliano. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita*, Firenze 10-11 febbraio 1984, a cura di Alvaro Biondi, Firenze, Olschki editore, 1990, pp. 145-167.

*compostezza, un alto sentire, disciolti in musica. Credo che Concerto basterebbe a definire uno scrittore*³⁶¹.

La missiva, il cui congedo affettuoso («Dica a Marchi che sarò felice di seguirlo sempre»³⁶²) suggerisce l'attenzione che negli anni difficili del conflitto il critico avrebbe comunque riservato al giovane scrittore, divide i lavori di *Una città di pianura* in risultati incerti e solo parzialmente riusciti, da una parte, e lavori maturi e sicuri dall'altra. Questi ultimi sono i due racconti che aprono il volume, *Omaggio* e *Un concerto*, che sono accomunati dalla rappresentazione della dialettica tra la violenza delle passioni e il controllo di esse. Inoltre, a Momigliano *Omaggio* risulta un ottimo risultato senz'altro perché ospita alcuni spunti foscoliani che per lui, studioso appassionato del poeta zantiota, ricoprivano certamente un valore particolare. La prosa in questione non ha una trama, è un insieme di brevi ritratti degli amici sardi che Bassani frequenta tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40 a Ferrara: Claudio Varese, che di Momigliano era stato allievo e che, come detto poco sopra, molto probabilmente consentì a Bassani di fare la sua conoscenza³⁶³, Giuseppe Dessì, Franco Fulgheri Dessì, Mario Pinna e Bassani stesso. Il racconto appare particolarmente interessante per il nostro discorso perché è organizzato attorno a una struttura dicotomica, che vede opporsi a quattro caratteri esuberanti e appassionati un carattere, quello dell'«antico», che invece sa dominare «il violento imperio delle passioni»³⁶⁴. L'«antico» altri non è che l'allievo

³⁶¹ Attilio Momigliano a Giorgio Bassani, Lettera de 24 marzo 1941, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie Lettere ricevute, Fasc. Momigliano Attilio. Il critico si rifiuta di rivolgersi a Bassani con lo pseudonimo Marchi, usato dal giovane autore per aggirare le Leggi sulla Razza che impedivano ai cittadini ebrei di pubblicare opere. In ogni caso, merita di essere notato che il critico presta attenzione a non far emergere che Marchi è un'invenzione, e perciò simula di scrivere a Bassani in quanto mediatore.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ In base alle fonti disponibili a oggi, le circostanze in cui avvenne la conoscenza tra Bassani e Momigliano non si possono ricostruire in maniera certa e definitiva. Il carteggio Bassani – Varese, nel quale si sarebbero potuti trovare riferimenti utili a ricostruire la questione, purtroppo si svolge dal 1946 e il 1973, non documentando perciò il periodo di nostro interesse. Sul carteggio tra Bassani e Varese cfr. LUCIA BACHELET, «La città sepolta sotto la neve». *Narrazione e lirica nel carteggio Bassani-Varese*, «Cahiers d'études italiennes» [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 28 février 2018, consultato il 13 novembre 2020, dedicato al confronto tra i due autori intorno al racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, e Ead., *Giorgio Bassani - Claudio Varese: idee, progetti, ripensamenti*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di Giulio Ferroni e Clizia Gurreri, Roma, Edizioni di *Storia e Letteratura*, 2019, pp. 229-240, in cui si ricostruiscono alcuni dei nuclei più significativi e interessanti dello scambio epistolare. Anche nelle lettere tra Bassani e gli altri amici sardi stabilitisi a Ferrara (Giuseppe Dessì e Mario Pinna) non si è trovata traccia dell'incontro tra Bassani e il professore piemontese, nonostante il carteggio con Dessì abbia inizio nel 1936 (cfr. G. Bassani, G. Dessì, «*Meditare, studiare, scrivere*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di Francesca Nencioni, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018). Infine, anche il *corpus* di lettere di Mario Pinna con Claudio Varese e Giuseppe Dessì, pur contenendo dei riferimenti al torno d'anni di nostro interesse, purtroppo non menziona la vicenda dell'incontro tra Momigliano e Bassani (cfr. Mario Pinna, Claudio Varese, Giuseppe Dessì, *Tre amici dalla Sardegna. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e a Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press, 2019).

³⁶⁴ Bassani, *Omaggio*, in *Opere*, p. 1524.

più fedele del critico piemontese, Varese, che nelle righe successive viene descritto attraverso alcune citazioni dalla *Notizia su Didimo Chierico*³⁶⁵. La descrizione trasfigura elementi della realtà biografica di Varese, il quale mentre Bassani scriveva i racconti di *Una città di pianura*, preparava la pubblicazione di *Vita interiore di Ugo Foscolo*, volume stampato proprio nel 1941 dall'editore Cappelli e un'introduzione alla traduzione foscoliana del *Viaggio sentimentale* di Sterne, che Momigliano desiderava pubblicare all'interno della collana Sansoni "La Meridiana"³⁶⁶. *Vita interiore di Ugo Foscolo* ricostruisce l'esperienza umana e artistica del poeta dei *Sepolcri* attraverso lettere e altri scritti foscoliani e, sulla scorta dei lavori precedenti del Momigliano³⁶⁷, si impegna ad approfondire il rapporto di Foscolo con la sua versione didimea, insistendo sulla complementarità tra Didimo Chierico, maschera pacata e contemplativa che ammonisce Foscolo circa la violenza delle passioni, e l'Ortis, maschera inquieta e tormentata che conduce Foscolo sul sentiero di un affannoso e malinconico sentire³⁶⁸. Le forti dicotomie tra gli animi soggetti alle illusioni «più irragionevoli» – trasposizione dell'autore stesso e degli altri amici– e il «distacco quasi inumano»³⁶⁹ della maschera letteraria di Varese, fa di *Omaggio*, quindi, la riscrittura narrativa dell'opposizione tra furore e fantasia romantici, da una parte, e controllo e compostezza classici, dall'altra. Al di là del tema foscoliano, Momigliano deve aver apprezzato il racconto per la consapevolezza con cui le diverse attitudini, romantica e classica, vi trovano rappresentazione. Ma è in *Un concerto* che le due attitudini estetiche animano la narrazione, riuscendo a comporsi in un'unica vicenda umana, quella del protagonista. *Un concerto* viene elogiato per «un'alta compostezza, un alto sentire»³⁷⁰ che dimostra un controllo della materia sentimentale che gli altri brani del volume non hanno. Ma il racconto, molto più elaborato di *Omaggio*, non narra solo la storia

³⁶⁵ «Certo, come si raccontò di Didimo, "teneva chiuse le sue passioni: e quel poco che ne traspariva, pareva colore di fiamma lontana"», inoltre aveva «un'intelligenza limpida come il cristallo», ma di nuovo «come Didimo, "non era avido né ambizioso; perciò pareva libero"». Libero in realtà voleva, più che sembrarlo, esserlo; ma unicamente per strenuo amore di verità» (G. BASSANI, *Omaggio*, in OPERE, pp. 1524-1525).

³⁶⁶ Di questo lavoro dà notizia Varese in un ricordo del maestro nel centenario della nascita, specificando che fu Momigliano stesso a commissionargli l'introduzione (cfr. CLAUDIO VARESE, *Intrecciate e sovrapposte memorie*, in *Attilio Momigliano. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita*, p. 215).

³⁶⁷ ATTILIO MOMIGLIANO, *Foscolo e Sterne*, in *Studi di poesia*, p. 24.

³⁶⁸ Nel saggio si legge che «l'aspra disarmonia di Jacopo Ortis, quando né Didimo Chierico né la poesia riuscivano a comporla, quella scuola di furore, di scontento e d'infelice e rimordente passione, erano forse necessarie perché il Foscolo potesse prendere decisioni supreme, e non amasse troppo gli accomodamenti della fortuna, la santa quiete degli studi». La conclusione è che «I due personaggi di Jacopo Ortis e di Didimo Chierico sono stati complementari nella vita di lui: Didimo Chierico ha impedito che l'anima di Ugo Foscolo si logorasse e si bruciasse nel personaggio di Jacopo Ortis» (C. VARESE, *Vita interiore di Ugo Foscolo*, Rocca San Casciano, 1966 (II ed.), p. 33).

³⁶⁹ G. BASSANI, *Omaggio*, in OPERE, p. 1524.

³⁷⁰ Attilio Momigliano a Giorgio Bassani, Lettera del 24 marzo 1941, cit.

di una passione che il protagonista impara con il tempo a domare. Accanto a questa parabola, infatti, ne viene narrata un'altra che va in senso contrario, quella dell'amico del protagonista, Claudio, un «giovane solido, senza inquietudini». Il giovane ripropone le caratteristiche dell'«antico» di *Omaggio*, anche se in un senso deteriore e peggiorativo: il controllo del «violento imperio delle passioni»³⁷¹ dell'«antico» in *Omaggio* ricompare in *Concerto* in una versione meno altera e più ottusa, come un «dittatorato intellettuale» che porta un «giovane solido, senza inquietudini» a «liquidare il problema vita affidandosi a principi elementari, di una rigidità facile e sommaria»³⁷². Proprio perché è una versione deteriore del personaggio didimeo libero dalle passioni, il deuteragonista di *Un concerto* è destinato a vedere ribaltata la sua sorte e a diventare schiavo di un amore disperatamente sensuale e quindi a desiderare morbosamente il possesso della moglie Elena. Per quanto riguarda il protagonista, invece, egli acquisisce «serenità» e «possesso tranquillo»³⁷³ della propria passione per Dora, vero e proprio fantasma del passato, che continua a tormentarlo. La giovinezza violenta gradualmente viene consumata e sostituita da consapevolezza lucida e matura delle cose del passato, a cui finalmente si può dire addio.

Il racconto si chiude con l'affermazione dell'avvenuta metamorfosi del protagonista, che prefigura il cambiamento che lo stesso Bassani auspica per sé. Alla fine della narrazione, la passione del protagonista è

straordinariamente lontana e preziosa; ma tuttavia accessibile, e per la prima volta a me solo: ed ero grato a lei, perché in me s'era conosciuto e pacificato un uomo³⁷⁴.

Questa conclusione è altamente significativa, perché allude a una concezione classicista dell'arte per cui la realtà confusa può essere compresa e rasserenata dalla parola, che sola sa dare armonia al nodo esistenziale in cui sono strette le inquietudini dell'anima. Il composto sentire apprezzato da Momigliano in *Un concerto*, tuttavia, non caratterizza gli altri racconti del volume, che secondo il critico piemontese sono ancora immaturi e costruiti sotto influenze di stile «estraneo», ossia straniero, con probabile riferimento a Proust³⁷⁵.

³⁷¹ G. BASSANI, *Omaggio*, in *Opere*, p. 1524.

³⁷² Id., *Un concerto*, in *Opere*, p. 1529.

³⁷³ Ivi, p. 1533.

³⁷⁴ OPERE, p. 1539, corsivo mio.

³⁷⁵ Nel suo recente studio su *Una città di pianura*, Angela Siciliano nota come *Storia di Debora* sia uno dei racconti più proustiani del volume, caratterizzato come è da uno stile iterativo e da una ampia sintassi, derivate

Queste perplessità non dovettero sorprendere Bassani, che, anzi, era consapevole dei limiti delle sue prose già a pochi mesi dalla pubblicazione del volume³⁷⁶ e per questo possiamo affermare che le accolse come un sostegno al suo sforzo di rinnovamento stilistico. E se già sul finire dell'estate del 1940, la «serena misura classica» era invocata da Bassani come espediente per migliorare lo stile³⁷⁷, con lo scambio epistolare con Momigliano, si fa scelta necessaria. Il critico piemontese, infatti, con le sue osservazioni affrontava direttamente il rapporto tra la coscienza dell'artista e le passioni, individuando il difetto principale delle tre prose considerate acerbe (*Rondò, Storia di Debora, Una città di pianura*) nell'egemonia di una «psicologia complessa»³⁷⁸ e non saldamente governata dall'autore.

Per Momigliano il modello della tradizione italiana che aveva saputo trattare il «labirinto della nostra anima» in maniera ferma era l'Alfieri del *Saul* e della *Mirra*, che a differenza delle tragedie tirannicide, in confronto «schematiche» e «superficiali», avevano saputo rappresentare in maniera esemplare «gli echi delle grida, ora selvagge, ora imploranti, che giungono sulla scena dai gorghi lontani» dell'anima³⁷⁹. Le «complesse e insondabili profondità della coscienza appassionata»³⁸⁰ in Alfieri erano però sempre scrutate con una coscienza profonda quanto lucida, mostrando che, per quanto irta potesse essere la strada dello scavo psicologico delle vicende spirituali, proprio perché accettavano di percorrerla, i suoi eroici personaggi riuscivano sempre a liberarsi dalla schiavitù delle passioni del loro animo.

Se l'analisi psicologica porta Bassani a risultati «incert[i]» e «immatur[i]»³⁸¹, che non producono conoscenza, la descrizione di ambienti e personaggi, l'attitudine del «ritrattista» e

dall'attenta lettura di Proust, realizzata nella seconda metà degli anni Trenta, postillando le pagine di *Albertine disparue* con appunti e considerazioni che si concentrano proprio sulla questione dello stile. La studiosa riferisce anche della consapevolezza del giovane Bassani di una tendenza proustiana forse eccessiva della sua scrittura, al punto che nei materiali preparatori del volume, tra le carte di un racconto che verrà escluso dalla versione definitiva, si trovano postille di natura autoesegetica, in cui l'autore ammonisce sé stesso circa il rischio di caratterizzare la propria pagina eccedendo con analisi psicologiche tipiche dell'autore francese («bada che sei sull'orlo di letterat.[ura] Proustiana. | Sii preciso nella lingua e semp.[lice]»), citato in ANGELA SICILIANO, *Introduzione*, in G. BASSANI, *Una città di pianura*, Milano, Officina libraria, 2021, in corso di stampa).

³⁷⁶ Lo testimoniano le lettere ad Arcangeli e a Zavattini (agosto-settembre del 1940) riportate nelle pagine precedenti, in cui i lavori di *Una città di pianura* sono menzionati come prove di una fase già archiviata. Se ne deduce che il libro venne mandato in stampa senza che Bassani fosse pienamente convinto. Probabilmente, nonostante i dubbi, si decise comunque per licenziarlo perché non era possibile prevedere quando la situazione bellica sarebbe cambiata e soprattutto quando sarebbero decadute le Leggi sulla Razza fasciste.

³⁷⁷ cfr. Lettera di Bassani a Zavattini, 10 settembre 1940.

³⁷⁸ ATTILIO MOMIGLIANO a Giorgio Bassani, cit.

³⁷⁹ VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, con introduzione e commento di Attilio Momigliano, Firenze, Vallecchi editore, 1954, p. 5. Il titolo dell'introduzione è piuttosto significativo per il discorso che qui si sta conducendo, *La passione di Mirra*.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

del «fisionomista»³⁸², invece, conduce agli esiti «concreti» di *Omaggio* e *Un concerto*, che, secondo Momigliano, basterebbero a «definire uno scrittore»³⁸³. È sulla strada del ritratto, dunque, che il giovane deve insistere, secondo il critico.

Bassani raccoglie con entusiasmo la sfida lanciata dalle parole del critico. Nell'immediato, lo fa spostandosi nell'ambito della critica letteraria. I primi risultati del cambiamento si registrano infatti in un testo di critica letteraria che esce nel maggio del '42 su «Emporium», periodico diretto da Carlo Ludovico Ragghianti. Si tratta di un saggio dedicato a *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini³⁸⁴, appena edito nella seconda edizione da Bompiani e sembra esser stato scritto proprio per esser letto da Momigliano. Uno dei passaggi più significativi utile a dimostrarlo è quello in cui Bassani rivendica la scelta di raccontare la storia di una soggettività poetica, di comporre un ritratto, non praticando alcun tipo di lettura psicologica:

Come [...] seguire **la storia di quell'esperienza che troverà voce e misura** nella *Conversazione*: dolore antico che, assente, in queste pagine, durava certo anche in quel loro tempo minore? No, lo diciamo subito, non abbiamo **né gusto né vocazione a fare della critica psicologica**³⁸⁵.

Bassani inviò a Momigliano il suo lavoro a qualche mese di distanza dalla sua uscita per avere un riscontro circa i suoi progressi. Sebbene il critico non rinunci anche in questa

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*. Secondo Paola Bassani Pacht l'attitudine di ritrattista deriva dallo studio e dalla frequentazione dei testi longhiani avvenuta negli anni universitari. Due su tutti i ritratti composti dal padre che Paola Bassani riporta come esempi: quello di Tomasi di Lampedusa («Era un signore alto corpulento, taciturno: pallido, in volto, del pallore grigiastro dei meridionali di pelle scura. Dal pastrano accuratamente abbottonato, dalla tesa del cappello calata sugli occhi, dalla mazza nodosa a cui, camminando, si appoggiava pesantemente, uno lo avrebbe preso a prima vista, che so?, per un generale a riposo o qualcosa di simile?», G. BASSANI, *Prefazione al Gattopardo*, in *Opere*, cit., pp.1156-1161: 1157) e quello di Longhi («Difficile immaginare un tipo più diverso dagli altri professori, anche fisicamente. Alto, simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, di una espressività eccezionale: più che a un professore, a uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un virtuoso d'alta razza e d'alta scuola, insomma a un artista. Non c'era nulla in lui dell'enfasi curialesca carducciana imperante all'università di Bologna [...]», ID., *Un vero maestro*, ivi, pp.1073-1075). Su entrambi, ma soprattutto proposito di quest'ultimo, Paola Bassani scrive: «Questo tipo di ritratto, [...] non è forse in primo luogo un omaggio di Bassani allo stile di certe evocazioni fulminee e prepotentemente spiazzanti, così poetiche, che Longhi consacra ad artisti o a personaggi di dipinti? Si riveda ad esempio il celeberrimo passaggio dedicato ai pittori attivi nella bottega dello Squarcione: 'brigate di disperati vagabondi, di sarti di barbieri di calzolari e di contadini che passò per un ventennio nello studio dello Squarcione', o a quello scritto a proposito dei vari figuranti nel Cenacolo di Ercole de' Roberti oggi a Londra» (PAOLA BASSANI PACTH, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, in «Paragone Rivista di Arte e Letteratura», anno LVII - Terza serie-Numero 63-64-65, Febbraio-Giugno 2006, pp. 36-45: 38).

³⁸⁴ G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, in «Emporium», vol. XCV, fasc. 569, maggio 1942, pp. 206-211:207.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 209.

circostanza a fare degli appunti – una generale mancanza di nitido controllo della materia – tuttavia rimane colpito in maniera decisamente positiva dalle questioni affrontate dal giovane ferrarese:

Ho letto con vivo interesse il suo articolo, anche perché conosco il libro ultimo di Vittorini e ne avevo avuta un'impressione mista di genialità e di fumisteria [...]. Nonostante certi atteggiamenti non ermetici ma affini, e nonostante la mancanza di quella sicurezza d'impostazione e nitidezza d'ogni particolare che si ammira nei grandi critici, il suo articolo è prova di un'attitudine che, disciplinata, deve dar frutti cospicui. Poiché parecchie intuizioni sono indovinate con un intuito raro: "La parola suona e si carica di toni fantastici..."; "quel tono estatico insieme e dolente"; il rilievo dato al motivo del *mondo offeso*; "un paesaggio gremito e ideale al tempo stesso"; e tutto il capoverso "La memoria infine..."³⁸⁶.

Il critico apprezza che Bassani abbia scelto di presentare *Una conversazione in Sicilia* di Vittorini come l'esito di un percorso, come vicenda interiore della coscienza d'artista:

[...] un dato è molto probabile: e cioè che il linguaggio di Vittorini raggiunge per la prima volta qui, al termine di un lavoro decennale, un grado di maturità, di consapevolezza grande. E il titolo così finemente autocritico basta a confermare che quel problema di espressione che la *Conversazione* ci propone e che per noi -diciamolo subito— è stato sostanzialmente risolto, costituisce la più cara conquista anche per il nostro scrittore: è senz'altro il documento del dramma vissuto dalla sua coscienza d'artista³⁸⁷.

Il giovane ferrarese sa risalire con precisione alle tappe che preludono al romanzo e le sa definire in rapporto al problema che disciplina tutta la parabola dell'artista, un «problema di chiarezza, [...] di possesso gnoseologico»³⁸⁸, a cui Vittorini non giunge tutto insieme, ma gradualmente, prova dopo prova. E se Bassani insiste con entusiasmo sulla gradualità della parabola dell'artista, è anche in funzione dell'attacco polemico che desidera sferrare a «tutti gli innumerevoli "fuori gara che di tempo in tempo si vedono scendere in lizza con l'aria di mettersi a riinventare il romanzo o la poesia» e che, all'opposto di Vittorini, ricevono improvvisamente «quella sorta di illuminazione geniale»³⁸⁹, dietro i quali si riconoscono gli ermetici sostenitori della «poesia baleno» ed epigoni in Italia del Rimbaud de *Les illuminations*.

³⁸⁶ ATTILIO MOMIGLIANO a Giorgio Bassani, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie Lettere ricevute, fasc. Momigliano, Attilio, lettera del 25 novembre 1942.

³⁸⁷ G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, cit., 207.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Inoltre, privilegiando come impostazione del saggio la narrazione di una parabola autoriale rispetto all'esposizione di impalcature teoriche che avrebbero inaridito l'analisi, Bassani sceglie di seguire lo stile delle indagini di Momigliano. Il critico piemontese, infatti, rifiutando il metodo della critica estetica, di quella storica, come anche di quella romantica³⁹⁰, si era votato a una formula originale di ermeneutica, che sapesse attraversare il testo e che riportasse alla luce la questione fondativa dell'opera, in cui l'esperienza della coscienza del poeta e l'analisi del piano formale trovava una sintesi equilibrata. Come scrive Vittore Branca, «il lettore attento avverte che anche lo sforzo di delineare una “storia d'anima”, la storia interiore di un artista, era condizionato [...] dalla volontà di cogliere e far rivivere la coscienza di artista da cui l'opera era nata e con la quale è [...] un'unica realtà». Merita di essere riportato anche il seguito del discorso di Branca su Momigliano, che attiene più specificamente alla poesia:

Ogni considerazione della poesia come astratta liricità o come consumata abilità, esulava dalla contemplazione critica del Momigliano. Sentiva la poesia anzitutto come espressione insuperabile e inobliabile di tutti i valori spirituali e umani: perché vera pienezza e completa attuazione le discendono solo dalla coerenza, dalla saldezza, dall'impegno dell'autore nel comprendere il mondo e la vita, nell'esprimerli con unità fantastica che è, ancor prima, unità di vita spirituale³⁹¹.

E per realizzare tale proposito, paradossalmente, per lui che non era un cultore degli studi filologici, la strada alleata era rappresentata proprio dal metodo filologico, che portava a conoscere quel che si cela dietro «le grandi linee e i più chiari rilievi»³⁹², i dati più nascosti di un testo, «con un'evidenza microscopica»³⁹³.

Nel giugno 1941, pochi mesi dopo il riscontro epistolare su *Una città di pianura*, nella biblioteca bassaniana si registra un nuovo accesso: la monografia di Alessandro Manzoni realizzata da Momigliano nel 1915, che si aggiunge alla *Storia della letteratura italiana*, entrata

³⁹⁰ Per il rifiuto della critica estetica da parte di Momigliano, cfr. G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, dir. da Gianni Grana, vol. III, Milano, Marzorati, 1987, p. 2094. Per quanto riguarda l'allontanamento dalla critica storica, da cui pure Momigliano veniva, merita di essere ricordato quanto il critico piemontese aveva osservato, e cioè che gli esponenti della critica storica «o non si occupavano dei viventi, o esaurivano il loro studio in osservazioni esterne e in questioni generiche di tecnica; e avevano, per lo più, scarsa attitudine al vero giudizio letterario» (A. MOMIGLIANO, *Le prime «Odi barbare»*, in *Studi di poesia*, 1948 (II ed.), p. 210).

³⁹¹ VITTORE BRANCA, *Un maestro di umanità e di poesia*, in *Attilio Momigliano. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita*, Firenze 10-11 febbraio 1984, a cura di Alvaro Biondi, Firenze, Olschki editore, 1990, pp. 247-248.

³⁹² A. MOMIGLIANO, *Un'edizione critica*, in *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 47.

³⁹³ *Ibidem*.

nell'autunno del '40³⁹⁴. È un dato cronologico importante, che attesta l'interesse suscitato in Bassani dalle annotazioni ricevute, a cui sarebbe seguito lo studio della monografia manzoniana e con essa l'approfondimento del metodo di Momigliano, e che convalida la tesi che il lavoro del critico piemontese abbia influenzato la scrittura bassaniana. Della critica, infatti, Momigliano diceva che doveva essere «armoniosa e concreta, come un'opera d'arte»³⁹⁵ e nella lettera del 25 novembre il critico analizza il saggio su Vittorini firmato da Bassani-Marchi come fosse un racconto: al giovane ferrarese viene ricordato di non dimenticare la «sicurezza d'impostazione e nitidezza d'ogni particolare»³⁹⁶, caratteristica analoga a quella raccomandata nello scambio precedente su *Una città di pianura*. In definitiva, la scrittura critica non è poi così lontana dalla prosa letteraria o dalla poesia e di conseguenza il critico e l'artista non sono poi così diversi: tanto il saggio quanto la narrazione e la poesia nell'ottica del critico torinese richiedono che una materia venga sbrogliata e chiarificata, attraverso quell'atto «autorevole di semplificazione; quella dote [...] che apre con sicurezza l'intrico dei problemi e conduce direttamente al cuore dell'opera»³⁹⁷ che il critico desidera analizzare oppure al motivo che il narratore/poeta vuole rappresentare. Per Bassani, allora, la critica diventa un terreno di sperimentazione e di esercizio in cui il lavoro di interpretazione dei testi altrui è volto a sviluppare quel controllo, quella misura e quel nitore che ancora non possiede.

Questa idea di Momigliano, del resto, ricalcava l'auspicio crociano della fusione di «sentimento» e di «idee chiare e precise»³⁹⁸, per una critica letteraria che da un lato non cancellasse né limitasse l'esperienza soggettiva che il critico fa del testo, ma che dall'altro non corresse il rischio di occasionali riflessi psicologici del critico. In altri termini, la concezione dell'atto interpretativo di Momigliano prevede che la personalità del lettore-critico sia implicata, si ponga in discussione con la lettura, affinché possa attivarsi quel «lavoro di ascolto e di prelievi che pone in circolo la vitalità stessa della mente che indaga»³⁹⁹.

Nella veste di critico di Vittorini, Bassani dimostra di saper inverare tutte queste caratteristiche. Delle opere dello scrittore siciliano, infatti, sa leggere e riconoscere con

³⁹⁴ La cronologia delle acquisizioni è consentita dalle note di possesso che Bassani in questo periodo (fine anni '30- inizio anni '40) appone sui libri che acquista o che riceve in dono (cfr. Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004, pp. 204-205).

³⁹⁵ Citato in G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, cit., p. 2094.

³⁹⁶ Attilio Momigliano a Giorgio Bassani, Lettera 25 novembre 1942, cit.

³⁹⁷ ATTILIO MOMIGLIANO, citato in G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, cit., p. 2097.

³⁹⁸ B. CROCE, *Totalità dell'espressione estetica*, in *Breviario di Estetica*, cit., p. 231.

³⁹⁹ G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, cit., p. 2093.

«intuito raro»⁴⁰⁰ i problemi pulsanti e riesce per questo a restituire, secondo la lezione del maestro, in modo «vivo quanto di originalmente vitale è racchiuso in un testo»⁴⁰¹. In primo luogo, le «ferite dolorose»⁴⁰² che hanno portato Vittorini a impugnare la penna per ricomporle. Ma Bassani si dimostra anche capace di cogliere il gioco di forze e di nessi culturali che si cela dietro al testo e di smascherare di volta in volta a seconda delle opere, a quali modelli Vittorini si appoggia: per *Un viaggio in Sardegna*, ad esempio, non manca di segnalare al lettore che Vittorini sta affidandosi ad «astrazioni intellettuali in margine a un gusto e a una cultura genericamente “moderni”»⁴⁰³. Proprio la sensibilità bassaniana volta a rilevare la tensione tra antico e moderno nella poetica di Vittorini colpisce positivamente Momigliano, che, oltre al passo appena riportato, nella lettera ne loda anche un altro, che riportiamo di seguito. Nelle prove di Vittorini precedenti alla *Conversazione in Sicilia*, Bassani segnala la presenza di «slanci» e «iperboli», «rivelazioni di una violenza spiegata, spesso eccessiva»⁴⁰⁴:

La parola suona, e si carica di aloni fantastici e sonori, ipnotizzata a un punto della pagina dove fa groppo di emozioni. E la linea tradizionale del racconto, la sua economia classica vengono spesso sacrificate al gioco di quegli slanci, di quelle iperboli⁴⁰⁵.

Secondo Bassani, prima della *Conversazione*, Vittorini non sapeva ancora sfruttare le potenzialità della parola per giungere a un pieno possesso della realtà, scontava i limiti di chi è ancora immerso in «immaginazioni infantili» e non conosce ancora la virtù della memoria che sa «evocare per assolvere, per pacificare, per guardare le cose dall'alto»⁴⁰⁶. Anche Vittorini, dunque, come il Bassani dei racconti giovanili, nei suoi primi lavori non conosce la compostezza classica, una condizione a cui nella sua opera forse l'autore siciliano allude quando sceglie di far partire la narrazione con queste parole: «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano

⁴⁰⁰ Ivi, p.

⁴⁰¹ Ivi, p.

⁴⁰² G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, cit., p. 211.

⁴⁰³ Ivi, p. 209.

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 207-208.

⁴⁰⁵ *Ibidem*. Questo è il primo dei passi che Momigliano elogia e isola nella sua lettera riportandone l'incipit tra virgolette. I corsivi sono miei.

⁴⁰⁶ G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, cit., pp. 208.

perduto»⁴⁰⁷. Come hanno notato Domenico Scarpa e, più di recente, anche Angela Siciliano, l'incipit del racconto bassaniano *Omaggio* reca un debito proprio con questo passo: alle prime righe del racconto si legge, infatti, che il più giovane degli amici, e cioè Bassani, provava i «più astratti e sterili furori»⁴⁰⁸. Secondo Angela Siciliano la ripresa è da interpretare come un riconoscimento di debito culturale verso l'ambiente fiorentino a cui Vittorini partecipava attivamente⁴⁰⁹. A questo rilievo si deve aggiungere l'affinità del giovane Bassani con la situazione che il protagonista del libro incarna: l'autore ferrarese vedeva espressa in questo sintagma quella che nella famosa introduzione di Edoardo Sanguineti sarà definita «forma universale di una questione esistenziale e situazionale, [...] di emblemi, di storia, finalmente, e di mito»⁴¹⁰. Ma è ancor più interessante notare come nell'impiegare questa citazione per il proprio autoritratto in apertura della prosa *Omaggio*, Bassani la rimaneggi, aggiungendovi quell'aggettivo «sterili», che dimostra l'avvenuta valutazione negativa circa l'inquietudine irrisolta, che pure animava le sue prose, e quindi l'avvenuta ricezione della lezione crociana tramite Momigliano. Non per nulla, in uno scritto critico che segue di poco quello dedicato a Vittorini, *Nota sulla prosa di Dessì*, destinato sempre alle pagine di «Emporium», l'autore ferrarese loda i risultati dell'amico perché creano un «pacato commento ai margini di un

⁴⁰⁷ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, con un'introduzione di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1979, p. 5. È bene osservare che il sintagma «astratti furori» ricorre ben tre volte nella pagina iniziale del romanzo: poco oltre l'incipit riportato, si legge «Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla» (*ibidem*) e ancora più avanti, a chiudere il primo capitolo della parte prima del volume Vittorini sceglie queste parole: «mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe». Siamo di fronte a un esempio di quella «collana perenne delle iterazioni anaforiche», di cui Sanguineti parla nell'*Introduzione* al volume (Ivi, p. XII), desiderando fare emergere la «meccanica ritmica» (*ibidem*) che caratterizza il romanzo, a proposito del quale il critico parla anche di «simmetrie sintattiche» e «lessico cadenzante» (*ibidem*).

⁴⁰⁸ Domenico Scarpa ricorda che la «prima puntata di *Conversazione in Sicilia* usciva -nell'aprile 1938- sul n. 6 di «Letteratura», lo stesso fascicolo dove troviamo *Un concerto*, il primo racconto pubblicato da Bassani su una rivista d'importanza nazionale» (DOMENICO SCARPA, *Lapidario estense*, in *Storie di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 71-121:86-88). Più che condivisibile l'osservazione di Scarpa sul fatto che quei furori erano «destinati a rimanere ancora per poco astratti», giacché, come in queste pagine stiamo tentando di provare, «una storia indecisa finiva per sempre, e un'altra ne incominciava completamente diversa: per Vittorini, per il genere umano perduto, e anche per un giovane scrittore che poco più tardi sarebbe stato costretto a cambiare nome» (*Ibidem*).

⁴⁰⁹ La studiosa interpreta la citazione come un rimando, una sorta di evocazione dell'ambiente fiorentino della rivista «Letteratura», su cui il racconto *Una conversazione in Sicilia* era apparso in più puntate tra il 1938 e il 1939, la prima delle quali era apparsa nello stesso numero su cui fu pubblicato *Concerto*, il racconto bassaniano che poi sarà inserito due anni dopo in *Una città di pianura*. A partire dalla definizione che lo stesso Bassani dà di *Una città di pianura* come «libro intensamente letterario», «mezz[o] fiorentino mezzo bolognese» (G. BASSANI, «*Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso*, insomma», in *Interviste*, cit., p. 232), Siciliano sostiene che Bassani abbia inserito la citazione da Vittorini per marcare il debito nei confronti del contesto letterario fiorentino e della stessa rivista «Letteratura», sulla quale avrebbe letto poeti internazionali come Rilke, Eliot, Garcia Lorca (cfr. ANGELA SICILIANO, *Introduzione* a G. BASSANI, *Una città di pianura e altri racconti*, a cura di A. Siciliano, cit., in corso di stampa).

⁴¹⁰ EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in Elio Vittorini, *Una conversazione in Sicilia*, cit., p. XIII.

dolore ormai lenito dalla melanconica saggezza di un tempo ormai perduto»⁴¹¹, rinnegando il valore della prosa proprio laddove essa non sa più controllare «i simboli d'una trama di fatti» con una «desiderabile distanza»⁴¹² e con una «prosa disposta qui più che mai a una pacata e rasserenante funzione di risultato»⁴¹³. E, poco tempo dopo, in una recensione dei versi di Mario Tobino sempre su «Emporium» (1945), ad esempio, i difetti dell'autore esaminato sono additati nell'esigenza che sente come «neo-romantic[o]» di cogliere la vita «alla sorgente, nel suo rampollare, nel suo farsi, non contemplata già come un risultato»⁴¹⁴ e di parlare di un sé stesso «che ancor dolora e geme, e vive, morosa condanna, una sua vita complessa e pur confusa»⁴¹⁵.

Dietro a questo modo di leggere le esperienze letterarie dei suoi contemporanei in relazione al romanticismo, o meglio alla sua persistenza o al suo superamento, si deve riconoscere il magistero di Attilio Momigliano. Nei testi esaminati sembra essere di particolare interesse la sensibilità con cui il Bassani critico ha cercato di verificare la relazione con quel paradigma romantico con il quale tutti gli autori presi in esame (Vittorini, Dessì, Tobino), ma anche lo stesso Bassani, avevano avuto un rapporto particolarmente vitale negli anni della formazione. L'autore ferrarese sente l'esigenza di ammettere il ruolo esercitato dall'eredità romantica sulla sua generazione e al contempo desidera delineare una traiettoria che la metta in discussione. Il magistero di Momigliano è imprescindibile per una seria ricostruzione di questo confronto critico con la tradizione romantica: oltre alle lettere del periodo di *Una città di pianura* di cui abbiamo parlato, infatti, anche altre prove documentarie fanno riaffiorare il nome del critico piemontese. In primo luogo, sono le postille con cui Bassani verga i volumi del critico a fornire degli ulteriori elementi chiarificatori. Il volume più studiato tra i sei presenti a Ferrara è la *Storia della letteratura italiana*⁴¹⁶, in cui, nel capitolo

⁴¹¹ GIACOMO MARCHI, *Nota sulla prosa di Giuseppe Dessì*, in «Emporium», vol. XLIX, fasc. XCVIII, n. 583, pp. 25-28: 25. Il volume non è mai più stato riproposto in volume. Nel suo saggio *Lapidario estense* Domenico Scarpa ne dà notizia, osservando come sia l'ultimo scritto pubblicato da Bassani con lo pseudonimo di Giacomo Marchi (cfr. DOMENICO SCARPA, *Lapidario estense*, cit., p. 88).

⁴¹² Ivi, p. 26.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ G. BASSANI, *Prose e poesie di Mario Tobino*, «Emporium», vol. CI, fasc. 604-606, pp.79-81:79. La recensione poi verrà ripresa ne *Le parole preparate* con lo stesso titolo, ma con alcune significative varianti.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Nella biblioteca di Giorgio Bassani conservata a Ferrara presso i locali della Fondazione Giorgio Bassani sono presenti sei volumi del critico piemontese: ATTILIO MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, Roma, Formiggini, 1923; Id., *Alessandro Manzoni*, Messina-Milano, Principato, 1933; Id., *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Principato, 1938; ID., *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938; ID., *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945; ID., *La letteratura italiana. Storia ed antologia ridotte ad uso degli istituti tecnici da Raffaele Spongano*, Milano-Messina, Principato, 1947 (cfr. LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI, schede 1361-1366, pp. 204-205).

dedicato a Leopardi, Bassani sottolinea una frase che rimanda al confronto tra l'estetica romantica e quella classica:

Classicità è limite, calma, consapevolezza; romanticismo è indefinito, inquietudine, mistero⁴¹⁷.

La frase isolata da Bassani riprende le considerazioni crociane sulla necessità della determinatezza dell'espressione poetica, che la poesia romantica non riuscirebbe a inverare. La riflessione di Momigliano prosegue poi collegando il romanticismo agli autori che ne avevano ereditato la lezione (Baudelaire e Rimbaud), additando la «divinizzazione del senso» come il loro più grave difetto:

Il romanticismo ha in sé il germe di una religiosità pericolosa che, attraverso le ultime deduzioni e le ultime degenerazioni, porta al satanismo di Baudelaire e Rimbaud. Rinunciando alla rivelazione e mettendo le radici della religiosità nelle forze oscure dell'anima e nelle sue profondità indefinibili, apre la via a tutti gli eccessi e alla *divinizzazione stessa del senso*⁴¹⁸.

La posizione di Momigliano che, formatosi a Torino con Arturo Graf, si era poi convertito con entusiasmo all'idealismo crociano dopo aver letto *L'Estetica*⁴¹⁹, non poteva essere diversa. In un altro scritto del critico piemontese l'affinità con Croce è lampante. Si tratta di un passo dove si parla della capacità della coscienza del poeta di distaccarsi dalle passioni:

Il poeta per dar vita alle sue parole ha dovuto dimenticare il mondo delle forme sensibili e delle *passioni tormentose*, il corpo grave ed esigente, il prossimo e la terra che ci incatenano, tutte le schiavitù che ci vengono da noi dagli altri dal nostro pianeta⁴²⁰.

⁴¹⁷ ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Principato, 1938, p. 457.

⁴¹⁸ *Ibidem*, corsivi miei.

⁴¹⁹ Su Croce Momigliano scriveva «Ora che il ciclo è compiuto possiamo dire che egli ha sconfitto da solo tutta una scuola, quella del metodo storico, della quale del resto ha riconosciuto i meriti. Io mi trovai a studiare nel momento che quella scuola, già esaurita, si vide sorgere davanti la calma e potente figura di Croce» (Il passo di Momigliano è riportato in G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, dir. da Gianni Grana, vol. III, Milano, Marzorati, 1987, 2096-2097).

⁴²⁰ Ivi, p. 2094. Il testo riportato da Di Pino venne pubblicato nella sua *Interpretazione della poesia*, un testo introduttivo alla *Antologia della letteratura italiana*, I, Milano-Messina, Principato, corsivo mio.

L'universo «delle forme sensibili» e delle «passioni tormentose» è «schiavitù» che compromette –fino ad annullarla– la capacità lirica dell'individuo: la passione deve essere esaminata e oggettivata, affinché il giovane narratore possa descriverla. Il pensiero di Momigliano, in continuità con quello di Croce, ribalta definitivamente la lezione del romanticismo, ponendo limiti e condizioni alla trattazione letteraria del sentimento. Una posizione che colpisce profondamente Bassani, se il riflesso di questi discorsi persiste anche negli anni più duri della guerra. Nelle lettere spedite da Bassani alla famiglia dal carcere, come in alcuni importanti testi di critica letteraria dell'immediato dopoguerra, inspiegabilmente ignorati dalla critica fino ad oggi, Momigliano compare in filigrana come un interlocutore fondamentale di questo periodo di transizione, grazie al quale Bassani risolve il suo rapporto con il romanticismo. Nel 1943, nel corso della sua carcerazione nella prigione di via Piangipane a Ferrara Bassani è ancora in un dialogo ideale, ma assai proficuo, con il critico, se scrive alla famiglia di esser riuscito a recuperare un volume di Momigliano e di essere immerso nella sua lettura⁴²¹. E, sempre in carcere nel 1943 (come si deduce da una lettera inviata anni dopo all'amico Guglielmo Petroni⁴²²) legge intensamente le poesie in milanese di Carlo Porta, scrittore amato e magistralmente studiato da Momigliano che gli dedicò una monografia, pubblicata per l'editore Formiggini nel 1910. Proprio dalla frequentazione del poeta milanese avvenuta nel periodo di carcerazione nascono i progetti di scrittura di alcuni articoli che Bassani pubblica nell'immediato dopoguerra, tra il 1945 e il 1946⁴²³. In questi progetti l'autore ferrarese compie per la prima volta un ragionamento in pubblico sulla questione del romanticismo⁴²⁴, saldando in un unico discorso le letture realizzate sul manuale

⁴²¹ G. BASSANI, OPERE, p. 950. Probabilmente si tratta del volume monografico *Carlo Porta*, di piccolo formato e agevole, presente nella biblioteca bassaniana, ma intonso (così M. RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, cit., scheda 1361, p. 204).

⁴²² «Caro Memo, sono qui a Bologna, bloccato dai miei reumatismi, e naturalmente non posso lasciare il letto. [...] Intanto muoio di noia. Non ho libri o quasi. Ho letto due volte, in inglese!, *The Cocktail Party*, l'ultima commedia di Eliot, che mi ha fatto una grande impressione. Ci sono dei punti d'una bellezza lirica straordinaria [...]. Non c'è che la galera o una lunga malattia per indurmi a imparare una lingua. In galera ho imparato il milanese di Porta, ora non dico di avere imparato l'inglese, ma certo ho compiuto in questi giorni dei bei progressi» (MASSIMILIANO TORTORA, *Lettere a Guglielmo Petroni*, in *La narrativa di Guglielmo Petroni*, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 125-240: 209).

⁴²³ G. BASSANI, *Poeti dell'umile Italia*, «Il Mondo» del 6 ottobre 1945. Il saggio verrà poi pubblicato in *Le parole preparate* con titolo diverso, *Manzoni e Porta* (cfr. *Opere*, pp.999-1003); ID., *Da Stendhal a Hemingway*, in «La Tribuna del Popolo», a. LXIV, n. 180, 4 agosto 1946, p.3, anche in questo caso il titolo sarà cambiato e sostituito con *I bastioni di Milano*. Entrambi i saggi nel 1956 verranno proposti tra le pagine di «Paragone» (cfr. *Notizie sui testi*, a cura di Paola Italia, in OPERE, pp. 1174-1175).

⁴²⁴ Fino a questo momento riflessioni sulla letteratura romantica sono state affidate dall'autore alla scrittura privata degli scambi epistolari. Faccio riferimento in particolare alle lettere inviate ai famigliari dal carcere, in cui, come è noto, Bassani parla in più punti di letteratura. Particolarmente significativa per il nostro discorso la lettera 12, in cui l'autore scambia con la madre delle impressioni su Giovanni Verga e sulla sua

di storia letteraria studiato con passione negli anni ferraresi, di cui abbiamo appena citato alcuni brani sottolineati, con le letture monografiche sempre del Momigliano sul Porta⁴²⁵.

Nei due saggi postbellici la riflessione estetica sul romanticismo avviata sotto il segno di Croce appare ormai matura, grazie alla mediazione di Momigliano e in alcuni aspetti sembra aver sviluppato una certa autonomia. Il segno dell'evoluzione è visibile laddove Bassani sembra non limitarsi a un rifiuto generale della tradizione romantica, ma accogliere quanto di positivo in essa è custodito, arrivando, come vedremo più avanti, a porsi nel solco

maturazione tardiva, da collocare dopo *Storia d'una capinera* e *Tigre reale*, all'altezza della scrittura dei *Malavoglia*, in cui allo stile tormentato dei primi lavori, secondo Bassani, si sostituisce un'attitudine quasi neoclassica, tipica del dio che «guarda per la prima volta la vita dopo averla suscitata» (G. BASSANI, *Da una prigione*, in *OPERE*, pp. 957-958). In generale, tutta la lettera rappresenta una sorta di catalogo delle letture bassaniane. Oltre al dialogo con la madre su Verga, Bassani ha un confronto letterario anche con la sorella Jenny, ancora giovane e in fase di formazione. Le consiglia di leggere appunto *I Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *i Promessi Sposi*, *il Decamerone*, *la Vita nuova*, «tutti i grandi classici italiani, che non sono in fondo così noiosi come si crede» (Ivi, p. 958).

⁴²⁵ A margine merita di essere ricordato che anche sul fronte editoriale si registrano dei significativi movimenti, finora rimasti inediti. L'attenzione destinata da Bassani a Carlo Porta con i due articoli usciti tra il 1945 e il 1946, infatti, spinge l'editore Mondadori (con il quale l'autore ferrarese era già in contatto per la lavorazione del libro di poesie *Un'altra libertà*, cfr. *infra*, § 5) a coinvolgerlo in un progetto editoriale dedicato al poeta meneghino: è così che sul finire degli anni '40, a Bassani viene chiesto di tradurre dal dialetto milanese all'italiano l'intera opera in versi del Porta. Paola Italia aveva già fatto presente che un'iniziativa simile era stata immaginata anche dalla casa editrice Einaudi nel 1945, ma il progetto non andò in porto (PAOLA ITALIA, *Bassani in redazione: storia delle «Cinque Storie ferraresi»*, in PIERO PIERI, VALENTINA MASCARETTI (a cura di), *«Cinque Storie ferraresi», Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS, 2008, pp. 77-95: 80). Anche nel caso di Mondadori, l'idea non verrà portata a compimento. Bassani sceglierà di non portare a termine il lavoro per evitare sovrapposizioni con un altro lavoro portiano, condotto da Dante Isella nello stesso frangente: dopo un lungo lavoro di ricerca sull'intera tradizione manoscritta del poeta lombardo (Cfr. FELICE MILANI, *Dante Isella e la letteratura lombarda in dialetto*, in «Il cantonetto. Rivista letteraria bimestrale», a. LXV (2018), n. 1, pp. 38-53: 41), il filologo stava terminando l'edizione critica dell'intera opera del Porta. È stato possibile ricostruire l'episodio grazie a due lettere inedite, conservate presso il Fondo epistolare Bassani. La prima è una minuta di Bassani ad Alberto Mondadori (FeB, Serie Minute, fasc. Mondadori, senza data), mentre la seconda è una missiva di Dante Isella (FeB, Serie Lettere ricevute, fasc. Isella, Dante, lettera del 18 dicembre 1949), in cui il filologo risponde alla richiesta di informazioni da parte di Bassani circa lo stato del suo lavoro filologico sui testi del Porta («Caro Bassani, spero che abbia ricevuto il mio telegramma; [...]. Il mio studio, di cui l'ha informato Caretti, è molto innanzi: credo che sarò puntuale al termine di fine febbraio, per la consegna del ms. all'editore. Si tratta, in breve, dell'edizione critica delle poesie portiane: testo e apparato delle varianti, cui attendo, in vero con molte distrazioni, da almeno due anni. Se non intendo male dalle Sue parole il lavoro di cui Lei è stato rivolto invito dal Suo editore, è invece qualcosa di diverso: la traduzione del testo, come Lei sa, mal collegandosi nella pratica e in teoria, col testo critico di un autore. Certo, dovendo fare opera di traduzione, dal milanese in italiano (e sarebbe anche utilissima, per altre esigenze, specie se condotta da persona sensibile e scrupolosa, come Lei so dal poco che ho letto di suo) occorrerà affidarsi a un testo sicuro o, in mancanza di questo, al più sicuro. Né credo si possa e si debba chiedere di più. Io, dal mio canto, Lei sarò volentieri d'aiuto, sempre e comunque potrò, quando, in ordine al testo, Lei nasceranno dubbi o incertezze: che se poi fosse il contrario, sarò lieto di richiederLe per iscritto o, se si desse il caso di un nostro incontro, a voce: il che mi darebbe anche il piacere di conoscerLa»). In realtà, il volume di Isella vedrà la luce solo anni dopo. Come ricostruito da Felice Milani, nel gennaio del 1954 Isella «anticipa i risultati a cui è giunto, pubblicando presso La Nuova Italia di Firenze un'edizione in due volumi delle *Poesie*, che contiene i soli testi (in quanto destinata a «una più vasta cerchia di lettori») ma è arricchita di tavole con le vedute milanesi di Gaspare Galliani. Tra l'ottobre del '55 e il novembre del '56 escono, nella Biblioteca di Studi Superiori della stessa editrice, i tre volumi dell'edizione critica, con l'introduzione, gli apparati filologici a piè di pagina e le note ai testi (dove si discutono problemi relativi alla cronologia, all'attribuzione, etc.). I componimenti sono 165 (gli ultimi due tratti da manoscritti), a cui fanno seguito gli abbozzi e frammenti (166-278), le poesie italiane, le dubbie e le apocrife» (*Ibidem*).

di una precisa tradizione, inaugurata dal Porta e proseguita dal Manzoni. In questo senso, la monografia di Momigliano sul Porta e la lettura delle satire del poeta lombardo hanno svolto un ruolo davvero decisivo, stemperando in un certo senso la rigidità di alcune posizioni crociane. Secondo Bassani, Porta è una voce della poesia romantica che sa smuovere il sentimento nel lettore senza ricorrere all'intensificazione dolorosa di un contrasto insanabile tra l'io e la realtà, destinato a concludersi con l'isolamento solipsistico; al contrario fa interagire l'anima del personaggio con l'esterno: in un certo senso, si tratta una correzione realistica all'eccessivo *pathos* romantico. Nelle rime portiane, infatti, non si trova mai il lamento fine a sé stesso, la pietà che il personaggio procura al lettore deriva dalla violenza esercitata dalla situazione storica, che, come ricorda lo stesso Bassani in *Porta e Manzoni* (1945), è ben determinata. Un aspetto che l'autore ferrarese enfatizza servendosi di una lunga e importante citazione dal testo di Momigliano:

«La pietà» dice bene il Momigliano, «più che scaturire direttamente dal modo come è ritratto Giovanin, deriva indirettamente dalla *rappresentazione della prepotenza dei Francesi*, fieramente condannata dalla storia di questo popolano a cui un soldato chiede sfacciatamente la moglie, un lumaio la pizzicotta, un ispettore di polizia fa giustizia imprigionandolo, e lo sbirro che lo ha incatenato domanda la mancia»⁴²⁶.

Ancora, in altri punti è evidente l'eco di alcuni passi della monografia del Momigliano, il quale sottolinea che le modalità espressive della *Ninetta del Verzee* non affondano nell'emotività; al contrario, la donna «racconta senza sentimentalismi, con quell'arte che è una cosa colla verità, perché nei forti dolori spesso quello che diciamo è arte»⁴²⁷. Ancora, quando Bassani afferma che «la virtù somma del Porta è di sapersi avvicinare ai suoi personaggi con semplicità, con disinteresse»⁴²⁸, scomparendo, quasi annullandosi nelle cose che raffigura, sta citando quasi letteralmente un passo della monografia sul Porta, in cui Momigliano dichiara che «la sanzione» nei confronti dei personaggi non viene dal poeta, «ma dal di dentro, dalla natura stessa di chi fa il male. [...] Così la rappresentazione è perfettamente serena pur essendo perfettamente satirica»⁴²⁹.

⁴²⁶ G. BASSANI, *Manzoni e Porta*, in OPERE, p. 1002. Il brano citato è tratto da A. MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, Modena, Formiggini Editore, 1910, p. 23, corsivi miei.

⁴²⁷ A. MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, Modena, Formiggini Editore, 1910, p. 18. Nel suo scritto Bassani afferma «Certo è che le storie di Ninetta, di Marchionn e di Bongee, varie di tono e di argomento, sono tutte e tre ugualmente oggettive» (G. BASSANI, *Manzoni e Porta*, in OPERE, p.1002).

⁴²⁸ Ivi, p. 1001.

⁴²⁹ A. MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, cit., pp. 31-32.

L'approvazione bassaniana del romanticismo del Porta si accompagna con quella del romanticismo del Manzoni: gli autori sono definiti nel saggio *I bastioni di Milano* (1946) i «più grandi romantici» italiani⁴³⁰. La ragione di quest'elezione è da individuare proprio nell'equilibrio che entrambi sanno offrire tra la materia sofferente dell'animo umano e la rappresentazione nitida della realtà e della storia, di una società ben precisa. Un equilibrio che è dato dalla capacità dei personaggi di entrambi gli autori di sapersi riscattare dalle insidie di quel sentimento che, per usare le parole di Momigliano, può diventar «temibile nemico», se «abbandonato a sé stesso»⁴³¹.

Nell'immediato dopoguerra l'attività critica bassaniana è, dunque, volta a definire il proprio rapporto con l'Ottocento. Una caratteristica testimoniata anche del secondo saggio, che sin dal titolo con cui apparve la prima volta, *Da Stendhal a Hemingway*, rimanda al momento di transizione tra il XIX e il XX secolo. In queste pagine le opere sono lette e interpretate sempre in relazione ai tratti ottocenteschi di cui sono latrici⁴³². È così che *Farewell to Arms* di Hemingway viene riconosciuta come:

un'opera chiave, arbitra fra due età polemicamente opposte l'una all'altra. In essa sembrano riassunte tutte le esperienze letterarie dell'Ottocento, e insieme di questi ultimi quarant'anni. Il titolo, dunque, così com'è, mezzo Ottocento e mezzo Novecento, conviene perfettamente ad un romanzo tutto intriso del sentimento, della malinconia e dell'amarezza del secolo che fu di Flaubert, e al tempo stesso dell'incredulità (e dell'empietà) di quello contemporaneo⁴³³.

Come anticipato poco sopra, il saggio riflette latentemente sull'esperienza bassaniana di emancipazione dalla stagione sentimentale degli anni precedenti alla guerra. I personaggi degli scrittori analizzati in questo saggio hanno in comune il lasciarsi alle spalle la città «della grande avventura sentimentale», Milano: l'addio alle armi, sostiene Bassani, equivale all'addio

⁴³⁰ G. BASSANI, *I bastioni di Milano*, in OPERE, p. 1021.

⁴³¹ Così Momigliano in un passo della *Storia della letteratura*, che risulta evidenziato da sottolineature bassaniane: «Il sentimento, abbandonato a se stesso, è un temibile nemico. Difatti, se in un primo periodo il poeta romantico è, come fu ben detto «un messia pensoso che fa propri tutti i tormenti ideali dell'umanità e la guida col suo canto verso i regni dello spirito puro», in seguito, sviluppandosi quell'autonomia dello spirito, quella religiosità senza trascendenza e senza dogmi, ogni eccesso pare giustificato, e la primitiva religiosità romantica finisce nell'empietà, nell'anarchia e nella confusione fra misticismo e lussuria» (A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura dalle origini ai nostri giorni*, cit., p. 457).

⁴³² Di grande interesse in questo senso l'incipit dello scritto, in cui Bassani si sofferma sulla scelta di Mondadori di sopprimere l'articolo indeterminativo presente nel titolo inglese dalla versione italiana: «*Un addio alle armi*; e non, come si legge su una recente copertina Mondadori, *Addio alle armi*. La precisazione potrà apparire dettata da un colmo di pignoleria. Ma viva la pignoleria, se riuscirà a sottrarre uno dei più autentici capolavori della letteratura del Novecento a un titolo decisamente assurdo, d'un Ottocento minore, vivantiano!» (Ivi, p. 1019).

⁴³³ Ivi, p. 1019.

alle passioni, «alla giovinezza, dell'anima e dei sensi»⁴³⁴. Anche per questo è inevitabile che dietro alla Milano di Stendhal e Manzoni si riconosca in filigrana la Ferrara di Bassani. La conclusione del saggio ospita alcune parole chiave della poesia bassaniana del volume *Storie dei poveri amanti*, pubblicato da meno di un anno quando questo articolo vede la luce, che confermano il legame di filiazione tra questi autori e Bassani. Quest'ultimo descrive la «pianura lombarda» come uno dei paesaggi ispiratori di una significativa istanza della poesia italiana del XIX secolo, e cioè la liquidazione della vuota retorica. Ma la pianura lombarda non è che una variante alternativa della sua pianura, quella ferrarese, a cui è assimilata attraverso dei rimandi impliciti:

La pianura lombarda, e le *tristi nebbie* che salgono da essa a *sfumare gli argini del Po* (il paesaggio più umano, meno retorico del mondo) erano il luogo obbligato, non evitabile, dove al principio e al termine di un glorioso secolo letterario stava scritto che si sarebbero dovuti incontrare un certo numero di grandi spiriti, di grandi poeti, tutti ugualmente *infastiditi*, che sia pure per differenti ragioni, della *letteratura e della retorica*⁴³⁵.

La ricorrenza del motivo delle «nebbie» al plurale in tre brani della prima raccolta di versi bassaniani, *I girasoli*, *Monselice*, *Storie dei poveri amanti*⁴³⁶, obbliga il lettore di Bassani a riannodare il discorso critico del saggio con il discorso poetico presente nella raccolta del 1945 e dunque a riconoscere nelle ricerche artistiche di Porta e di Manzoni, di Stendhal e di Hemingway, dei percorsi affini al proprio.

Poco prima di questo passo, inoltre, Bassani evoca i «bastioni nebbiosi» della città di Milano, un'immagine che fa pensare alle fortificazioni ferraresi, a cui è dedicata la prima sezione della raccolta *Storie dei poveri amanti* e una poesia, *Dai bastioni orientali*⁴³⁷. In generale, nel passo riportato è evidente la corrispondenza tra i temi e i motivi che Bassani attribuisce

⁴³⁴ Ivi, p. 1020.

⁴³⁵ Ivi, p. 1021, corsivi miei.

⁴³⁶ Si riportano di seguito i versi dei componimenti in cui compare il motivo della nebbia declinato al plurale: «Quando discende la sera, e s'odono / campane, e s'alzano nebbie leggere/ di là, e sfilano fumo le ciminiere» (*I girasoli*), «A Monselice anche di giugno/la primavera non è senza nebbie» (*Monselice*) «Gli ineffabili autunni, le nebbie, i nevicati inverni» (*Storie dei poveri amanti*).

⁴³⁷ Di seguito riportiamo il testo della poesia: «Approdano alle Mura degli Angeli con perse voci di campane / i grigi morti da est, s'arenano i sarcofaghi d'oro / ai cumuli azzurri del fieno, un ultimo treno viola / palpita nei vetri sfavillanti delle fabbriche suburbane // quando malinconiche gridano le sirene della sera; e sono così tiepide e rosa d'asfalti corsi le gote / delle virili operaie che il lume del giorno di primavera / arde d'amore sotto quegli occhi fino in fondo alla notte» (STORIE DEI POVERI AMANTI, p. 14). Ma i motivi descritti nell'articolo bassaniano si ritrovano anche in altre liriche, come ad esempio nei versi di *Sera sul Po*: «Sei solo, ormai. Nel cielo che declina sui biondi / talami un'alta rosa sogna il viola devoto / degli *argini*, in un fumo amaro sopra funeste / solitudini d'acque arrossa languido il fuoco / di nostalgici incendi le solenni foreste» (Ivi, p. 9).

a Porta, Stendhal, Manzoni e Hemingway e quelli presenti nella sua raccolta d'esordio. Una corrispondenza che occorre interpretare come la volontà di Bassani di inserire il proprio lavoro nel solco di Manzoni e Porta, esempi di un romanticismo positivo, che sa liberarsi dalle passioni sterili e dalla vuota «letteratura e della retorica».

A questo punto occorre ricordare che nel *Giardino dei Finzi-Contini* il Porta compare come il poeta che più commuove il lombardo Malnate per la sua «varia e calda umanità»⁴³⁸. Si tratta di una tessera poetica finora ignorata dalla critica e che invece custodisce una questione di grande rilievo critico e poetico. In primo luogo, perché la risoluzione del rapporto di Bassani con l'Ottocento romantico, come abbiamo dimostrato, passa anche per questo poeta: Porta è il rappresentante di una letteratura che sa lasciare al sentimento la centralità che gli spetta, che sa interessarsene nella giusta misura, senza che il testo si trasformi in un disorganico sfogo intimistico, in lamento tormentato e in uno sterile solipsismo. Ma ritengo che il riferimento a Porta inserito nel *Giardino* presenti ulteriori implicazioni critiche, relative ancora una volta alla letteratura dei contemporanei. In particolare, mi pare che riprenda indirettamente la polemica ingaggiata da Bassani contro i neorealisti sul finire degli anni Quaranta, con l'articolo *Neorealisti italiani*, nel quale l'autore ferrarese rimproverava a Quarantotti Gambini, a Pavese e a Ginzburg di raccontare la realtà con attenzione al vero, ma in modo eccessivamente cronachistico, inerte, senza la «vera poesia». Ricostruendo artificialmente le vite dei personaggi tratti dal popolo, per esempio, Pavese aveva finito per mettere in bocca al suo Pablo parole che neanche Eluard avrebbe saputo mettere insieme⁴³⁹, peccando di «sentimentalismo populistico» e di paternalismo⁴⁴⁰. Raccontare il popolo alla maniera dei neorealisti, e cioè con operazioni letterarie arbitrarie e finte, è per Bassani operazione inutile e dannosa. In questo senso, Porta con la sua scelta della poesia dialettale rappresenta la possibilità di lasciare che siano i personaggi a manifestarsi con la loro espressività. Impiegando la tecnica teatrale del monologo, Porta riesce a inserire intercalari e invettive, a immortalare sulla pagina una lingua viva, che esprime un preciso punto di vista (quello dal basso) sulla ruvidezza della vita, sulle ingiustizie della società. Porta riesce a dare la parola al popolo senza offrirne mai una rappresentazione stilizzata e posticcia. Come ha osservato Riccardo Bonavita, si tratta di «storie amare, non lacrimose, che spingono il lettore

⁴³⁸ ID., *Il giardino dei Finzi-Contini*, in OPERE, cit., p. 545. Il deuteragonista del romanzo cita a memoria e con particolare affezione i versi di *Bravo el mé Baldissar!* e de *La Ninetta del Verzee*, «sottolineando ogni verso del sonetto con ammicchi, invece che ai francesi di Napoleone, dedicati naturalmente ai fascisti» (Ivi, p. 546).

⁴³⁹ G. BASSANI, *Neorealisti italiani*, in OPERE, pp. 1054-1059.

⁴⁴⁰ INTERVISTE, pp. 1054-1059.

all'immedesimazione e chiamano in causa tutti gli aspetti più concreti della vita»⁴⁴¹: un caso esemplare di realismo che non ricostruisce una cronaca morta, ma rappresenta in maniera vitale la materia che desidera affrontare. Se quella dei neorealisti è una letteratura da letterati, quella di Porta è un'arte autentica, che dà «voce di poesia», quella che Pavese non sa rifare nei suoi racconti⁴⁴². Bassani, insomma, oltre a sé stesso, sottopone all'esame della tradizione anche i suoi contemporanei. Questa dialettica con gli autori della tradizione pregressa rappresenta l'unico modo per continuare a costruire la propria identità autoriale e il proprio stile.

Il percorso di riflessione critica sul proprio lavoro, inaugurato con le lettere scambiate con Momigliano tra il 1940 e il 1941, approda dunque a dei solidi risultati con l'esercizio della critica letteraria postbellica, in cui autori del passato e autori contemporanei vengono messi a confronto, al fine di verificare la tenuta della lezione dei primi. La saggistica per Bassani si rivela essere il luogo dove proseguire il lavoro di ricerca intorno alla propria poesia, il luogo dove la «logicità fantastica»⁴⁴³ del Porta, esaltata da Momigliano nella sua monografia, viene riconosciuta dall'autore ferrarese come una valida alternativa al rischio di cedere a un angosciato e irrisolto sentimentalismo, una macchia che aveva segnato il lavoro bassaniano della stagione giovanile e che ancora rimaneva irrisolto nei versi giovanili di *Storie dei poveri amanti*. Il Porta del Momigliano, il Valéry e il Mallarmé del Croce, a cui si devono aggiungere gli altri autori incontrati nella rilettura del *Giardino* che abbiamo proposto e quelli che incontreremo nelle prossime pagine, non sono che alcuni possibili esempi delle fonti bassaniane a cui si può risalire prestando attenzione al profilo poetico dell'autore e ricostruendo il dibattito critico dell'epoca, all'interno del quale l'autore ha maturato le proprie scelte di poetica.

⁴⁴¹ RICCARDO BONAVIDA, *L'Ottocento*, in ANDREA BATTISTINI, *Storia della letteratura italiana*/5, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 43.

⁴⁴² G. BASSANI, *Manzoni e Porta*, cit., p. 999.

⁴⁴³ A. MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, cit., p. 31.

3. Il richiamo della storia e la necessità della lirica

In questo capitolo analizzeremo la conversione bassaniana, dimostrando come presto all'autore appaia chiaro che la sola via d'uscita ai difetti delle prose giovanili sia la poesia lirica. Attraverso l'esame di alcuni documenti della biblioteca dell'autore che testimoniano dell'interesse di Bassani per la concezione teorica della poesia proposta da Croce, dimostreremo come l'officina del giovane narratore, all'inizio degli anni '40 si trasformi nell'officina di un poeta. In primo luogo, illustreremo come la ricerca estetica bassaniana precisi i suoi modelli di riferimento in senso lirico: Foscolo, mediato non solo da Momigliano ma anche da Croce, ma anche Racine, che Bassani provò a tradurre nel 1942 e del quale senza dubbio apprezzò la capacità di sublimare le passioni in poesia, virtù riconosciuta del resto dallo stesso Croce nei suoi saggi dedicati al poeta francese. Nella parte successiva del capitolo mostreremo l'incontro con modelli classici non direttamente indicati dai testi crociani, ma al centro del lavoro della redazione della rivista «Aretusa», fondata dagli allievi del filosofo napoletano (Francesco Flora e Carlo Muscetta) e direttamente impegnata nella Resistenza negli ultimi mesi del conflitto.

Infine, per comprendere quale direzione prenda, concretamente, la ricerca bassaniana nel dopoguerra, esamineremo un episodio di partecipazione al dibattito letterario da parte di Bassani. Nel testo che prenderemo in esame, Bassani condanna anche i propri modelli giovanili e tutte quelle forme di «decadentismo contemporaneo»⁴⁴⁴, una formula usata in un altro articolo di quel periodo, che rintraccia nella produzione poetica coeva, in particolare in quella di area ermetico-fiorentina.

⁴⁴⁴ G. BASSANI, M. SOLDATI, *Cattolici cattivi*, «Il Mondo», 22 aprile 1950, p. 4, ora in SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), *I promessi sposi. Un esperimento di Giorgio Bassani*, Palermo, Sellerio, 2007.

3.1 Dall'officina del narratore all'officina del poeta: nascita di un poeta crociano (1940-1943)

Nell'ultima parte del suo saggio sull'influenza di Benedetto Croce, Gianfranco Contini dà un particolare rilievo alla condanna del decadentismo e lo presenta come il perno attorno a cui si organizzano le prese di posizione di Croce su molti poeti coevi. Si avrà, allora, il caso di «Carducci da interpretare come “sano”»⁴⁴⁵ e immune dal contagio della decadenza (è descritto come l'«ultimo poeta anteriore alla malattia decadente, cioè a una sindrome intellettualistica, edonistica e con ciò immorale, specificamente detestata dal Croce»⁴⁴⁶), a cui seguirà il severo giudizio sulla «compatta epoca di decadenza senza luce di riscatto», i cui rappresentanti, D'annunzio, Pascoli, i futuristi e Pirandello, mostrano come il «non essere poetico» coincida con il «vizio morale»⁴⁴⁷. Infine, verrà ricordato il rimprovero rivolto in particolare alla poesia di Pascoli di «assenza di unità, sgarro tonale, intrusioni intellettualistiche e velleitarie [...] mancanza di classicità»⁴⁴⁸.

Nella sua conversione estetica, Giorgio Bassani tenta di districarsi tra le numerose prescrizioni crociane riassunte efficacemente nella pagina di Contini e riesce ad approdare a una poetica che non viene meno a nessuna di esse. È proprio in questo che risiede la sua irriducibilità rispetto al panorama coevo: la sua è una poesia non intellettualistica (cioè frutto del pensiero cerebrale, come nel caso di Valéry⁴⁴⁹), non edonistica, non ermetica, non elegiaca (nel senso in cui i suoi detrattori l'avrebbero intesa, ossia nostalgica). Ma classica, con l'ambizione di essere limpida, moralistica, un esercizio onesto e sincero. L'autore ferrarese ha sempre rivendicato con orgoglio la propria originalità rispetto ai suoi contemporanei, una posizione singolare che trova la sua origine nell'inizio degli anni Quaranta, fase di profonda immersione nell'universo estetico crociano.

⁴⁴⁵ GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, con un saggio di Michele Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2013 (I ed. 1966), p. 66.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 68.

⁴⁴⁹ Come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'accusa crociana di intellettualismo è accolta da Bassani, al punto che nel 1947 la rivolgerà ai suoi contemporanei, considerati come discendenti diretti dei decadenti, che per il filosofo napoletano erano macchiati dalla colpa di considerare «la poesia come qualcosa che si fabbrica razionando e calcolando» (B. CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», n. 9, novembre 1947, pp. 93-94).

Uno scandaglio nella biblioteca bassaniana permette di approfondire l'analisi del ruolo che ha avuto la poesia nella conversione dell'autore dalle tendenze decadenti giovanili al classicismo della maturità. Proprio leggendo le pagine dei volumi di Croce, il giovane autore scopre che la forma poetica svolge una funzione catartica⁴⁵⁰ e pertanto può diventare lo strumento per il lavoro di decodificazione della propria dimensione emotiva, per darle una forma compiuta, risolta. Per Croce la sensazione è confusione, perché «spirito disordinato»:

miscuglio, un caos di momenti intuitivi, intellettivi e pratici: è intuizione, riflessione intellettuale, impulso verso un fine: direi, che è lo spirito tutto quanto, disordinato e depauperato⁴⁵¹.

Il caos della sensazione è per il filosofo «realità pratica convertita in materia dell'atto intuitivo»⁴⁵² e rappresenta una prima tappa di un processo teoretico che sarà successivamente portato a compimento dalla poesia. Le postille bassaniane a Croce documentano lo studio di vari passi de *La Poesia* dedicati a questo tema. Le riflessioni annotate offrono delle risposte ai quesiti che animano la ricerca bassaniana di un nuovo stile e fanno emergere come questioni teoriche specificamente crociane, come ad esempio la funzione teoretica della parola poetica, finiscano per intrecciarsi con esempi letterari di grandi autori pure affrontati dal Croce critico. È il caso di Foscolo, che, come è noto, nelle *Grazie*, propone un esempio di temperamento delle passioni attraverso l'armonia artistica. La presenza dell'autore è riconoscibile sia come riferimento implicito in alcune pagine crociane della *Poesia*, sia come oggetto principale di alcuni saggi, come ad esempio quello intitolato *Foscolo. Intorno alle «Grazie»*, pubblicato nel 1941 in *Poesia antica e moderna*⁴⁵³, in cui si legge:

Conosciamo nei poeti altre rappresentazioni della bellezza, piene della passione, dello struggimento, della gioia, dell'ebbrezza, della disperazione d'amore; ma nell'animo del cantore delle Grazie questo tumulto affettivo è vinto. Non perché egli non sia uno spirito passionalmente amoroso, e il suo amore assai meglio si soddisfa in quel possesso che è più

⁴⁵⁰ Cfr. B. CROCE, *La Poesia* [1936], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994, p. 36.

⁴⁵¹ ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a cura di M. Mancini, Napoli, Bibliopolis, 2003 (I ed. 1910), p. 457.

⁴⁵² MARCELLO MUSTÈ, *Croce*, cit., p. 57.

⁴⁵³ B. CROCE, *Foscolo. Intorno alle «Grazie»*, in *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1950 (I ed. 1941), pp. 366-372.

del possesso, più puro, più ampio, più certo e durevole del possesso, ed è voluttuoso ed è casto⁴⁵⁴.

In questo studio, Croce si sofferma in particolar modo su una questione: in Foscolo il desiderio, l'amore, il sentimento non sono dei fantasmi, degli oggetti dell'anima che sono stati rimossi; al contrario, essi esistono, sono presenti all'anima del poeta, ma trasfigurati in una forma pacificata. A proposito delle *Grazie*, il filosofo parla di una sorta di incanto mitigatore che le «fanciulle» procurano, definito in questo modo:

non amore, non desiderio (non si ama, non si desidera una dea), e tuttavia è un sentimento più trepido dell'ammirazione, meno austero della reverenza e della sacra adorazione, un piacere che è tutt'insieme malinconia, un'attrazione e una rinuncia che a questa si oppone, per non dissipare e perdere, toccando l'immagine, il suo incanto⁴⁵⁵.

Questo aspetto dell'arte neoclassica foscoliana, per cui il poeta, pur non rinnegando mai il «suo profondo sentire»⁴⁵⁶ cerca di trascenderlo, liberandosi del desiderio o del dolore fine a sé stesso e spegnendo le sue «accese passioni»⁴⁵⁷, per approdare a quello stato di incanto che fa «lucido in mente ogni pensiero»⁴⁵⁸, risponde perfettamente alle istanze della ricerca poetica bassaniana. Come abbiamo visto con la lettura che l'autore ferrarese dà del *Teste* di Valéry, se da una parte le passioni non vengono mai rimosse (per questa ragione qualsiasi forma di intellettualismo e razionalismo viene aborrita da Bassani), dall'altra sono oggetto di un processo di ridimensionamento, affinché non esercitino un'influenza eccessiva sull'autore e non si corra il rischio del compiacimento del dolore, che nella giovinezza aveva tenuto in scacco i suoi testi. Non per nulla troviamo traccia dell'interesse per il neoclassicismo foscoliano nei segni di lettura apposti dal poeta ferrarese sul volume *La poesia*, in cui la teorizzazione crociana è attraversata da molte sollecitazioni foscoliane.

Si tratta di un interessante caso di volume postillato da Bassani. Edito da Laterza nel 1936, ma acquistato dall'autore nel 1940, come riporta la nota di possesso, reca alcune

⁴⁵⁴ Ivi, p. 368.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 366.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 370.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 369.

⁴⁵⁸ UGO FOSCOLO, *Le Grazie*, [Inno a Venere], in *Rime*, a cura di Marco Cerruti, Milano, Feltrinelli, 2008, v. 333.

testimonianze di notevole interesse⁴⁵⁹. Lo studio del filosofo napoletano, infatti, offre al giovane l'occasione di condurre alcune riflessioni fondamentali, la più importante delle quali si sviluppa proprio intorno alla celebre argomentazione del carattere teoretico del processo lirico, che dà avvio al paragrafo *L'espressione poetica*: «Che cosa è dunque l'espressione poetica, che placa e trasfigura il sentimento? È, come si è detto, diversamente dal sentimento, una teóresi, un conoscere [...]»⁴⁶⁰. In corrispondenza di queste frasi compare una delle prime postille autografe dell'autore ferrarese, «Lo stile come conoscenza, anzi come modo di conoscere»⁴⁶¹, che ha una duplice funzione. Oltre a segnalarci l'attenzione che Bassani pone al tema crociano della conoscenza resa possibile dal linguaggio poetico, infatti, non è svincolata da sollecitazioni estranee a Croce e dimostra come nella lettura di una determinata opera talvolta sia implicata anche la memoria di altre pregresse. Come scrive Christian Del Vento, infatti, prendere in esame la biblioteca di un autore significa fare luce su come viene assorbito da quest'ultimo il complesso di informazioni lì custodite «in funzione delle sue coordinate culturali e dei suoi interessi letterari, filosofici e politici»⁴⁶². Nella biblioteca bassaniana spesso movimenti e connessioni affatto scontati tra volumi diversi si condensano improvvisamente nella formulazione di postille in cui confluiscono autori diversi. In particolare, per questa postilla Angela Siciliano ha individuato una triangolazione che fa convergere Croce, Gianfranco Contini e Guido Calogero. La studiosa ha acutamente osservato, infatti, che la postilla vergata sulla pagina della trattazione crociana rimanda alla nozione continiana di «stile come conoscenza», della quale Bassani ragiona anche nelle osservazioni che si leggono al margine di una pagina del volume di Guido Calogero, *La scuola dell'uomo*. Qui Bassani chiosa un passo sul tema del conoscere («[...] conoscere è vivere, agire, fare non meno che il fare») in questo modo: «dunque l'attività critica è inseparabile dall'attività teoretica. Il critico è, così, filosofo; “conosce” non “intuisce”. Ma la definizione di Contini di “stile come conoscenza” può restare crociana?»⁴⁶³. Una nozione, quella di Contini, che, come lo studio di Angela Siciliano ci informa, colpisce a tal punto il giovane ferrarese da non poter fare a meno di scegliere di aprire *Racconti di Delfini*, saggio uscito con lo pseudonimo di Marchi nel mese di marzo 1940, con le parole del filologo: «citando Contini – “ogni posizione

⁴⁵⁹ Cfr. LE BIBLIOTECHE DI GIORGIO BASSANI, p. 119, scheda 684.

⁴⁶⁰ B. CROCE, *La poesia*, cit., p. 8

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² CHRISTIAN DEL VENTO, *Come leggera e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra estrazione e marginalizzazione*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3 (2018), pp. 29-80: 30.

⁴⁶³ Il testo della postilla si legge in ANGELA SICILIANO, *L'edizione delle postille della biblioteca di Giorgio Bassani: percorsi critici e metodologie di rappresentazione*, «Griseldaonline», 2, 2021, forthcoming.

stilistica o addirittura grammaticale è una posizione gnoseologica; [...] insomma [...] lo stile di uno scrittore altro non è che l'indice del rapporto conoscitivo teso tra lo scrittore stesso e la realtà [...]»⁴⁶⁴.

Anche le pagine precedenti della *Poesia*, in cui Croce aveva preparato il terreno alla dichiarazione sopra riportata, screditando la teoria romantica dell'arte e illustrando la differenza tra espressione sentimentale ed espressione poetica, recano interessanti segni di lettura. Al contrario di quel che ritenevano i romantici, secondo Croce, il sentimento non è forma, ma

materia, in virtù della *legge spirituale* per cui, nella vivente dialettica dello spirito, quel che era forma in un grado anteriore, decade a materia, ricevendo altra forma, nel grado ulteriore; come *la passione*, che ha la sua forma *nell'uomo appassionato*, a materia decade quando in lui sottomette la riflessione, che ne fa il proprio oggetto⁴⁶⁵.

Un'annotazione è stata apposta da Bassani subito dopo questo passo. Il poeta verga la pagina con un segno di lettura verticale, che evidenzia l'opposizione di Croce alla «ingenua teoria del conoscere come copia», confutata dal filosofo attraverso l'argomentazione per cui la copia «inutilmente sostituisce all'atto del conoscere la duplicazione della cosa da conoscere»⁴⁶⁶. La parola dunque non rende e non imita il sentimento, ma lo forma, nel senso che dà una forma alla sua materia. Come dirà Croce in occasione di una conversazione tenuta all'Istituto di Studi Storici di Napoli nel 1948, «contenuto e forma, nella poesia, sono fusi e indistinguibili, come in un unico atto. Che se fosse altrimenti, la poesia non sarebbe verità, ma veste allegorica di una verità, cioè non poesia. La parola nella poesia non è veste della poesia, ma è la poesia stessa»⁴⁶⁷. L'identità di contenuto e forma, come quella di intuizione ed espressione, permette a Bassani di superare vizi stilistici che oltre a danneggiare le sue prose giovanili, caratterizzano anche la poesia coeva. Dietro all'egemonia delle passioni riscontrata da Bassani nelle sue prose giovanili e dietro all'oscurità delle giovani generazioni di poeti, infatti, c'è lo stesso problema, e cioè arrivare alla scrittura senza aver districato i nodi in cui l'animo è stretto. Attraverso l'idea di intuizione lirica istituita da Croce, Bassani può definire la sintesi tra immagine e sentimento, che «si è tutto convertito in immagini, in quel

⁴⁶⁴ G. MARCHI, *Racconti di Delfini*, «Corrente di vita giovanile», III, 1940, 6, p. 31.

⁴⁶⁵ B. CROCE, *La poesia*, cit., p.18

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ ID., *La poesia, opera di verità; la letteratura, opera di civiltà*, in «Quaderni della "Critica"», novembre 1949, n.15, p. 51.

complesso d'immagini, ed è un sentimento contemplato e perciò risolto e superato»⁴⁶⁸. Marcello Musté nel suo commento centra la questione fondamentale del discorso notando che se è vero che il sentimento permane, è vero anche che viene

risolto nella forma che lo solleva dalla vita pratica e lo compie in un'opera ideale di bellezza; sentimento che, a differenza di quanto accadeva nelle estetiche del romanticismo, non signoreggia l'arte ma ne è dominato⁴⁶⁹.

Essendo la lingua della percezione, la poesia ha il compito di attestare la «conoscenza della realtà accaduta»⁴⁷⁰ e rappresenta per il ferrarese la via per non allontanarsi mai dal vero. Il poeta è anche colui che trasmette ai posteri il ricordo del passato, colto nella sua vividezza, ma non per questo privo di malinconia. Dall'esame della poesia bassaniana del dopoguerra, deduciamo che Bassani è particolarmente attento a questo aspetto della trattazione crociana, come conferma un altro segno di lettura posto in corrispondenza di un passo molto lungo, di cui riportiamo i punti più salienti per il nostro discorso. Accompagnano questo passo, due postille: «bellissimo» e «Foscolo»: Bassani riconosce la matrice neoclassica e foscoliana della trattazione crociana:

A rendere l'impressione che la poesia lascia di sé nelle anime, è affiorata spontanea sulle labbra la parola «malinconia»; e, veramente, la conciliazione dei contrari, nel cui combattersi solamente palpita la vita, lo svanire delle passioni che insieme col dolore apportano non so qual voluttuoso tepore, il distacco dalla *terrestre aiuola* che ci fa feroci, ma nondimeno l'aiuola dove noi godiamo, soffriamo e sogniamo, questo innalzarsi della poesia al cielo è insieme un guardarsi indietro che, senza rimpiangere, ha pur del rimpianto. La poesia è stata messa accanto all'amore quasi sorella e con l'amore congiunta e fusa in un'unica creatura, che tiene dell'uno e dell'altra. Ma la poesia è piuttosto il tramonto dell'amore, se la realtà tutta si *consuma in passione d'amore*: il tramonto dell'amore nell'euthanasia del ricordo. Un velo di mestizia par che avvolga la Bellezza, e non è velo, ma il volto stesso della Bellezza⁴⁷¹.

Per quanto riguarda la postilla «Foscolo», è probabile che sia stata apposta da Bassani non solo per il riferimento teorico al neoclassicismo, ma anche per l'individuazione nella filigrana del testo di due riprese testuali foscoliane, rispettivamente dalle *Grazie* e dall'*Ode all'amica risanata*. L'immagine costruita da Croce intorno all'«aiuola» coglie il senso della

⁴⁶⁸ ID., *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1985, p. 7.

⁴⁶⁹ MARCELLO MUSTÈ, *Croce*, p. 59.

⁴⁷⁰ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], a cura di G. Galasso, voll. 2, Milano, Adelphi, 1990, vol. I, p. 20.

⁴⁷¹ ID., *La poesia*, cit., 11-12.

«conciliazione dei contrari» presente nelle *Grazie* e riprende il II inno a Vesta (vv. 63-72), precisamente l'aiuola di Venere e Marte, dove l'esistenza dell'uomo è descritta come un luogo di godimento e sofferenza, di «gioie» e «affanni», dove l'allegria e la sofferenza, «il sorriso e il sospiro», non si disgiungono mai, poiché «alla virtù guida il dolore»:

Scoppian dall'inquiete aeree fila,
quasi raggi di sol rotti dal nembo,
gioia insieme e pietà, poi che sonanti
rimembran come il ciel l'uomo concesse
alle gioie e agli affanni onde gli sia
librato e vario di sua vita il volo,
e come alla virtù guidi il dolore,
e il sorriso e il sospiro errin sul labbro
delle Grazie, e a chi son fauste e presenti,
dolce in core ei s'allegri e dolce gema⁴⁷².

L'immagine del velo, invece, pare una ripresa dall'Ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (97-102):

Gioian d'invido riso
Le abitatrici olimpie,
Perchè l'eterno viso,
Silenzioso e pallido,
Cinto apparìa d'un velo
Ai conviti del cielo⁴⁷³.

Tornando ai motivi, «Il tramonto dell'amore» non è altro che la trasfigurazione del sentimento, che per Croce caratterizza la poesia. L'amore vissuto nel presente diviene un malinconico ricordo, che non si deve intendere esclusivamente come ricordo d'amore, ma di qualsiasi frammento della realtà sia stato investito dalla passione e dal sentimento che presiede all'attività poetica. Il sentimento, infatti, come abbiamo visto, è simile a quella materia che vive una combustione, da rimpianto si trasforma in ricordo, ultimo atto d'amore che vivifica quanto si è dileguato dalla realtà presente, lasciando nel lettore un «velo di mestizia», generatore di «Bellezza». Per Croce la poesia, dunque, risponde a un compito

⁴⁷² UGO FOSCOLO, *Rime*, cit., p. 137.

⁴⁷³ ID., *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, in *Rime*, a cura di Marco Cerruti, cit, p. 72.

morale, come dimostra la riflessione appena riportata sul perpetuarsi del ricordo attraverso l'arte versificatoria.

Le possibilità morali del sentimento orientano l'attività del poeta in campo pratico: la politica, l'impegno civile, la capacità indagatrice del filosofo sono tutte comprese dal sentimento che le contempla. Ribadendo il legame di dipendenza della vita pratica dalla vita morale, Croce salda il circolo spirituale dell'atto artistico. Arte, etica e morale si risolvono in un'unica entità, in un'idea di letteratura che riesce a incidere sul piano pratico, legandosi al presente e alla realtà circostante.

Negli anni più duri del fascismo, quando ormai il conflitto è in corso, l'autore ferrarese scopre un orizzonte estetico che lo induce a riesaminare il proprio percorso e, così, ad abbandonare lo stile perseguito fino a quel momento. La lettera del 1940 all'amico bolognese Francesco Arcangeli, citata nel precedente capitolo, fa luce proprio su questo momento di transizione e di passaggio, che prelude al cambiamento di poetica del dopoguerra:

questo benedetto domani, mi si presenta più che mai come un problema di stile. Lo stile "provato di fresco" in Debora non hai idea come mi sembra insufficiente ad esprimere quello che vorrei ora. Ha fatto a tempo a invecchiare anche se l'ho usato tanto poco. Vorrei poter partire da una esperienza umana che s'è venuta maturando negli anni intorno a "Debora", sì, esperienza che è, nonostante ogni apparenza più evidente, di disperato dolore, t'assicuro; ma mi riuscisse almeno di serrare dentro una *forma infinitamente più precisa e semplice* due o tre personaggi che non sanno ancora, forse, che *parlare a rotta di collo rompendo dighe e ripari*. A me che, se arrivo, *arrivo sempre trafelato, abbandonato alla mia più forte emozione, senza capacità di organizzarmi, di covare "in pectore" la mia ispirazione, piacerebbe di costruire partendo finalmente da una posizione completamente oggettiva; esser capace di costruire con freddezza, armoniosamente*. Ah poter scrivere un *racconto ordinato e organizzato come un saggio critico tipo l'"Ariosto" di Croce!* E appunto spero in tutta la critica che vengo leggendo, e *in tutti i sei e settecentisti francesi e inglesi* che ho visto da due anni a questa parte⁴⁷⁴.

Precoce esaminatore di sé stesso, Bassani riflette intensamente sullo stile della propria prosa sin da giovane, spesso dando la forma di una «meditazione sofferta»⁴⁷⁵ ai suoi pensieri: il giovane autore si mostra consapevole della dicotomia che imbriglia la sua arte e è convinto

⁴⁷⁴ Lettera di Giorgio Bassani a Francesco Arcangeli, Ferrara, 14 Agosto 1940: Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, fondo Arcangeli (da ora abbreviato in BCABo fA). Parti della lettera sono pubblicate in ANNARITA ZAZZARONI, *Gli anni dell'officina bolognese di Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Annarita Zazzaroni, Bologna, Pendragon, 2016, p. 22. A p. 74 dello stesso si trova la riproduzione della prima pagina della medesima lettera. Stralci della lettera e relative riflessioni intorno a essa si possono leggere anche in ANNARITA ZAZZARONI, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, cit., pp. 178 – 180.

⁴⁷⁵ Questa l'espressione calzante usata da Piero Pieri nell'introduzione a un esempio di questi pensieri che invocano la ricerca tormentata di uno stile (G. BASSANI, *Taccuino Appunti 1941*, in ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 233).

che sia l'eccessivo peso che la componente emotiva ha nei suoi lavori, le difficoltà a far convergere il racconto oggettivo con l'espressione di una dimensione personale. In particolare, Bassani si riferisce al caso di *Storia di Debora*, circa il quale confessa di non riuscire a fondere l'armonia e l'equilibrio con la vicenda di «disperato dolore» vissuta in prima persona che deve costituire il centro della storia. Come ha notato Enzo Neppi⁴⁷⁶, negli anni di *Storia di Debora* (1938) Bassani va in una direzione più matura rispetto alle prove d'esordio di qualche anno prima come *La fuga al mare*⁴⁷⁷, narrazioni autobiografiche smisuratamente «appassionat[e] e vendicativ[e]»⁴⁷⁸, e le difficoltà descritte all'amico Arcangeli sono proprio da interpretare alla luce del cambiamento di stile che Bassani sta perseguendo. La maggiore oggettività che Bassani invoca non vuole tuttavia escludere il personale carico emotivo, che, se da un lato desidera riuscire a controllare maggiormente, dall'altro non vuole rimuovere del tutto.

Questi temi sono strettamente vincolati ai passi sopra riportati da *La poesia* e la missiva non può che essere commentata con un rimando all'idea crociana di arte come superamento della «tumultuante passionalità» e del «fantasticare»⁴⁷⁹. L'autore desidera non esser più sopraffatto dall'emozione e vuole poter raccontare il proprio dolore in una maniera equilibrata e armonica. Come vedremo, solo con la poesia le due parti di questo apparente dissidio riusciranno a conciliarsi. Che sia proprio la poesia ad avere questo ruolo ci viene indicato dallo stesso Bassani, oltre che nelle dichiarazioni autoesegetiche, in un passo del *Giardino*, in cui la capacità di dire il dolore, invocata dal giovane Bassani per la sua narrativa, viene attribuita invece alla poesia, suggerendo in tale maniera che Bassani in un momento successivo al 1939, anno in cui è ambientato il romanzo, possa aver spostato la ricerca dello stile dal terreno narrativo a quello poetico:

⁴⁷⁶ L'osservazione di Enzo Neppi si legge nelle pagine finali di un saggio sulla *Passeggiata prima di cena*, di cui sono analizzate le lezioni testuali testimoniate dalle diverse edizioni (7), con particolare attenzione a quelle del 1945 e 1951 e anche a una prova giovanile, *Frammenti di una vita* del 1937 (ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di A. Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, p. 116).

⁴⁷⁷ Cfr. G. BASSANI, *Racconti, diari, cronache, (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 45-52. Il volume, che riunisce testi editi e inediti che risalgono agli anni precedenti il grande successo del narratore (1935-1956), è stato il primo progetto editoriale che ha divulgato i materiali conservati presso l'Archivio degli eredi Bassani.

⁴⁷⁸ ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., p. 116.

⁴⁷⁹ B. CROCE, *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1954, p. 80. Queste sono le caratteristiche presenti nei racconti dell'esordio di Bassani e di cui lui tenta di liberarsi.

Declamavo lentamente, sforzandomi di porre in evidenza il ritmo, caricando di pathos la voce nel tentativo di far passare per buona la mia povera merce avariata, ma sempre più convinto, via via che mi avvicinavo alla chiusa, dell'inevitabile fallimento della mia esibizione. Invece mi sbagliavo. Non appena ebbi finito, Malnate mi fissò con straordinaria serietà, quindi, lasciandomi a bocca aperta, garantì che la poesia gli era piaciuta molto, moltissimo. Mi chiese di recitargliela una seconda volta (cosa che subito feci). Dopodiché se ne uscì ad affermare che a suo modesto avviso la mia "lirica", da sola, valeva più di tutti i "penosi conati di Montale e di Ungaretti messi assieme". Ci sentiva dentro un *dolore vero*, un "impegno morale" assolutamente nuovo, autentico⁴⁸⁰.

Il passo non lascia alcun dubbio: la lettura de *La poesia* condotta nel 1940 aveva sortito un effetto un'inversione di marcia inesorabile, che trasforma il giovane autore di racconti a sfondo passionale e tormentato in un poeta crociano, che all'interno delle forme chiuse della versificazione riuscirà a sperimentare quella sintesi di soggettivismo e oggettivismo che appare ancora lontana quando scrive la lettera ad Arcangeli. Quella sintesi di romanticismo e classicismo, che teneva uniti attraverso l'intuizione lirica le istanze affettive del primo e quelle formali del secondo.

3.2 Passione e poesia: la lezione di Racine e del classicismo francese

Sono conscio di una cosa: il mio vocabolario è estremamente ridotto. Per me è stata fondamentale l'esperienza, lo studio del classicismo francese, Racine, Corneille, quei sommi che erano dei grandi analisti del cuore, e per questo avevano semplificato all'eccesso, appunto perché credevano nella possibilità della lingua ridotta ad uno strumento di precisione, essenziale, alla sua capacità di analizzare il cuore e i sentimenti. Qualcosa di simile ho cercato di fare io⁴⁸¹.

Per Bassani la ricerca dello stile si trasferisce dal terreno della narrativa a quello della poesia e tra il 1940 e il 1948 infatti l'autore riesce a compiere una parabola completa, consistente in una progressiva conquista della dimensione soggettiva in due tempi: in primo luogo attraverso uno scandaglio dell'anima poetica (*Te lucis ante*) e di seguito attraverso la conquista di uno stile che sappia esprimere la percezione personale del presente e del mondo circostante (*Un'altra libertà*). Che *La poesia* spinga alla realizzazione di tale percorso è confermato da un passo di un noto appunto del 1941, in cui Bassani riproponendo il tema

⁴⁸⁰ *Il giardino*, in OPERE, p. 544, il corsivo è mio.

⁴⁸¹ INTERVISTE, p. 241.

della difficoltà provata nello scrivere racconti, afferma: «Ma forse non ero adatto per la narrazione distesa. Giacché avevo bisogno di sentirmi sempre al centro di una corrente, di un'aura poetica»⁴⁸². Come già notato, a Croce va attribuito non solamente il merito di aver indotto Bassani a cercare nella poesia le soluzioni ai problemi di stile, ma anche quello di aver indicato la via del recupero dei classici per risolverli. E non per dar luogo a una sterile imitazione, ma per aspirare alle più alte e limpide forme poetiche.

La chiusura della lettera del 1940 citata poco sopra, del resto, lo testimonia in maniera diretta: nel descrivere la forma ideale con cui vorrebbe attendere ai suoi testi, Bassani cita i nomi di Ariosto, e degli autori del XVII e XVIII secolo francesi. In questi anni tali letture occupano un peso sempre maggiore nell'immaginario del poeta ferrarese, fino a essere oggetto di traduzioni. Grazie alle recenti scoperte archivistiche, infatti, oggi è possibile arricchire di nuovi episodi il percorso del Bassani traduttore. La prima traduzione del settecento francese è da attestare alla seconda metà del '42, quando su invito di Elio Vittorini, consulente editoriale per Bompiani, il giovane autore intraprende una traduzione della *Fedra* di Racine. Recentemente, presso l'archivio dell'autore, sono stati ritrovati tre fogli sciolti recanti una traduzione inedita, con numerose correzioni e cassature, dal francese, facilmente identificata con la *Fedra* di Racine⁴⁸³. Nel corso della stesura di questa tesi, la studiosa Thea Rimini ci ha fornito notizia dell'esistenza di uno scambio epistolare con Vittorini, in cui l'autore ferrarese si sofferma a spiegare le ragioni che lo portarono ad abbandonare il progetto e che chiariscono la frammentarietà del materiale ritrovato in archivio⁴⁸⁴. I versi da Racine, ancora inediti, saranno presto disponibili nell'edizione feltrinelliana dell'intera opera poetica bassaniana, che uscirà per le cure di Anna Dolfi entro la fine del 2021, ma al momento in cui scriviamo questa tesi è stato possibile consultare gli originali e condurre un'analisi del passo. Si tratta dei primi versi (1-47) della I scena del I atto, che si apre con un dialogo tra Ippolito e Teramene, in cui il primo comunica al secondo la scelta di abbandonare Trezene per andare alla ricerca del padre Teseo, misteriosamente scomparso. Il dialogo accumula in

⁴⁸² G. BASSANI, *Tacchino appunti 1941*, in ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, p.233-235: 235.

⁴⁸³ Archivio eredi Bassani, Fondo Manoscritti, Serie Poesia, fasc. Ms.APP., cc. 23-22-24.

⁴⁸⁴ Ecco il testo della missiva bassaniana a Elio Vittorini: «[...] Mi dispiace molto non aver potuto tradurre la Fedra. Ma tradurla in martelliani italiani non me la sentivo dopo le chitarrate ciranesche di Mario Giobbe [...]. Per tradurla in prosa si potrebbe, ma bisognerebbe scostarsi troppo dal testo letterale francese [...]. Al posto della tragedia Bassani si impegna a tradurre *Il romanzo borghese* di Bernardin de Saint-Pierre. Brani della lettera citata e delle altre conservate nello scambio Bassani-Vittorini si possono leggere nell'articolo di apparso sul numero del 2020 della rivista «Ticontre» (THEA RIMINI, *Giorgio Bassani traduttore. «La capanna indiana» di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)).

poche decine di versi una serie di informazioni necessarie all'avvio della tragedia: rende comprensibili al pubblico i rapporti tra i personaggi, i luoghi in cui la storia è ambientata. La traduzione di Bassani si ferma subito prima della confessione di Ippolito dell'amore per Aricia. Al di là della trama raciniana, quel che più ci interessa è verificare l'attitudine traduttoria dell'autore ferrarese, che nella lettera a Vittorini lamenta la difficoltà di trovare la metrica che renda meglio i versi francesi, nonché quella di confrontarsi con la precedente traduzione del 1904, realizzata dal poeta napoletano Mario Giobbe - già traduttore del *Cirano* di Rostand nel 1898 - al punto da ipotizzare una resa in prosa. Colpisce l'attacco in *medias res* («La decisione è presa: caro Teramene, io parto »): nel primo distico si condensa sapientemente il tema dell'esilio, in cui la partenza e l'abbandono del luogo d'infanzia da parte di Ippolito è espresso da verbi come «partire» e «abbandonare» (vv.1-2); il *pathos* della scena è affidato al contrasto che tali verbi creano con l'aggettivazione che invece è tesa a connotare il legame affettivo per i luoghi da cui il personaggio si sta congedando e per le persone che lì restano («caro Teramene», «dolce Trezene»). La traduzione di Bassani si mostra sempre molto cauta e rispettosa dell'originale, discostandosene solo in rari punti. Il più notevole di questi si trova ai versi 3-4, nei quali Bassani compie una scelta molto interessante. Di seguito proponiamo la versione bassaniana con il testo a fronte:

Bassani

Racine

Nel dubbio mortale che m'agita, comincio
Ad arrossire della mia **indolenza**.

Dans le doute mortel dont je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.

Il verbo fraseologico («Je commence à rougir») che Racine aveva posto all'inizio del verso 4, viene smembrato da Bassani in due unità, di cui una («comincio») chiude il verso 3 e l'altra apre il verso 4 («ad arrossire»). Oltre a ragioni di ordine metrico, ad aver ispirato questo spostamento è stato il desiderio di dare risalto al contenuto del distico tramite un *enjambement*. La scena in cui Ippolito, dopo aver comunicato la decisione di partire alla ricerca, condanna la propria inerzia rispetto alla scomparsa del padre avvenuta oramai da tempo, probabilmente rievoca nello scrittore ferrarese sentimenti vissuti in prima persona solo pochi anni prima, sul finire degli anni Trenta, quando, come abbiamo visto nel capitolo 1, attraverso l'analisi dell'autorappresentazione presente nel *Giardino*, la pigrizia e la fiacchezza affliggono in più punti il protagonista del libro. L'immagine della «pigra brace» del cuore bassaniano,

posta al centro del romanzo, altro non è che un simbolo della condizione di debolezza in cui giace l'animo del giovane poeta, osservatore delle vicende politiche di certo consapevole, ma ancora rassegnato e passivo.

All'altezza cronologica di questa traduzione (1942), però, alcune cose sono mutate rispetto agli anni in cui è ambientato il romanzo: Bassani si è unito alla lotta antifascista e al Partito d'Azione ferrarese e in modo particolarmente attivo, dal momento che nei primi mesi del 1943 organizza a Ferrara un incontro fra il generale Cadorna, il comunista Concetto Marchesi e il repubblicano Cino Martelli⁴⁸⁵, per poi finire nel maggio del 1943, solo pochi mesi dopo la traduzione raciniana, nel carcere di Via Piangipane in seguito alla scoperta da parte delle autorità locali del suo coinvolgimento nella rete antifascista di Ferrara. Questa nuova coscienza politica, probabilmente, rende l'autore più sensibile e attento al tema: separando i due elementi della struttura verbale fraseologica «comincio/ ad arrossire» e disponendoli su due versi, l'autore enfatizza il moto di vergogna provato dal protagonista per la propria condizione di stasi, che paralizza qualsiasi tipo di azione. La traduzione del distico della *Fedra* fa luce, allora, sulla necessità bassaniana di elaborare un sentimento di personale sofferenza, di denunciare con l'inoperosità che Ippolito dimostra di fronte alla scomparsa del genitore, anche la propria di fronte alla graduale cancellazione dello stato di diritto perpetrata dal regime fascista negli anni '30. Accentuando nella sua resa italiana il senso di vergogna del giovane personaggio, Bassani, sembra riuscire a «organizzar[s]», a «covare “in pectore” la [su]a ispirazione»⁴⁸⁶, trovando finalmente, attraverso l'aiuto delle parole di altri autori, la forma chiara e ordinata per elaborare ed organizzare il sentimento di dolore che porta dentro.

L'episodio di traduzione da Racine aiuta, allora, a cogliere la duplice linea di trasformazione bassaniana dei primi anni '40. Oltre a far affiorare la questione dell'emancipazione dalla giovanile indolenza grazie alla militanza antifascista, permette di ragionare sulla metamorfosi dei riferimenti letterari che tale scelta politica comporta e di attestare l'avvenuto trasferimento sul terreno dei testi classici. Fino al 1937, infatti, l'autore risultava impegnato in traduzioni da poeti francesi appartenenti all'area del decadentismo. In particolare, delle versioni da Rimbaud e da Valéry escono sul «Corriere Padano» il 27 marzo di quell'anno.

Tanto l'approdo all'impegno politico, quanto quello ai modelli classici recano l'impronta del magistero crociano. Bassani nei saggi del filosofo aveva trovato indicata la via

⁴⁸⁵ PIERO PIERI, *Un poeta è sempre in esilio*, cit., p. 86.

⁴⁸⁶ Cfr. Lettera di BASSANI ad Arcangeli 14 agosto 1940, cit.

da seguire per risolvere le proprie incertezze di poetica e, in particolare, per liberarsi dalla letteratura di area decadentista. Nei saggi del maestro, il giovane ferrarese aveva potuto scoprire che la cultura della decadenza era colpevole di trasformare la storia da «alta matrona» in una «donnetta impudica, procuratrice di rare e squisite commozioni ai nervi ammalati»⁴⁸⁷, facendo dimenticare qualsiasi compito civile e facendo sconfinare l'individuo in «tutto ciò che può alimentare licenze e pulsioni: la sensualità che fiacca la volontà, il desiderio incompsto, la passionalità sfrenata e l'inerte fantasticare»⁴⁸⁸. Conseguenza diretta del decadentismo è l'indebolimento del vigore morale e la conseguente impossibilità per la letteratura di servire qualsiasi tipo di ufficio civile, di sostegno delle «forze superiori su quelle inferiori dell'uomo»⁴⁸⁹. In questo modo si finisce con il

cancellare la distinzione tra [...] voluttà e moralità, e col dare alla voluttà l'impronta della moralità, alla sensualità quella dell'idealità, alla materia bruta pregio di forma, e nell'abbandonarsi per tal modo a una tregenda nella quale il diavolo tiene le parti di Dio⁴⁹⁰.

E proprio il nazismo e il fascismo vengono definiti da Croce «morbo intellettuale e morale [...] di sentimento, d'immaginazione e di volontà genericamente umana, una crisi nata dalla smarrita fede [...]»⁴⁹¹. Il decadentismo aveva collaborato in maniera diretta a creare quel «vuoto che si era aperto nelle anime», quella «depressione della volontà» che non aveva saputo riconoscere e contrastare il dilagare delle dittature⁴⁹². In un suo recente studio, Enzo Neppi, ha condotto la prima analisi sistematica sul rapporto Croce-Bassani, soffermandosi in maniera approfondita sull'esame della dittatura fascista che Bassani conduce nel saggio *La rivoluzione come gioco*⁴⁹³. Sebbene lo studioso individui sottolineature e sfumature diverse per quanto riguarda le specificità del fascismo e del nazismo tra la lettura data da Croce e data da Bassani, tuttavia rileva che quest'ultimo «chiaramente s'ispira alla caratterizzazione crociana», che in primo luogo attribuisce al romanticismo morale (di cui il decadentismo è una propaggine) la colpa di aver provocato un'originaria «mancanza di fede» e, in secondo luogo, sostiene che la difesa di un interesse di classe implichi «una scelta di tipo morale»⁴⁹⁴. Nella

⁴⁸⁷ B. CROCE, *Un caso di storicismo decadentistico*, p. 433.

⁴⁸⁸ NEPPI 2019: 576. Lo studioso riprende le considerazioni di Croce in *Storia s'Europa nel secolo decimonono*.

⁴⁸⁹ PELUSO 2019:111.

⁴⁹⁰ CROCE, *Difesa della poesia*, cit., p. 72.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ Bassani 2009: 984-995. L'articolo uscì nel 1945 sulla rivista sarda «La Riscossa».

⁴⁹⁴ Neppi 2019: 580.

sua scrupolosa analisi, Neppi osserva, giustamente, che le analisi crociane del fascismo sono collocate in analisi molto ampie, che risalgono a inizio Ottocento, «al momento in cui vede nascere lo scontro moderno fra la libertà e i suoi nemici, fra la concezione liberale del mondo e le sue perversioni, mentre Bassani si muove in un orizzonte più limitato. Ma, nonostante questa ulteriore differenza – ed è questo che più a noi importa - anche Bassani sostanzialmente «vede nel fascismo una malattia morale, che ha probabilmente radici lontane; e dunque anche lui dà del fascismo un giudizio non solo sociale e politico, ma anche, e in primo luogo morale»⁴⁹⁵.

Alla luce di queste riflessioni, appare chiaro perché i poeti francesi che fino alla fine degli anni Trenta facevano parte degli interessi bassaniani diventino inattuali, incompatibili come sono con la filosofia crociana. I tormenti della coscienza autoriale del giovane Bassani descritti nella lettera del 1940 ad Arcangeli non possono trovare adeguate soluzioni in Valéry o in Rimbaud: constatando che lo stile di *Storia di Debora* è divenuto insufficiente ad esprimere quel che desidera, Bassani finisce per destituire anche i riferimenti letterari che a quello stile lo avevano avvicinato.

Sebbene affronti il tema della ricerca di un nuovo stile per i suoi racconti, in realtà la missiva bassaniana rimanda continuamente a quello che nei testi crociani è descritto come il lavoro del poeta: dietro a ogni singola frase si scorgono rimandi alle considerazioni di Croce sulla poesia, e più lo sfogo con l'amico avanza e più il lavoro del narratore sembra farsi tema marginale della lettera, esser soppiantato da esigenze di natura lirica. L'invocazione di «una forma infinitamente più precisa e semplice»⁴⁹⁶ che sappia porre «dighe e ripari» ai personaggi che sfuggono a qualsiasi controllo, «parlando a rotta di collo», pare alludere in modo non troppo velato alla necessità di trovare una misura, un ritmo. E proprio il ritmo viene invocato in un'intervista degli anni '60, che mostra come a distanza di vent'anni l'autore conservi nitidamente le nozioni crociane determinanti anche per gli esiti del narratore: Bassani, infatti, offre la definizione di poesia così come l'aveva letta negli anni '40 sui libri di Croce, descrivendola come «puro ritmo», «fatto puramente estetico»⁴⁹⁷. Come ricorda Marcello Mustè, Croce aveva enfatizzato il carattere ritmico dell'espressione poetica, che oltre ad

⁴⁹⁵ Ivi, p. 581.

⁴⁹⁶ Cfr. Lettera Arcangeli in ANNARITA ZAZZARONI, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, cit., p. 179.

⁴⁹⁷ BASSANI, *Intervista inedita a Giorgio Bassani*, in ROBERTA ANTOGNINI, RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., p. 621.

essere intuizione, per il filosofo è anche “ritmazione” dell’universo. Occorre anche ricordare che a questo proposito Croce si era servito di alcune immagini di Diderot, il quale «considerava il ritmo “l’image même de l’âme”, la “veritable harmonie” che dall’animo del poeta si diffonde in ogni elevata costruzione umana»⁴⁹⁸.

Sarà proprio il ritmo della poesia a fornire al giovane ferrarese i nuovi strumenti della creazione artistica, utili a dare una forma chiara e armonica al dramma bassaniano, a condurre l’animo del poeta, che arriva di fronte alla pagina «sempre trafelato, abbandonato alla più forte emozione», a un «possesso gnoseologico»⁴⁹⁹ dei contenuti che desidera esprimere. Nel saggio sull’Ariosto, citato da Bassani all’amico Arcangeli, Croce infatti definiva poeta proprio chi sa elaborare un sentimento non mortificandolo attraverso la sua razionalizzazione e intellettualizzazione, bensì chiudendolo in una «forma artistica» compiuta⁵⁰⁰.

Come abbiamo ricostruito, Bassani perseguirà il proposito di organizzare la propria ispirazione nel segno della sistematizzazione crociana del canone letterario tenendo sempre presente il nesso persistenza-mutamento della tradizione. Per Bassani, infatti, oltre all’esigenza di intraprendere il proprio percorso di poeta, a quest’altezza diviene necessario anche fare i conti con la tradizione, compiere «un’elaborazione artistico-letteraria [...] dei paradigmi ereditati dal passato, i quali funzionano come una *vis a tergo*»⁵⁰¹, perché, come ricorda Emma Giammattei, «[...] senza le immagini dell’Anteriorità», la sola modernità spoglierebbe l’artista «della forza di rendersi ulteriore»⁵⁰².

3.3 Il ruolo dei classici italiani nella Resistenza. L’apprendistato presso la rivista «Aretusa» (1944-1946)

Tra il 1938 e il 1943 [...] ho abbandonato, in un certo senso, ogni idea di letteratura. Erano anni che contavano molto, ero molto giovane ed erano anni pesanti. In quei cinque anni non mi sono occupato di letteratura [...] l’interruzione della mia vocazione letteraria, è avvenuta

⁴⁹⁸ M. MUSTÈ, *Croce*, cit., p. 59.

⁴⁹⁹ G. MARCHI, *Situazione di Vittorini*, in «Emporium», 569, giugno 1942, p. 207.

⁵⁰⁰ B. CROCE, *Ariosto*, Milano, Adelphi, 1991, p.46.

⁵⁰¹ EMMA GIAMMATTEI, *La biblioteca e il dragone*, Napoli, Editoriale scientifica, 2001, p. 13.

⁵⁰² *Ivi*, 14.

a causa di una crisi di carattere politico. Io mi sono completamente dedicato al fare. Ho creduto di essere un uomo politico, di realizzarmi nel fare⁵⁰³.

Come la maggior parte delle affermazioni che gli autori rilasciano sul proprio lavoro letterario, anche questo autocommento bassaniano, risalente agli anni '60, è attendibile solo in parte, perché risponde a una precisa strategia autorappresentativa con cui l'autore desidera mostrarsi al pubblico. L'esaltazione dell'esperienza di militanza politica a discapito di quella letteraria si spiega con la volontà di proporre la propria esperienza come quella di un militante, che negli «anni pesanti» della guerra ha saputo ridimensionare, «interrompere», la sua vocazione letteraria per «fare». Se perlustrando la bibliografia dell'autore questa narrazione potrebbe essere confermata⁵⁰⁴, la verità che emerge setacciando la documentazione dell'archivio Bassani tra gli anni 1938-1943 è tutt'altra: Bassani non mette i sigilli alla sua officina. Il fronte della composizione poetica, infatti, non solo non si ferma, ma addirittura in almeno due diversi momenti l'autore tenta di far convergere quanto scritto sino a quel momento in un libro di poesie. Ce lo testimoniano due documenti: il primo, rinvenuto da Francesca Bartolini nell'Archivio Rinaldi, è una carta del 1940 dove il poeta bolognese annota dei versi specificando di averli scritti ispirato dalla lettura «della prima *plaque* dell'amico ferrarese»⁵⁰⁵, che quindi a quest'altezza doveva circolare tra gli amici bolognesi in forma di bozza; il secondo è emerso dall'archivio dell'autore ferrarese nel corso delle più recenti ricerche per l'allestimento dell'edizione commentata delle poesie di Bassani. Ne ha dato notizia Anna Dolfi nel volume di prossima uscita che raccoglierà tutta l'opera poetica bassaniana, descrivendolo come «un foglio, in parte strappato, dove è annotato il frontespizio di un libro che avrebbe dovuto avere come autore Giacomo Marchi: “Giacomo Marchi // *Storie dei poveri amanti / e altri versi / (1939-1942)*”.

⁵⁰³ BASSANI, *Intervista inedita a Giorgio Bassani*, in ROBERTA ANTOGNINI, RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., p. 613.

⁵⁰⁴ Dopo la pubblicazione di *Un concerto* su «Letteratura» avvenuta nell'aprile del 1938, le prime pubblicazioni che si incontrano sono rispettivamente la poesia *Non piangere, compagno*, apparsa sul numero di maggio-giugno 1944 di «Aretusa» e il racconto *L'invasione*, uscito su «Il Cosmopolita» nel settembre 1944 (su cui cfr. *supra*, § 1.3.2, nota 76), entrambi dedicati al tema della guerra. Le uniche due pubblicazioni che si registrano nel quinquennio che Bassani vuole descrivere come interamente politico sono due saggi: l'acutissimo *Situazione di Vittorini*, analisi dell'opera dello scrittore siciliano a partire da *Conversazione in Sicilia*, e *Nota sulla prosa di Giuseppe Dessì*, rispettivamente apparse nel 1942 e nel 1943 su «Emporium».

⁵⁰⁵ Cfr. FRANCESCA BARTOLINI, *Le prime raccolte poetiche di Bassani tra naturalismo elegiaco e impegno civile*, in *Bassani nel suo secolo*, cit., pp. 161-178:161-162.

Questi documenti sono straordinariamente preziosi non solo perché provano il proseguimento dell'attività letteraria, più precisamente quella lirica, anche nel periodo bellico, ma perché ci permettono di testare la convinzione con cui il giovane autore la porta avanti: Bassani non solo non si fa scoraggiare dalle prescrizioni antisemite, che precisamente dai primi mesi del 1939 vietavano ai cittadini ebrei di figurare come autori di volumi, ma non si ferma neanche di fronte all'ostacolo inaggrabile, questo sì, del carcere. Il proposito di pubblicare le proprie poesie, infatti, continua ad essere al centro dei progetti bassaniani ancora fino a tutto il 1943, anno a cui risalgono due testimonianze epistolari che fanno riferimento a una raccolta da pubblicare presso l'editore parmense Guanda. Una delle due prova con quanto entusiasmo anche dalla cella del carcere di via Piangipane Bassani seguisse le vicende del suo libro di versi, giunto allo stadio della correzione di bozze, che intendeva fare per interposta persona, avvalendosi dell'aiuto del fratello Paolo, a cui la lettera è indirizzata⁵⁰⁶.

La conversione letteraria bassaniana fin qui descritta, infatti, con l'esperienza della guerra assume un significato politico. Questi sono anni in cui la politica e la letteratura sono strettamente intrecciate: se da una parte l'impegno letterario bassaniano non è cancellato dall'inizio delle attività di lotta antifascista che prendono spazio nella vita dell'autore, è vero anche che viene investito di un forte significato⁵⁰⁷. Per comprendere a fondo la conversione estetica di Bassani è particolarmente utile descrivere la sua esperienza come collaboratore presso la rivista di «Aretusa», fondata a Napoli nel 1944 da Francesco Flora e poi diretta a partire dal settimo numero da Carlo Muscetta. In questo laboratorio, avviato da una delle

⁵⁰⁶ Il primo documento è una lettera di Bassani allo sceneggiatore Giuseppe De Santis, conosciuto quasi sicuramente sul set del film *Ossessione* di Visconti nel corso dell'estate del 1942, in cui il giovane ferrarese comunica all'amico di star rivedendo «le poesie di cui sta per uscire un volume presso Guanda» (GIORGIO BASSANI a Giuseppe De Santis, Lettera del 4 aprile 1943, Archivio Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Giuseppe De Santis, Serie *Corrispondenza*, fasc. Bassani, GIDS32-A759). Ringrazio Brigitta Loconte per la segnalazione del documento ancora inedito, da lei rinvenuto presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema nel corso delle sue ricerche, dedicate alla scrittura cinematografica di Giorgio Bassani, che sta portando avanti per la sua tesi di dottorato. Colpiscono le precise indicazioni per la correzione delle bozze «per corrispondenza» conservate nel secondo documento, la missiva inviata da Bassani al fratello Paolo, rinvenuta nei recenti lavori di scavo archivistico e riprodotta da Paola Bassani nel suo libro di memorie sul padre (Cfr. PAOLA BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia*, a cura di Massimo Raffaeli, Milano, La Nave di Teseo, 2016, pp. 130-136): «Scrivi a Guanda (Piazza Bottego 5 PARMA) raccomandandogli di mandare a te le bozze delle mie poesie non appena saranno pronte. Ho bisogno di toglierne alcune e di sostituire qualche verso. E non rispedirgli le fintantoché non le avremo corrette insieme a perfezione, così per corrispondenza. Potresti vedere con Guanda stesso, al proposito, a Bologna: dove so che viene qualche volta. Insomma fai tu, e pensa che sono nelle tue mani».

⁵⁰⁷ Inoltre, va ricordato che spesso la penna di Bassani negli anni 1944-1946 è messa al servizio dell'attività giornalistica (cfr. gli articoli raccolti nel volume G. BASSANI, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, cit., passim).

figure di spicco degli intellettuali vicini a Benedetto Croce, Francesco Flora, appunto, che diresse la prima serie della rivista, si concepisce l'impegno letterario come il togliere la letteratura «dalla bassura del divertimento e diletto» e l'assegnarle «un ufficio decoroso di carattere etico»⁵⁰⁸. Le parole appena citate sono tratte da un testo di Benedetto Croce, apparso su uno dei primi fascicoli del periodico. Se estetica ed etica appartengono al medesimo orizzonte, la conversione bassaniana non sarà solo letteraria, ma anche politica: passi in avanti nella conquista di un nuovo stile, comportano l'acquisizione di uno spessore morale ed etico e la consapevolezza civile di un uomo libero. Gli stessi modelli utili a realizzare questa metamorfosi sono ricondotti dall'autore a una radice politica: anni dopo, nel 1978, ad esempio, riandando con la memoria a questi anni, Bassani commentava l'Ariosto crociano, sottolineando la politicità del messaggio che Croce con la sua interpretazione dell'autore dell'*Orlando furioso* desiderava trasmettere⁵⁰⁹. L'intersezione dei due piani, quello letterario e quello etico-politico, è un'eredità desanctisiana per cui il critico può educare moralmente il lettore cittadino e indirizzare il suo pensiero critico. Ciò contraddice solo in apparenza la dottrina crociana per cui la poesia deve rimanere separata dalla sfera politica e morale: è lo stesso Croce a fornirci un chiarimento su questo punto, quando, parlando di De Sanctis afferma:

Egli, simile in ciò ad altri scrittori di quel nobile periodo nel quale l'Italia si venne rigenerando ed educando moralmente, simile al Manzoni e al Mazzini, al Gioberti e al Tommaseo, si sentì sempre maestro di vita morale; e maestro tanto più libero nei suoi movimenti e sicuro nei suoi fini in quanto nel suo pensiero critico aveva nettamente distinto l'arte dalla morale, e solo ciò che si è distinto nettamente si può fecondamente ricongiungere; tanto più efficace in quanto, avendo combattuto la retorica e le regole e i precetti in letteratura, non pensava già di restaurarli in morale, e consapevole della spontaneità dell'arte, era parimente consapevole della spontaneità della vita morale, che si prepara con la luce della verità, ma non s'insegna con le massime: si accende con l'esempio e non s'incolca con le prediche⁵¹⁰.

Il filosofo napoletano intende educare il cittadino a riconoscere i pericoli per la civiltà che si nascondono dietro a fenomeni letterari, apparentemente indipendenti dalla politica. È

⁵⁰⁸ CROCE, *Vita intellettuale-morale e poesia*, in «Aretusa», fasc. 3, I, luglio- agosto 1944, pp. 49-53.

⁵⁰⁹ «Per me il saggio crociano sulla poesia ariostesca reca un messaggio anche politico che sarebbe oggi ingeneroso passare sotto silenzio o misconoscere» (INTERVISTE, p. 317). Ricordiamo anche che qualche anno prima nel 1970 aveva sottolineato come anche lo studio crociano su Goethe fosse «una sorta di manifesto politico-letterario» (OPERE, p. 1269).

⁵¹⁰ B. CROCE, *Francesco De Sanctis*, in ID., *Letteratura della Nuova Italia*, vol. I, Bari, Laterza, 1956 (I ed. 1914), p. 361.

il caso del mito decadente tardo ottocentesco. Le gravi conseguenze della «perversione» romantica rappresentavano

un pericolo che, nella sua essenzialità morale, è di tutti i tempi, ma che nella società moderna prende particolare consistenza e, con la grandezza e complessità di essa, si dilata, e, col crescere dei suoi contrasti, e col diminuire della loro nobiltà, acquista più maligna natura. Più tardi, infatti, si allargò nell'arte, nel pensiero, negli affetti, nei costumi, nella politica nazionale e internazionale; e, fatto più evidente e mostruoso, ricevette, e sovente se ne fregiò, il nome di «decadentismo», che non è poi altro che il vecchio romanticismo morale, esasperato e imbruttito, e di quello ripete i motivi fondamentali applicandoli a materia meno degna e tenendo maniere meno elette⁵¹¹

Uno dei primi numeri di «Aretusa» si apriva proprio con alcune riflessioni crociane che si ponevano in continuità con le tesi antiromantiche di *Storia d'Europa nel secolo decimonono*: la poesia era esaltata come possibile arma di resistenza alla catastrofe umana, civile e politica che si stava verificando in Europa. L'articolo, intitolato *Vita intellettuale-morale e poesia*, prendeva l'avvio dalla rivendicazione dell'autonomia dell'arte dalla filosofia e dalla morale, individuando nella temperie spirituale del '700, «vivida com'era di vigoroso pensiero speculativo»⁵¹², il momento storico che aveva ridimensionato a tendenza a concepire l'estetica in funzione dell'etica. Per Croce, infatti, l'arte non deve avere come fine la morale, al contrario deve usare la vita morale come materia ispiratrice:

Il poeta e ogni altro artista è tale solo in quanto è anzitutto uomo che si è nutrito di pensiero e ha in sé esperienza degli ideali e delle lotte morali e l'arte, che non è mai a servizio o in servitù della moralità e della speculazione, è certamente sempre in funzione dell'una e dell'altra, di tutto lo spirito che in essa celebra sé stesso in una forma specifica e necessaria. Donde [...] quel portare con un colpo d'ala possente all'universale e all'eterno: elevamento e ampliamento di cui si avverte il difetto dell'arte impressionistica e sensuale, che lascia il contemplatore sulla terra, immiserito, deluso, in vana attesa di qualcosa che sempre gli manca⁵¹³.

In questa rivista, Bassani ha l'occasione di partecipare a un programma di promozione di quegli esempi classici della tradizione antica (Catullo, Properzio, Lucrezio) e moderna (Ariosto, Foscolo) proposti in chiave politica antifascista: è un capitolo del classicismo bassaniano che custodisce i risvolti più interessanti per comprendere l'approdo alla peculiare

⁵¹¹ B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, cit., p. 69.

⁵¹² ID., *Vita intellettuale-morale e poesia*, in «Aretusa», 1944, cit., p. 50.

⁵¹³ *Ibidem*.

formula di poesia che l'autore perseguirà già a partire da questi mesi di collaborazione. Sostanzialmente una poesia etica. Inoltre, si tratta di una parte della biografia bassaniana indispensabile per comprendere come il confronto del giovane autore con la lezione crociana sia avvenuto non solo in una dimensione di studio individuale, ma si sia trasformata in un'esperienza di militanza collettiva, in cui poesia ed etica, cultura e politica, saldate in un medesimo orizzonte, erano usate per contrastare l'oppressione nazifascista. «Aretusa», infatti, è una delle prime realtà delle forze di Liberazione ad allestire e ospitare un dibattito che legghi autori illustri del passato all'idea di cambiamento democratico che i membri della redazione, da antifascisti, auspicavano per il Paese. Animata dal desiderio di riparare la manomissione etica, morale e politica avvenuta con il fascismo, «Aretusa» fonda la sua politica editoriale sui contributi di critici illustri (tra cui ricordiamo Benedetto Croce, il latinista Antonio La Penna, Walter Binni, Aldo Capitini, Luigi Russo, Alda Croce), che insistono prevalentemente su temi quali il compito della letteratura di interpretare la realtà, rivendicando la possibilità di diffondere annunci di verità, la necessità di conservare lo slancio conoscitivo verso il presente.

Di recente lo storico La Rovere si è occupato di indagare quali siano state le conseguenze dell'educazione dello stato totalitario fascista sulle generazioni più giovani che non avevano partecipato ad alcuna forma di lotta antifascista e sono emerse principalmente le difficoltà di questi ad affrontare il cambiamento che l'avvento dello stato democratico stava portando nelle loro esistenze:

Due erano i segnali che rivelavano come l'atteggiamento mentale della gioventù fosse [...] inadatto alle nuove forme democratiche: il tono di schematismo perentorio che accompagnava qualsiasi manifestazione del loro pensiero, frutto dell'abitudine fascista di sostituire l'enfasi alla convinzione, e la tendenza al "certo definitivo" in un mondo che era, al contrario, "quanto mai problematico e mutevole". Caduti gli schemi di pensiero nel quale essi si erano adagiati, i giovani vivevano un evidente "squilibrio tra l'apparato ideologico e le esigenze dell'azione", rivelando la mancanza di convinzioni maturate su basi razionali e capaci di conferire un "senso di libertà interiore" all'individuo, che lo sottraesse alla tirannia di un pensiero omologato ed eterodeterminato⁵¹⁴.

⁵¹⁴ LUCA LA ROVERE, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo (1943-1948)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, 148-149. Nel brano lo studioso cita stralci di un articolo di Francesco Fancello uscito su un periodico del dopoguerra (F. Fancello, *Un ponte tra due generazioni*, in «Realtà politica», I, 15 ottobre 1945, n. 19, pp. 4-5). Come ricorda Muscetta nelle sue memorie, Francesco Fancello era un azionista che assieme a Leone Ginzburg, Manlio Rossi Doria e lui stesso, alla vigilia dell'8 settembre ricevette l'incarico di gestire la pubblicazione dell'edizione nazionale del quotidiano «L'Italia libera» da Roma, dove aveva sede la

Consapevoli di ciò, i critici della rivista «Aretusa» creano un luogo di dibattito che stimoli le giovani generazioni a riappropriarsi delle libertà sottratte e che i più piccoli tra loro non hanno proprio conosciuto. È molto interessante riscontrare che ogni pagina della rivista tende a questo scopo, in modi più e meno espliciti e con strategie retoriche diverse. L'intervento di apertura del primo numero, firmato da Francesco Flora, ricorre a toni solenni e a una retorica in cui alla guerra militare si sostituisce una guerra morale, rappresentata dalla Resistenza:

[...] nel vivo di una giornata di guerra, nei riposi di una battaglia, gli uomini volgono l'animo alle idee e ai canti e agli affetti in cui si esprimono gli ideali perenni dell'umano: quelle ragioni morali di pensiero e d'arte in cui l'umano veramente consiste e a cui essi religiosamente attingono il conforto contro i mali e il dovere di sostenere la giusta lotta sino al sacrificio della vita.

In altri contributi apparsi nei numeri successivi, invece, la questione è posta in maniera meno palese e con ragionamenti che alludono alla valenza politica della poesia, intesa come la forma in cui la soggettività può dar luogo alla sua autodeterminazione. Questa idea viene veicolata attraverso la distinzione ricorrente nei saggi sugli autori delle epoche più disparate (dai poeti latini ai poeti surrealisti) tra il "letterato" e il "vero poeta". Il primo sarebbe colui che tratta il sentimento con superficialità, «non tocca né l'intimità lirica né l'intimità umana dell'autore, non raggiunge quello spazio in cui la sofferenza individuale vibra universalmente in armonia cosmica»⁵¹⁵. Pur non essendo insincero, pur non fingendo di sentire cose che non sente, tuttavia il letterato non s'impegna con l'io più profondo nei suoi versi e perciò «il sentimento non è vivificato da un travaglio di spontaneità»⁵¹⁶.

Le realtà editoriali antifasciste, tra cui ricordiamo «Aretusa», «Mercurio», «Belfago», oltre all'«Italia libera» (poi «Italia socialista») che nascono tra il '44 e il '45 pur non intervenendo direttamente sul piano pedagogico, senza dubbio tentano di contrastare queste tendenze e di diffondere un'idea di società e di cittadinanza libera e democratica. «Aretusa», in particolare quella della seconda fase, lavora per fornire una «viva documentazione del passaggio alla fase successiva della storia nazionale, con l'intento di mettersi innanzitutto al

Direzione del Partito (CARLO MUSCETTA, *L'erranza. Memoria in forma di lettere*, Palermo, Sellerio Editore, 2009, p. 143). Risale a poco tempo dopo l'inizio della collaborazione di Giorgio Bassani con la testata, che proseguirà anche nel dopoguerra quando il titolo del giornale cambierà in «L'Italia socialista».

⁵¹⁵ ANTONIO LA PENNA, *Sopra alcuni motivi di Properzio*, «Aretusa», marzo 1945, p. 119.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

lavoro nella ricognizione della situazione ereditata dall'ancora bruciante passato»⁵¹⁷ e polemizza «con le pigrizie intellettuali e gli emergenti accomodamenti che quasi per inerzia o per difetto di slancio morale caratterizzano ancora diversi gruppi culturali in questo periodo immediatamente a ridosso della fine del conflitto»⁵¹⁸.

Nelle pagine introduttive del primo numero di «Aretusa», si coglie il richiamo all'esercizio autonomo e libero del proprio pensiero e al ruolo che lo studio ha in questo processo di riscatto umano, etico e morale. Queste, ad esempio, sono le parole che, rivolgendosi ai lettori del primo numero, il direttore Francesco Flora impiega per descrivere la missione del periodico:

Una rivista che nella presente condizione italiana tenta di ritrovare quegli studi nei quali, secondo la parola del padre Dante, l'uomo si eterna, è un atto di volontà per elevare la nostra tristezza rendendola operosa: per servire, come possiamo, il paese e incitarlo a ravvivare le speranze, riconoscendosi nel suo vero e materno genio di civiltà⁵¹⁹.

Nella cornice dell'editoria antifascista, gli studi sui classici della tradizione italiana, che, come è stato accennato, sotto il regime erano stati oggetto di appropriazione propagandistica⁵²⁰, vengono chiamati a dare un importante contributo politico: nel giro di pochi mesi il dibattito culturale delle forze di Liberazione si fa promotore di legare autori illustri del passato all'idea di cambiamento democratico che auspicavano per il Paese. Tuttavia, se -come ricorda Luisa Mangoni nel suo saggio fondamentale sulle riviste del Novecento- questa esigenza di rinnovamento fu avvertita da molti intellettuali, non fu intesa certamente in maniera univoca⁵²¹. Se da una parte le riviste «Politecnico» e «Società» di Elio Vittorini e Ranuccio Bianchi Bandinelli lavoravano intorno a un'idea di società marxista⁵²²,

⁵¹⁷ RAFFAELE CAVALLUZZI (a cura di), «Aretusa». *Prima rivista dell'Italia liberata*, Bari, Palomar, 1995, p. XI.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ FRANCESCO FLORA, *Agli scrittori e ai lettori*, in *Aretusa*, 1, I, marzo/aprile 1944, pp. 1

⁵²⁰ Cfr. C. DEL VENTO, *Introduction : pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in CHRISTIAN DEL VENTO e XAVIER TABET (a cura di), *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, a cura di, Caen, Press Universitaires de Caen, 2009, pp. 13-20.

⁵²¹ LUISA MANGONI, *Le Riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, vol. I, ALBERTO ASOR ROSA (a cura di) *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, p. 972.

⁵²² Circa la marca marxista dei progetti «Politecnico» e «Società», si veda ancora Mengoni: «[...]vicine al Pci, ma non direttamente riviste di partito; tutte e due prevalentemente organizzate da quegli intellettuali che, formati negli anni del fascismo, avevano vissuto la profonda crisi culturale determinata dalla guerra e testimoniata dall'esperienza di «Primato», e che si erano avvicinati al partito comunista durante la guerra di liberazione; tutte e due animate da una volontà di completezza e di intervento non solo nella battaglia delle idee, ma anche in quella immediatamente politica» (*ibidem*).

dall'altra quelle delle forze politiche non comuniste, ad esempio quelle di area azionista, come «Aretusa» e «Italia libera», lavoravano ad un'analisi critica del ventennio appena concluso nel segno del magistero crociano⁵²³. È a queste testate che Giorgio Bassani partecipa in maniera assidua tra il 1944 e il 1946, scrivendo per lo più articoli e recensioni, più raramente inviando prose e poesie precedentemente composte. Per ricostruire le questioni nevralgiche del dibattito intorno al classicismo che la rivista «Aretusa» ha ospitato, non si può che partire dal lungo testo inaugurale di Francesco Flora, e in particolare dall'esame della parte centrale, di cui riportiamo un passo di seguito:

[...] nel vivo di una giornata di guerra, nei riposi di una battaglia, gli uomini volgono l'animo alle idee e ai canti e agli affetti in cui si esprimono gli ideali perenni dell'umano: quelle ragioni morali di pensiero e d'arte in cui l'umano veramente consiste e a cui essi religiosamente attingono il conforto contro i mali e il dovere di sostenere la giusta lotta sino al sacrificio della vita.

Con questo animo noi sappiamo di non traviare con fatua letteratura dai motivi che alimentano la virtù etica di una guerra combattuta contro la riflessa barbarie del mito razzista; ma di approfondire la necessità sacra e tragica di quei motivi. Giacché la guerra si combatte affinché nel mondo trionfi il concetto umanistico della vita, concetto che per la storia moderna fu posto principalmente dal genio italiano, nel Rinascimento.

Il punto centrale del discorso di Flora è la capacità degli uomini di rivolgere il pensiero alle «idee», ai «canti» e agli «affetti in cui si esprimono gli ideali perenni dell'umano» anche in tempo di guerra, alludendo con questa perifrasi alla letteratura dei classici, chiamata in causa con riferimenti espliciti poche righe dopo. Il richiamo alla letteratura del passato si fa necessario perché è in quei testi che vengono celebrate le «ragioni morali di pensiero e d'arte in cui l'umano veramente consiste»; ed è sempre nei testi della tradizione letteraria che troviamo l'idea di una «giusta lotta» da sostenere «sino al sacrificio della vita». In questa prospettiva, la dimensione dell'espressione letteraria, lontana dall'esser «fatua» intrattenitrice, è considerata una vera e propria arma, alleata della resistenza al tiranno fascista, che, oltre a dare conforto, è capace soprattutto di intensificare «la necessità sacra e tragica» di una guerra combattuta contro «la riflessa barbarie del mito razzista». Una guerra combattuta dalla parte di coloro che vogliono partecipare al trionfo del «concetto umanistico della vita, concetto che per la storia moderna fu posto principalmente dal genio italiano, nel Rinascimento». Ma il discorso di Flora prosegue stringendo sempre più la saldatura tra la causa della letteratura classica e quella della lotta resistenziale, desiderando allontanare qualsiasi sospetto circa il

⁵²³ Cfr. ELISABETTA MONDELLO, *Gli anni delle riviste*, Miella, 1985, pp. 82-83.

rischio di promuovere una letteratura amica dello sconforto e della tristezza («non è lecito immergersi nel sentimento degli affanni e occorre invece virilmente oltrepassarli nell'opera e nel pensiero dell'arte»). Seguono pagine in cui la letteratura è invocata come la testimone di una «civiltà mentale e morale», che si delinea:

per ridare alla vita il desiderio e il gusto delle sue opere positive, che sono opere di pace; per chiarire i termini di quella nostra necessaria collaborazione alla civiltà e i particolari temi per i quali può un'Italia credere in se stessa e risorgere. Tocca a noi raccogliere ed elaborare, e talvolta, se non è ambizione, precorrere o promuovere i motivi della nuova figura mentale e morale che oggi si delinea: di un'Italia percossa e pure alacre, prostrata e pur fiduciosa, pronta a scuotere dalle sue abitudini ogni residuo di quel fascismo che non fu soltanto un fatto locale, ma la dolorosa e precoce manifestazione di un male che minaccia tutta la terra, ieri ed oggi: il mito della dittatura contro la libertà.

Merita attenzione anche la perifrasi con cui Flora si riferisce a Benedetto Croce, a cui si rimanda attraverso una serie di indicazioni implicite relative alla città di Napoli, ma soprattutto alla religione della libertà, di cui il filosofo del liberalismo viene rappresentato come un sacerdote:

Nasce questa rivista su quel territorio d'Italia che su per giù risponde all'antico reame, in una città ove vissero, o donde trassero esempio alla purità della cultura, uomini che durante il fascismo tennero fede al principio di libertà umana e lo difesero e ne composero una severa dottrina [...].

Se le vicende che legano Bassani all'organo di stampa del P.d.A. sono più note, il suo coinvolgimento nella redazione della rivista antifascista «Aretusa» rimane a tutt'oggi meno esplorato⁵²⁴. Giorgio Bassani vi partecipa, nel ruolo di collaboratore e redattore. Animata dal desiderio di riparare la manomissione etica, morale e politica avvenuta con il fascismo, «Aretusa» fonda la sua politica editoriale sui contributi di critici illustri, che insistono prevalentemente su temi quali il compito della letteratura di interpretare la realtà, rivendicando la possibilità di diffondere annunci di verità, quello di conservare lo slancio conoscitivo verso il presente e di tenere sempre unita la dimensione creativa a quella teoretica.

⁵²⁴ Una prima ricognizione dell'impegno per il progetto di Muscetta e Flora all'interno dell'epistolario bassaniano è stata realizzata da Flavia Erbosì (*Bassani in redazione: tracce epistolari della collaborazione ad «Aretusa»*), in occasione della giornata di studi promossa dalla Fondazione Giorgio Bassani, *Le carte di Bassani: progetti e prospettive di ricerca*, tenutasi a Roma il 25 gennaio 2019 (Associazione Civita). Si attende ancora la pubblicazione degli Atti del Convegno.

Dal punto di vista letterario, la rivista inverava lo spirito della critica crociana, che si costruisce, come ha notato di recente Gennaro Sasso, soprattutto a partire da una preoccupazione storiografica, politica e morale⁵²⁵. Con l'obiettivo di risvegliare il sentimento etico assopito nel popolo italiano, Francesco Flora sin dal primo numero non esitava ad avviare una polemica che svalutasse «quei moti letterari che pretesero cancellare il passato o affidarsi all'oscuro piacere delle parole come a una magia» e che di fatto furono «una collaborazione all'avvento della guerra»». L'idea crociana che abbiamo ricordato poco sopra circa il legame tra decadentismo e avvento delle dittature è ribadita («la sfiducia aperta e indifferente contro l'uomo») che gli autori del decadentismo e del simbolismo avrebbero manifestato è giudicata come una delle «più fosche preparazioni della guerra»), al fine di ricordare che non può esserci opera d'arte che non nasca da un bisogno morale. Chiudeva, infatti, il suo intervento un invito agli scrittori, in cui condensava l'intento programmatico della rivista: «pensare, chiarire idee e principii, collaborare con questo *scrupolo di verità* alla vita sociale».

Non sappiamo con certezza a che altezza Bassani entrò a far parte della redazione. Di sicuro a partire dall'aprile del 1945 cominciano ad apparire suoi contributi sul periodico, recensioni a opere contemporanee di autori italiani (Moravia) e a opere di autori stranieri ottocenteschi (Flaubert, Mann) e poesie, tra cui le due ispirate da scene di guerra *Retrovia* e *Non piangere compagno*. Un piccolo gruppo lettere inedite di Aldo Capitini, conservate nell'epistolario dell'autore ferrarese, invece, attesta che dal mese di aprile del 1946 Bassani raccoglieva articoli di conoscenti e amici per la rivista (in particolare nelle cartoline postali sono menzionati un saggio su Dante e uno su Leopardi)⁵²⁶, ma è molto probabile che avesse

⁵²⁵ GENNARO SASSO, *Croce e le letterature e altri saggi*, Napoli, Bibliopolis, 2019, p. 20. Su questo punto già nel 1958 Antonio Gandolfo in un importantissimo saggio, che per molti versi rappresenta il precedente storico di quello appena pubblicato da Sasso, notava acutamente che molte osservazioni critiche avanzate dal Croce sono frutto di un giudizio, che prima di essere estetico, è morale: «Tale principio, che è stato trascurato o non avvertito dai molti che hanno lavorato accanto a lui o contro di lui, è il vero segreto della sua critica che, anche quando certi interessi intellettuali cadranno, come sono caduti, per certe figure del secondo '800, rimarrà sempre viva per questo soffio di vita etica che circola nella pagina salda appunto per questa armatura a volte scoperta, a volte celata, ma costante come una norma che non era stata tanto appresa quanto intimamente rinforzata dall'esperienza desanctisiana e, in genere, dalla nobile atmosfera del nostro Risorgimento, che fu altamente educativo perché, proponendosi la formazione del cittadino di un'Italia che si avviava all'unità, acquistava aspetti umanistici» (ANTONIO GANDOLFO, *Benedetto Croce critico dei contemporanei*, Padova, Cedam, 1958, p. 23).

⁵²⁶ Si riporta il testo di uno dei documenti «Carissimo, ho mandato a Muscetta, per Aretusa, un articolo sul Paradiso: l'ha ricevuto? Vorrei che mi facessi spedire subito il numero di Aretusa col mio articolo sulla poesia del Leopardi: l'importo lo spedirò subito dopo. Il tuo affettuoso» (ALDO CAPITINI a Bassani, lettera del 20 maggio 1945, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie *Lettere ricevute*, fasc. *Capitini, Aldo*).

iniziato a svolgere questo tipo di attività già nel 1944, quando residente a Roma, si recava spesso a Napoli per lavori giornalistici.

L'interesse dell'esperienza bassaniana presso la redazione di «Aretusa» è costituito dal fatto che qui lo scrittore trova saldate la questione dell'ispirazione morale dell'arte, i diversi temi che riguardavano la sua vicenda artistica: la scelta di aderire ai modelli classici, quella di rifiutare il decadentismo, con quella conseguente di rifiutare anche l'ermetismo. Il giovane poeta seguendo i dibattiti che si svolgono sulla rivista napoletana ha modo di consolidare le sue posizioni crociane, maturando un'ostilità alla poesia ermetica di area fiorentina e chiarendo a sé stesso la traiettoria poetica che intendeva perseguire da quel momento.

Del resto, sono molto note le dichiarazioni di Bassani circa il rapporto con l'ermetismo fiorentino: se da una parte egli è stato «molto vicino [...] alla letteratura degli Ermetici, che fiorì all'epoca [sua]»⁵²⁷, dall'altra molto presto ha avvertito la necessità di opporsi a quella letteratura «che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava»⁵²⁸. I critici di area crociana della rivista che biasimano il carattere storico dei versi della deriva decadentista del simbolismo si oppongono duramente a quelli di area ermetica (Bo, Bigongiari, Luzi), che invece negli stessi anni sono attivi a Firenze tanto sul fronte critico che poetico. Con queste parole, ad esempio, Mario Luzi descrive gli anni tra il '36 e il '40:

Era in corso una definitiva scissione tra la vita interiore con i suoi propri arditi disegni e la inverosimile realtà pubblica del peggiore fascismo, nella guerra spagnola divenuta paranzista. Il discorso della poesia, la sua lingua, la sua offerta si ritorcevano su se stesse non potendo né afferrarsi a *oggetti credibili*, né riversarsi su una udienza pensabile, verso pensabili destinatari. La poesia scalava se stessa, montava sulla propria improbabilità. *Non era dunque l'epoca più propizia a leggere l'échec e il malinconico trionfo linguistico mallarmeano?* Così, in ogni caso, avvenne. Il poeta diventò il segno lucido e glorioso di tutto ciò che di noi stessi non amavamo e che pure era irrefutabilmente presente e sofferente dentro la nostra vita: *una mancanza, una privazione sentite come tali, ma anche una malattia, una ferita*, sublimare l'una l'altra: e queste, almeno un poco, amabili come uno si affeziona al suo male⁵²⁹.

Proprio nel 1936, Flora ne *La poesia ermetica* aveva biasimato la fuga dal presente, il rifiuto dell'azione e della progettualità tipiche della poesia ermetica. Sin dalle prime pagine, il critico aveva insistito sulla questione del rapporto dei poeti contemporanei con gli autori classici («Si offenderanno i critici se diremo che essi, tranne qualche spirito deserto, han letto

⁵²⁷ OPERE, p. 1342.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ MARIO LUZI, *Con Mallarmé, a lungo*, in *Naturalizza del poeta*, Milano, Garzanti, 1995, p. 240.

i modernissimi e ignorano i grandi poeti?»⁵³⁰), sostenendo che la fortuna della loro «poesia rarefatta»⁵³¹ si fondasse su una «deficienza di fondo storico, di cultura classica»⁵³², ignorando quanto essa fosse indispensabile a chi volesse scrivere versi, poiché «la conoscenza che un vero poeta ha dei suoi predecessori, non va intesa come un semplice ferro del mestiere, un vero fatto tecnico; bensì come un'esperienza morale profonda»⁵³³. Essi, invece, si erano rifugiati nella esaltazione della forma, nonostante la forma da sola senza contenuto morale non potesse «essere materia di poesia, perché essa è appunto la capacità formatrice»⁵³⁴.

Bassani prosegue, dunque, il suo processo di conversione letteraria avviato a Ferrara in quest'officina di idee critiche che conduce l'esame della letteratura alla stregua di un processo, poiché, per dirla con Flora: «La cultura deve anch'essa fare il suo esame di coscienza: riconoscere che le guerre son preparate dal tradimento dell'uomo a sé stesso: e l'uomo si tradisce innanzi tutto nella parola».

Come vedremo nelle prossime pagine, Bassani negli anni immediatamente successivi proseguirà il suo impegno critico, dimostrando di essere un vero e proprio erede e prosecutore del progetto di «Aretusa».

3.4 La condanna della poesia pura: il dibattito attorno a *Diario d'Algeria* (1947)

Che la questione dei modelli classici e il binomio poesia-conoscenza rappresentino un nodo nevralgico per l'evoluzione della parabola del poeta ferrarese emerge chiaramente da uno scritto bassaniano del dopoguerra, ignorato dalla critica fino a pochi anni fa. Si tratta di un articolo apparso nel 1947 sull'organo di stampa della Democrazia Cristiana, «Il Popolo», in cui si trovano due elementi fondamentali per ricostruire il percorso del poeta ferrarese. In primo luogo, questo testo conserva la prima dichiarazione bassaniana di classicismo: il poeta dichiara di considerare come suoi modelli i grandi autori della tradizione italiana ed europea (Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Racine, Manzoni) e, a conferma della tesi circa la

⁵³⁰ FRANCESCO FLORA, *La poesia ermetica*, Laterza, 1936, p. 8.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ivi*, p. 11.

⁵³⁴ *Ivi*, p.9.

dialettica decadentismo *vs* classicismo argomentata nel capitolo precedente, di rigettare l'eredità dei poeti del simbolismo francese. In secondo luogo, l'autore denuncia gli effetti della crisi politica e della guerra sul piano estetico, in particolare su quello poetico: «la disintegrazione dell'unità dell'animo umano» ha fatto sì che «i poeti [...] non credono al mondo che rappresentano» e ha indebolito il carattere teoretico della poesia.

La dichiarazione bassaniana di adesione alla linea classicista è inserita in un contesto particolarmente interessante, ossia il dibattito attorno alla raccolta *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, stampata pochi mesi prima. Nel confronto, animato da alcuni intellettuali e critici letterari dell'epoca, Bassani si inserisce con una lettera al Direttore intitolata *Dalla poesia pura all'assenza di poesia* e pubblicata il 19 luglio sulla terza pagina.

La storia di questo contributo bassaniano è peculiare: dopo la sua prima apparizione sulla stampa è stato dimenticato, sebbene contenesse valutazioni di ampio respiro sulle scelte poetiche ritenute più opportune per chi volesse fare poesia in quel momento storico.

La ragione dell'oblio di questo testo coinvolge direttamente Bassani, il quale dopo la pubblicazione sulle pagine del «Popolo» non lo ripropose ai suoi lettori in nessuna altra sede, prassi che invece seguì per altri articoli, raccolti nel 1966 nel volume *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*. All'interno del suo primo volume di saggistica, oltre al saggio *Le parole preparate* su Venezia, l'autore proponeva una scelta dei suoi scritti critici, di cui molti risalenti proprio al decennio '1940-1950' (un esempio su tutti *Verga il cinema*, uscito proprio sulle colonne del quotidiano «Il Popolo» appena qualche settimana prima dell'articolo sulla poesia, il 29 maggio del 1947⁵³⁵).

Pertanto, è molto probabile che la critica non vi si sia rivolta anche a causa della esclusione per mano dell'autore dello scritto dal volume di saggi. Inoltre, l'altezza cronologica del testo, redatto quando lo scrittore ferrarese aveva appena varcato la soglia dei trent'anni ed era agli esordi della sua carriera letteraria, di sicuro non ha aiutato. Gli scritti bassaniani degli anni '40 infatti appartengono a una sorta di limbo in cui giacciono molte tracce relative ai suoi primi passi mossi nel mondo letterario. Tuttavia, un esame di tali documenti è imprescindibile per comprendere come lo scrittore sia pervenuto all'elaborazione della sua personale poetica che determinò gli esiti di maggior successo della sua carriera. Per delineare la svolta poetica postbellica bassaniana, come accennato poco sopra, questo intervento è fondamentale, soprattutto perché il poeta ferrarese indica gli autori che secondo lui sono

⁵³⁵ Rimando alla sezione *Notizie sui testi* curata da P. Italia in *OPERE*, p. 1776.

esemplari per «una nuova valutazione del mondo» e per «una poesia degna di quella delle grandi età della storia»⁵³⁶. Manzoni, Shakespeare e Racine sono migliori di Valéry e Mallarmé, descritti, sulla scorta del «duro giudizio del Croce», come autori di versi vacui e destinati ad essere dimenticati.

La scintilla all'origine del dibattito ospitato dal quotidiano «Il Popolo» fu l'uscita del secondo volume di versi di Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria*, che avvenne a sei anni di distanza dal primo lavoro poetico del poeta lombardo, *Frontiera*, ma soprattutto all'indomani della fine della guerra. Come è noto, il poeta Vittorio Sereni, nel corso del conflitto era stato un ufficiale dell'esercito italiano e nel 1943 era stato fatto prigioniero dagli Alleati in Sicilia, per essere successivamente condotto in un campo di prigionia nel Nord Africa. Proprio in questi luoghi aveva composto i versi che pochi anni dopo sarebbero diventati quel *Diario d'Algeria*, che avrebbe segnato in modo significativo il Novecento poetico italiano.

Se oggi questo volume è riconosciuto come uno dei punti più alti della poesia del secondo Novecento, non furono di questo avviso tutti i contemporanei a cui spettò il compito di accoglierlo.

Poco dopo la sua uscita, infatti, il 19 giugno 1947 sulla terza pagina del «Popolo» uscì una recensione piuttosto polemica, firmata da Francesco Briatico⁵³⁷, che mirava a mettere in dubbio l'importanza del lavoro del poeta, sostenendo che nella ricerca poetica di Sereni non vi fosse traccia di alcuna evoluzione rispetto a *Frontiera*:

Le ultime poesie, raccolte oggi [...], sotto il titolo *Diario d'Algeria* non ci dicono nulla di nuovo ed il fatto che il poeta, di fronte ad avvenimenti così crudelmente umani come la guerra, la morte, la segregazione, abbia serbato il proprio imperturbabile accordo, la stessa misura nell'ascoltare, potrebbe essere prova d'insensibilità.

Nonostante l'esperienza bellica vissuta in prima persona, il poeta di Luino sarebbe rimasto ancorato a una poetica della parola, appunto di marca decadentista, in cui il linguaggio espressivo e la forma avevano il primato sui contenuti. La polemica del giornalista finisce ben presto per allargarsi e dai versi della raccolta di Sereni il discorso giunge a

⁵³⁶ G. BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, «Il Popolo», 20 luglio 1947, p.3.

⁵³⁷ Vittorio Sereni commenta questo episodio, esprimendo il suo grande dispiacere e confessando di intravedere dietro l'attacco ricevuto il profilo di Salvatore Quasimodo, in una lettera indirizzata all'amico Alessandro Parronchi, oggi raccolta all'interno del carteggio intrattenuto dai due poeti (A. Parronchi, V. Sereni, *Un tacito mistero*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 167-168). La recensione di F. Briatico si intitola *Ritorno di un poeta*, «Il Popolo», 19 giugno 1947, p.3 e, assieme alla recensione di A. Romano, *Poesia e poesia pura*, è stata riportata quasi per intero dalle curatrici nelle note di commento alla lettera.

esaminare la nozione di «poesia pura»: Briatico propone l'autore lombardo come «il più puro [...] dei nostri giovani poeti», facendo così risalire la scelta poetica del *Diario* all'insegnamento dei francesi Mallarmé e Valéry, teorici della poesia intesa come pura suggestione formale.

Secondo Briatico, tuttavia, «la poesia, affidata solo ad un'espressione verbale, per quanto perfetta, non può avere un'eco duratura e profonda» e l'errore di Sereni, e della «poesia pura» in generale, sarebbe stato proprio quello di serbare un'eccessiva fedeltà al «credo della parola».

La recensione di Briatico ebbe un effetto dirompente nella società letteraria dell'epoca e inaugurò una *querelle* critica proprio attorno alla «poesia pura», che si protrarrà sulle colonne della terza pagina del quotidiano «Il Popolo» fino alla fine di luglio: al suo testo ne seguiranno altri tre, firmati rispettivamente da Angelo Romanò, Beniamino Joppolo⁵³⁸ e, infine, Giorgio Bassani. Se il primo articolo aveva stroncato i versi di Sereni, il secondo a firma di Romanò prese la direzione opposta per dimostrare l'infondatezza del parallelismo avanzato tra la raccolta di Sereni e la «poesia pura». Romanò infatti sostiene che l'autore di *Diario d'Algeria* abbia un contatto stretto con la realtà e che abbia «cercato [...] una coincidenza addirittura naturale e piana tra il sentimento e la parola», rendendo conto «di una materia umana complessa e inquieta»⁵³⁹. Ma il critico oltre a condurre una strenua difesa del poeta di Luino, si occupa di rispondere al collega anche relativamente all'attacco lanciato contro la «poesia pura»:

Poi mi permetta Briatico di dirgli che, francamente, non capisco il suo livore (e di tanti altri so bene) contro la poesia pura [...] abbiamo ansie diverse, il tempo ci ha sradicato da certi lucidi ancoraggi, ci ha detto che la vita è anche sangue, persecuzione dell'uomo contro l'uomo, è anche morte: [...] i poeti hanno un solo modo di sentirlo ed è la loro parola. E la loro parola, oggi, non può fare a meno di assorbire tutte le esperienze tecniche e spirituali venute prima di lei, perché ogni parola di poesia riassume tutta la storia di poesia [la poesia pura]⁵⁴⁰.

Con una lettera indirizzata al Direttore Melloni, dal titolo *Ancora sulla poesia*, a queste parole risponderà Beniamino Joppolo, intellettuale siciliano vicino a Quasimodo. La polemica sempre più andava spostandosi dal libro di versi *Diario d'Algeria* a una questione essenziale della poesia italiana di quegli anni: chi fosse il poeta e quali doveri dovesse

⁵³⁸ B. JOPOLO, *Ancora sulla poesia*, «Il Popolo», 6 luglio 1947, p. 3.

⁵³⁹ A. ROMANÒ, *Poesia e poesia pura*, «Il Popolo», 29 giugno 1947, p.3.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

rispettare la sua parola. Era più opportuno usarla per produrre pure suggestioni formali, finendo per essere dei poeti «puri» al punto da esser lontani dalla vita e da comporre versi come si trattasse di «algebra poetica a priori»⁵⁴¹, o era meglio forse, all'indomani della seconda guerra mondiale, mostrare la sofferenza che si celava dietro una certa soluzione poetica, non offrendo i propri versi al lettore come «un mirabile esempio di calcolo» e una «prova di artificio, di astrattismo», ma come una confessione di verità? Joppolo, in altre parole, metteva in dubbio il merito del poeta che mostra un «viso intellettuale» ma finisce per farsi portatore di una «letteraria aridità», conseguenza dell'aver preferito «lo schermo nero del vuoto»⁵⁴², per usare le parole dello stesso Bassani, al mondo nella sua veste reale.

Prima di chiarire quale sia stato il punto di vista espresso da Bassani e a quale delle due posizioni -quella propugnata da F. Briatico e B. Joppolo o quella di A. Romanò- si avvicinasse maggiormente, occorre fare un passo indietro per mettere a fuoco il profilo dello scrittore in questi anni.

Nel periodo successivo alla guerra Bassani sperimenta le molteplici possibilità del suo talento letterario. Le redazioni dei giornali e dei periodici più importanti dell'Italia postbellica («Il Giornale», «Il Mondo», «L'Italia Socialista» ad esempio) non solo accolgono, ma richiedono e sollecitano⁵⁴³ i suoi lavori di poesia, narrativa, saggistica, nonché le sue prove di traduzione di poesia dall'inglese e dal francese. Le pubblicazioni degli anni '40, inoltre, costituiscono un *corpus* interessante in quanto documentano come il metodo di lavoro bassaniano sin dalle prime esperienze prevedesse quell'osmosi tra le diverse aree della scrittura di cui l'autore stesso parlerà poi anni dopo, rispondendo alle domande di un'intervista. L'autore intendeva già a questa altezza la sua attività di scrittore come un esercizio privo di «distinzioni tecnicistiche, di tipo quasi sindacale, tra poeti, narratori, saggisti, eccetera»⁵⁴⁴, poiché «l'attività creativa mal sopporta etichette e distinzioni». Il suo tavolo di lavoro, pertanto, è da immaginare come una piattaforma eterogenea e polivalente, in cui i diversi ambiti sono da considerare a tutti gli effetti come diverse manifestazioni della stessa questione poetica.

L'articolo *Dalla poesia pura alla assenza di poesia* illustra come le istanze letterarie perseguite nella produzione saggistica da Bassani fossero le stesse che ispiravano la sua poesia

⁵⁴¹ B. JOPPOLO, *Ancora sulla poesia*, cit., p. 3.

⁵⁴² G. BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, «Il Popolo», 20 luglio 1947, p.3.

⁵⁴³ Si vedano ad esempio le lettere di questo periodo conservate presso il Fondo Eredi Bassani, in particolare quelle di Vittore Branca e Carlo Zagli.

⁵⁴⁴ G. BASSANI, *In risposta II*, in *Opere*, cit., p.1210.

in quegli anni. Quando lo scrittore ferrarese intervenne nel dibattito il caso Sereni era ormai tramontato. L'attenzione si era spostata sul versante teorico, che dava modo a Bassani di pronunciarsi circa il rifiuto di quella «poesia pura» evocata proprio dai colleghi coinvolti nella polemica. L'avvio della lettera è consacrato proprio all'ammissione di un'iniziale influenza nella sua formazione giovanile:

Caro Direttore,
A proposito della cosiddetta «poesia pura» ti confesserò che anch'io, nonostante la mia formazione intellettuale (ma forse appunto per questo: è sempre difficile, da uomini, accettare senza ripugnanza la propria adolescenza...) ne sopporto con fastidio i limiti [...].

Nel primo capitolo di questa parte abbiamo visto come alla fine degli anni '30, durante la sua formazione, l'autore avesse frequentato il simbolismo francese e poco sopra abbiamo ricordato l'uscita di traduzioni da Paul Valéry e Rimbaud sul «Corriere Padano»⁵⁴⁵ firmate dallo scrittore ferrarese appena ventenne.

Del resto, la conferma che gli anni della giovinezza e con essi i testi che a quell'altezza Bassani amava, vengano archiviati ci viene data dal testo autoesegetico *Poscritto*, in cui Bassani ripercorre le tappe della sua poesia. Risalirebbe proprio al 1947, lo stesso anno dell'articolo sulla «poesia pura», un cambio di direzione della produzione in versi rispetto a quanto sino a quel momento aveva scritto (ovvero *Storie dei poveri amanti*). Nel 1947 infatti usciva *Te lucis ante*, libro attraverso il quale Bassani si emancipava definitivamente dalle «tristi secche del calligrafismo e dell'ermetismo»⁵⁴⁶ e rinunciava al «ritagliato paradiso del gusto e della cultura» per abbracciare «tutta la nuova realtà»⁵⁴⁷.

Solo occupandosi della realtà si può assolvere al compito di fare poesia. Questo è l'imperativo che Bassani aveva ereditato dal maestro Croce e dai critici incontrati in «Aretusa». Proprio Croce aveva lanciato critiche molto dure alla «poesia pura» di Mallarmé e Valéry:

Pare che Mallarmé non abbia alcun sentore di una più larga vita umana, che integri e trasmuti quella vita del senso e della carne, degli appetiti e delle libidini, che ne fughi le ombre paurose, che la distanzi. [...] L'anima si dibatte sempre nello stesso posto e nella stessa regione,

⁵⁴⁵ P. PREBYS, *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I, 2010, p. 181-182.

⁵⁴⁶ G. BASSANI, *Il giardino*, in *OPERE*, cit., p.545.

⁵⁴⁷ ID., *Poscritto*, in *OPERE*, cit., p.1165.

immersa come in acqua greve, che si sposta e non fluisce. Compagna di questa prigionia nel senso è la tristezza, una tristezza profonda e insuperabile⁵⁴⁸.

Mallarmé finiva per essere agli occhi di Croce e a quelli di Bassani «uno spirito tutto ripiegato e spasmodicamente concentrato a riguardare in sé»⁵⁴⁹ e per questo era per i poeti italiani un modello del tutto sconsigliabile, poiché, sempre per usare le parole del filosofo, raccomandare le sue teorie dell'arte, della bellezza e della poesia pure, la sua «initiative aux mots», avrebbe reso egemone la suggestione formale a discapito dell'espressione della «verità poetica»⁵⁵⁰, comportando il prevalere dell'oscurità sulla chiarezza⁵⁵¹.

Il mondo di cui il poeta parla nei suoi versi deve essere rappresentato senza indugi. Se Bassani ammette di aver praticato una poesia «distante e patetica»⁵⁵², all'indomani della guerra decide di cambiare rotta e compone i suoi versi lottando per lacerare la trama delicata che fino a pochi anni prima si interponeva tra la sua poesia e il mondo reale⁵⁵³: la scrittura poetica diventa il terreno dove il poeta accorcia la distanza tra sé e le cose esterne e quasi si annulla in esse per respingere definitivamente il vizio giovanile di far diventare le parole dei simulacri privi di sostanza. Di qui dunque il rifiuto dell'uso della lingua poetica fatto dai simbolisti e dagli ermetici e con esso il rifiuto di una «narrazione senza mende, immacolata e sterile» e della poesia pura, «una chimera da letterati, da critici, non già da poeti».

È interessante notare che queste parole sono quelle che Bassani nel 1948 impiegava a proposito del romanzo *L'Onda dell'incrociatore* di Quarantotti Gambini, all'interno del testo *Neorealisti italiani*⁵⁵⁴. Quel che lo scrittore ferrarese non perdona ai neorealisti coincide con le critiche rivolte alla «poesia pura»: il valore letterario non può esaurirsi in ragioni formali, di ordine estetico, non può privarsi di un antecedente sentimentale⁵⁵⁵. Non solo in questo ed

⁵⁴⁸ B. CROCE, *Intorno al Mallarmé*, «La Critica», 31 (1933), pp. 241-250: 244, poi in *La letteratura italiana (IV)*, Laterza, Bari, 1960, pp. 590-591.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ G. BASSANI, *Poscritto*, in *OPERE*, p.1164.

⁵⁵¹ B. CROCE, *La letteratura italiana (IV)*, cit., p. 592.

⁵⁵² G. BASSANI, *Poscritto*, in *OPERE*, p.1163.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 1165.

⁵⁵⁴ G. BASSANI, *Neorealisti italiani*, in *OPERE*, p. 1054-1059.

⁵⁵⁵ Per quanto riguarda la critica ai neorealisti si tenga presente quanto scritto a proposito di Pavese: «È evidente che tra Pavese e la realtà, quella stessa realtà che lo scrittore sembra così impegnato a riprodurre nei suoi aspetti più particolari, si leva lo spesso diaframma delle sue suggestioni letterarie. [...] Ma ve lo immaginate un operaio italiano, sia pure torinese e comunista, uno che all'occasione non teme certo l'uso delle parole, ve lo immaginate discorrere con così squisita forbitezza? La verità è che non diversamente da Quarantotti Gambini, idoleggiatore estetistico dei contenuti di alcuni grandi libri [...], anche Pavese sarà tutto, ma non un poeta. La realtà, quella vera, gli è muta. Il mondo del suo *Compagno* non è già quello di una società italiana colta lungo il sottile margine di sutura che corre tra la piccola borghesia e il proletariato, bensì, quasi sempre, l'evidente

altri testi della saggistica bassaniana (uno su tutti *Lettere d'amore smarrite* in cui si accenna per il caso di Silvio D'Arzo all'appartenenza in gioventù a quella Firenze ermetica «un po' snob» in cui imperava una lingua «faticosa e astratta»), ma anche in alcune carte epistolari di natura editoriale⁵⁵⁶, compaiono ulteriori tessere del discorso attorno alla «poesia pura». Ciascuna di esse è tesa ad avvisare che individuando nella sola ragione estetica il valore di un'opera, si rischia di far scomparire le reali ragioni poetiche dell'autore e di condurre a una letteratura priva di slancio poetico. In questo frangente storico, terminato il percorso antifascista, per il poeta Bassani l'idoleggiamento estetico e formale non è più sufficiente.

Colpisce un punto dell'articolo bassaniano, in cui l'autore impiega la definizione usata da Croce per il decadentismo per riferirsi al fascismo: «male del secolo». Questa scelta ci riporta alla prima parte del capitolo e permette di osservare come si sia compiuto il processo di conversione di un giovane letterato, impegnato ancora negli anni '30 nelle traduzioni di Valéry e Apollinaire. Dopo un decennio, Bassani possiede oramai un'intelligenza critica che, formatasi su strade diverse dai suoi contemporanei, garantisce analisi puntuali sui loro lavori, in cui i riferimenti poetici presi in considerazione erano gli autori che lui aveva cessato di emulare dopo la prima fase dei versi giovanili:

Il nostro secolo, (il secolo del fascismo?), che ha visto frantumarsi la sintesi [...] dell'età romantica, in una realtà nebulosa, informe, tuttora in fase di cristallizzazione, ha esteso la propria impotenza anche alle altre arti. Il male è sceso più in profondo. I poeti e gli artisti in genere *non credono al mondo che rappresentano*⁵⁵⁷.

La concezione per cui l'artista, e in particolare il poeta, è un individuo ancora capace di credere a quel che rappresenta era stata già al centro della riflessione di Bassani negli anni precedenti. Proprio durante i mesi più duri della guerra, quelli della prigionia nel carcere di Ferrara, in una lettera del luglio 1943, Bassani scriveva alla sorella Jenny queste parole:

prodotto di una sorta di chimera: la chimera del critico sagace, del coltissimo conoscitore di letterature straniere, del bravissimo traduttore dall'inglese» (Ivi, p. 1058).

⁵⁵⁶ Si riporta un esempio tra i numerosi: in una lettera indirizzata alla principessa Caetani, datata 29 agosto 1957, Bassani a proposito di Pasolini scrive: «Il Pasolini è senz'altro una delle rivelazioni letterarie più notevoli di questo dopoguerra. La sua poesia è piena di impeto, fortemente *engagée*, 'impura'. Almeno apparentemente lontana dal grigiore e dalla 'purezza' della lirica ermetica dell'anteguerra» (S. Valli, *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori italiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p.108).

⁵⁵⁷ Opere .

La poesia è delle anime vergini, degli angeli, di chi crede. Naturalmente noi non viviamo più all'età d'Omero, e quindi ci è difficile trovare qualcosa in cui credere. Ma ad ogni modo, per essere poeti bisogna tornare a una necessaria *condizione di ingenuità*⁵⁵⁸.

Una concezione che il nostro autore non abbandonerà più, se ancora nel 1964 prende in prestito le parole di un motto pascaliano che ribadiva con un'immagine decisamente suggestiva questa idea («Je crois volontiers les histoires dont les temonis se font egorger»), per indicare *in exergo* il criterio in base al quale avrebbe recensito e giudicato le diverse opere letterarie dei suoi contemporanei ne *Le parole preparate*: il tasso di verità delle storie che raccontavano. O, espresso in altri termini, il grado di partecipazione alla vicenda narrata (su questo punto cfr. *infra*, § 5.1). Il racconto prodotto da chi non crede al mondo che descrive, come Bassani ritiene che sia abitudine fare presso i suoi contemporanei, è un racconto che nasce necessariamente da una assenza di sentimento: non ci si crede perché non si partecipa direttamente alla materia che si sta esponendo. Secondo la lezione di Croce, invece, il sentimento è la base di ogni opera artistica e solo grazie al suo superamento può essere elaborata una poesia, un romanzo, un quadro: l'opera d'arte è il risultato della combustione del sentimento, il quale solo alla fine del processo assume una precisa forma. Il poeta, come lo storico, «consuma o cancella (come avrebbe detto lo Schiller) la materia nella forma: la consuma, ma per consumarla deve trovarsela innanzi, e in quel consumarla si svolge l'opera sua»⁵⁵⁹.

Invece i contemporanei di Bassani sembrano o essere chiusi in un'aleatoria ricerca formale, che rende impossibile la funzione mimetica della letteratura (ermetismo), oppure sono intrappolati nella pretesa di offrire una riproduzione analitica della società, che inevitabilmente è votata al fallimento, finendo per costruire il proprio racconto con la «premeditazione e lo scetticismo»⁵⁶⁰ tipiche del letterato e non del poeta.

Il critico George Steiner affronta la questione della crisi del linguaggio in modo approfondito nel suo saggio *Linguaggio e silenzio*, dove ricorda come nella seconda metà del '900, nel mezzo della crisi della civiltà provocata dalla guerra, la dimensione del linguaggio fosse avvertita come estremamente vulnerabile⁵⁶¹: la possibilità di esprimere con le parole la

⁵⁵⁸ OPERE, p. 959. Il corsivo è dell'autore.

⁵⁵⁹ B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia* [1917], a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri, Napoli, Bibliopolis, 2007, p. 281.

⁵⁶⁰ G. BASSANI, *Neorealisti italiani*, in OPERE, p. 1056.

⁵⁶¹ Cfr. la raccolta di saggi *Linguaggio e silenzio* e in particolare il saggio *Il silenzio e il poeta*.

«verità viva» è fortemente messa in discussione (Ionesco)⁵⁶², l'incomunicabilità segna drammaticamente le relazioni sociali (Beckett) e nel dibattito critico si diffonde scetticismo circa la possibilità di scrivere versi dopo Auschwitz (Adorno). Steiner sostiene che nel corso del '900 le possibilità espressive della parola siano state compromesse in maniera profonda, le risorse verbali svalutate e che il silenzio sia diventata una scelta che i poeti hanno abbracciato spesso per privilegiare altri tipi di codici, come ad esempio la musica, considerata superiore perché può dire di più in maniera più immediata.

La consapevolezza dei limiti della parola di fronte a una realtà inesprimibile apre la strada alla tentazione di rinunciare all'espressione letteraria o di dar vita a scritture che rispecchino la vulnerabilità e i limiti dell'atto creativo. Al contrario di queste tendenze, la produzione dell'autore ferrarese si afferma nel panorama italiano ed europeo come una rivendicazione delle capacità espressive della lingua: alla scoperta dei limiti della parola, Bassani reagisce con la scelta di risalire alla verità grazie alla poesia, il solo linguaggio per lui in grado di esprimere «qualcosa che vive, che palpita, come tutto ciò che appartiene alla storia dolorosa e gioiosa degli uomini»⁵⁶³.

⁵⁶² «Non vi sono parole per l'esperienza più profonda. Quanto più cerco di spiegarmi, tanto meno mi capisco. Naturalmente, non tutto è inesprimibile in parole, soltanto la verità viva». Ionesco citato in STEINER, *Linguaggio e silenzio*, cit., p. 224.

⁵⁶³ G. BASSANI, *Le parole preparate*, in OPERE, p. 1201.

4. Le raccolte poetiche: il caso di *Un'altra libertà* (1951)

Questo capitolo intende esplorare l'officina del poeta ferrarese da un'angolazione diversa rispetto alle pagine precedenti: non più quella della elaborazione di una personale teoria poetica attraverso un costante confronto con gli esempi del passato, ma quella più concreta relativa alla composizione dei versi e alla costruzione di un libro di poesia. Se fino ad ora, ci siamo concentrati sul ruolo che la poesia e i modelli classici ricoprono all'interno della ricerca bassaniana dello stile inaugurata all'inizio degli anni Quaranta, nelle prossime pagine, esamineremo il periodo cronologico successivo, compreso tra il 1948 e il 1951, e descriveremo l'allestimento del libro di poesia di Bassani più importante della fase postbellica. Ci soffermeremo sulla raccolta *Un'altra libertà* (1951) e sulla sua vicenda editoriale, particolarmente significativa per verificare in che modo il poeta ferrarese sviluppi concretamente il suo progetto di poetica e per appurare in che maniera questo sia stato accolto da editori e lettori, da critici e poeti coevi.

La raccolta del 1951 è la più adatta a questo tipo di indagine perché in essa il programma poetico bassaniano delineatosi negli anni precedenti appare nella sua forma più matura e, pertanto, i testi che vi si leggono si possono analizzare per definire le soluzioni formali che Bassani trova per la sua nuova concezione poetica. Lo stesso lavoro non si potrebbe condurre sulle precedenti raccolte. *Storie dei poveri amanti* (1945), sebbene esca a guerra terminata, non può essere in alcun modo considerata rappresentativa della svolta poetica bassaniana: la silloge, infatti, riunisce testi scritti per lo più tra il 1939 e il 1943⁵⁶⁴, come abbiamo ricordato nelle pagine precedenti, inizialmente destinati a essere pubblicati entro il 1943 per i tipi di Guanda, progetto sfumato per via dell'arresto dell'autore nel mese

⁵⁶⁴ Fanno eccezione *Piazza d'Armi* (1945), *Serenata* (1945), *Anniversario* (1944), *Punta marina* (1945), *Epitaffio per un tipografo* (1945), *Non piangere compagno* (1944), *Retrovia* (1944), tutti testi usciti tra il 1944 e il 1946 sulla rivista «Aretusa» (G. BASSANI, *Non piangere, compagno*, «Aretusa. Rivista di varia letteratura», I, 2, maggio-giugno 1944, p. 100, ID., *Mascherata*, «Aretusa. Rivista di varia letteratura», II, 10, ottobre 1945; ID., *Poesie: Piazza d'Armi, Serenata, Punta Marina, Anniversario, Piazza d'Armi, Serenata, Punta Marina*, «Aretusa. Rivista di varia letteratura», III, 1-2, gennaio-febbraio 1946, pp. 94-95) e aggiunti in occasione della seconda edizione del volume, che tuttavia, dato il numero esiguo, non comportano alcuno stravolgimento del disegno originario del libro. Le date sono riportate nell'indice della seconda edizione aggiornata uscita sempre per la casa editrice Astrolabio nel 1946.

di maggio, della carcerazione protrattasi fino alla fine di luglio, e della successiva, improvvisa quanto previdente, partenza alla volta di Roma⁵⁶⁵. Inoltre, che il progetto dovesse risalire a diversi anni prima del 1945, e più precisamente che fosse precedente alla crisi che Bassani conosce nei primi anni Quaranta, lo testimonia anche un documento di Antonio Rinaldi risalente al giugno 1940, in cui alcuni suoi versi sono accompagnati da un'indicazione temporale al margine della carta, in cui è specificato che il componimento è stato scritto dopo la lettura della prima raccolta bassaniana, che già a quest'altezza doveva essere stata allestita provvisoriamente per gli amici⁵⁶⁶. Ulteriore conferma viene dalle ricerche di Anna Dolfi realizzate per l'allestimento dell'edizione commentata delle poesie di Bassani, in cui notifica la presenza nell'Archivio dell'autore di «un foglio, in parte strappato - Ms.APP.46 -, dove è annotato il frontespizio di un libro che avrebbe dovuto avere come autore Giacomo Marchi: “Giacomo Marchi // *Storie dei poveri amanti / e altri versi / (1939-1942)*”. Appare anche come titolo di un lungo poemetto, o meglio di una serie di liriche che vi sono incluse, spesso smontate e rimontate, variate, scorciate, talvolta giocate anche come testi autonomi nel passaggio da un'edizione all'altra»⁵⁶⁷.

Sebbene il libro presenti anche alcune poesie composte dopo il 1942, si tratta o di testi aggiunti nella sezione *Altri versi (Non piangere, compagno e Retrovia)*, definiti dallo stesso Bassani

⁵⁶⁵ Le informazioni sul progetto di una raccolta di poesie da stampare presso Guanda si trovano in alcune lettere dell'epistolario bassaniano. La prima, dell'aprile del 1943, è stata scoperta recentemente da Brigitta Loconte, che ringrazio per la segnalazione, nel Fondo Giuseppe De Santis, conservato presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Vi si legge un prezioso riferimento alla raccolta, la cui preparazione pare essere a buon punto (GIORGIO BASSANI a Giuseppe De Santis, Lettera del 4 aprile 1943, Archivio Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Giuseppe De Santis, Serie *Corrispondenza*, fasc. Bassani, GIDS32-A759). Un secondo riferimento si legge in una lettera inviata da Bassani al fratello Paolo nei mesi del carcere, anche questa rinvenuta con i recenti lavori di scavo archivistico nell'Archivio eredi Bassani. Di seguito il testo della missiva, datata 9 luglio 1943: «Scrivi a Guanda (Piazza Bottego 5 PARMA) raccomandandogli di mandare a te le bozze delle mie poesie non appena saranno pronte. Ho bisogno di toglierne alcune e di sostituire qualche verso. E non rispedirglile fintantoché non le avremo corrette insieme a perfezione, così per corrispondenza. Potresti vedere con Guanda stesso, al proposito, a Bologna: dove so che viene qualche volta. Insomma fai tu, e pensa che sono nelle tue mani». La lettera è riprodotta in PAOLA BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, a cura di Massimo Raffaeli, Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 130-136: p. 136.

⁵⁶⁶ Dà notizia di questa documentazione Francesca Bartolini in uno studio dedicato a *Storie dei poveri amanti*, in cui giustamente nota che a proposito della cronologia della pubblicazione di questa raccolta «[...] le date risultano fuorvianti dal momento che le prime prove poetiche si comprendono meglio, in termini di motivi e rimandi, se collocate in esperienze e frequentazioni seppur di poco precedenti. [...]». D'altra parte, una prima versione dell'opera, probabilmente rivoluzionata dall'introduzione di testi successivi, doveva essere circolata nella cerchia di sodali longhiani molto tempo prima visto che nelle carte Rinaldi è rimasto un componimento del giugno 1940 scritto, secondo quanto riportato a latere del testo, dopo la lettura della prima *plaque*tte dell'amico ferrarese» (FRANCESCA BARTOLINI, *Le prime raccolte poetiche di Bassani*, in MARIA PIA DE PAULIS, SARAH AMRANI, *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2017, pp. 161-178:161-162).

⁵⁶⁷ Cfr. GIORGIO BASSANI, *Poesie complete*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, in corso di stampa.

come appartenenti «a un libro futuro»⁵⁶⁸, come a denunciare una rilevante estraneità tra questi due componimenti e il resto del volume, o di titoli aggiunti nella seconda edizione della raccolta (1946), ad esempio *Piazza d'armi* e *Serenata*, che in effetti testimoniano le nuove soluzioni formali e i contenuti che ritroveremo in *Un'altra libertà*, ma essendo una quota davvero minima non incidono in modo significativo sul tono complessivo della raccolta. Infine, si incontra un ultimo gruppo di testi aggiunti nel 1946, *Mascherata*, *Anniversario*, *Punta Marina* ed *Epitaffio per un tipografo*, ma condividono lo stesso stile e gli stessi motivi di *Storie dei poveri amanti*: paesaggi e solitudine, musiche in lontananza e ombre che appaiono fugacemente, rendendo riconoscibile quella linea sensuale delle poesie dei primi anni Quaranta.

Ma, a ben vedere anche il «libro futuro»⁵⁶⁹, a cui già nel 1945 Bassani rivolgeva la mente, *Te lucis ante*, non è rappresentativo della svolta poetica descritta nei capitoli precedenti, poiché non è del tutto disancorato dalla stagione di *Storie dei poveri amanti*, tant'è che, come vedremo, dopo averlo pubblicato nel 1947, Bassani si impegna in una sua riscrittura già nel 1949 (cfr. *infra*, § 5.2.2). *Te lucis ante* è da considerare un laboratorio della svolta poetica in cui, però, nel tentativo di fuggire da una poesia che è da una parte intrappolata nello spazio vissuto della propria giovinezza⁵⁷⁰ e dall'altra nell'espressione del dolore di un'anima, di un esasperante sentimento erotico-elegiaco, il poeta ferrarese finisce per astrarre eccessivamente i contenuti e per imprimere ai versi una rarefazione che trasforma molti brani in passi criptici e ambigui. E se da un lato è vero, come nota Rosy Cupo, che con *Te lucis ante* Bassani cerca di «eliminare ogni passione troppo violenta», di far scomparire qualsiasi espressione di «sentimenti incontrollati o tendenti al patetico», che, pur presenti nelle stesure intermedie che la studiosa ha potuto esaminare, in effetti non si ritrovano nella redazione definitiva, dall'altro occorre segnalare che il tono che attraversa le pagine del volume ricorda un «sofferto e serrato dialogo del poeta alla ricerca di risposte», una tensione interrogativa che totalizza la

⁵⁶⁸ La precisazione si legge nel testo introduttivo che apre la sezione *Altri versi*: «Le due poesie che seguono (ma forse appartenevano a un libro futuro) sono dedicate a due morti di questa guerra. La prima, a un giovanissimo caduto delle quattro giornate napoletane del settembre 1943, di cui ho potuto contemplare l'immagine serena e severa in una fotografia inserita tra le pagine del testo di *Napoli contro il terrore nazista* di Corrado Barbagallo (Napoli 1944); la seconda, a un ignoto soldato tedesco presso la cui tomba solitaria, posta in riva al lago d'Albano, mi è accaduto di sostare nel luglio 1944 in compagnia di due soldati inglesi che mi ospitavano su di un autocarro militare» (STORIE DEI POVERI AMANTI, p. 44). Ricordiamo che una di queste due poesie era precedentemente uscita su «Aretusa» (cfr. nota precedente).

⁵⁶⁹ STORIE DEI POVERI AMANTI, p. 44

⁵⁷⁰ Così Alfredo Luzi sulla «cesura correttoria e stilistica» testimoniata da *Te lucis ante* (ALFREDO LUZI, *Esperienza vissuta e scrittura nella poesia di Bassani*, «Revista de literaturas modernas», 42/2012, pp. 77-102: 86).

soggettività del poeta e le impedisce di maturare un giudizio sulla realtà circostante, sulla storia.

Chiamato a confrontarsi con lo scenario della poesia italiana vigente, Bassani lascia che i suoi versi escano dalla sua officina e affrontino la prova più importante, e cioè il vaglio dei lettori. In che modo le scelte bassaniane si inseriscono nel contesto e nei canoni dell'epoca? Come vengono accolte dall'editoria (e in particolare dalla casa editrice Mondadori)? Si tratta di istanze non assimilabili né all'ermetismo né al neorealismo, pertanto, come si comportano i critici, spesso poeti anch'essi, di fronte a questa originale proposta?

Si è scelto di condurre questa analisi sul caso di *Un'altra libertà* perché è la raccolta più adatta a esaminare la sorte della poesia di Bassani. È lo stesso autore, del resto, a indicarci indirettamente il peso di questo lavoro, una sorta di *summa* della sua *ars poetica*, quando nell'autoantologia *In rima e senza* del 1982, ripercorrendo la sua parabola lirica, destina a *Un'altra libertà* un particolare trattamento, restituendole uno spazio che nella precedente antologia (*L'alba ai vetri*, 1963) era stato ridimensionato (cfr. *infra*, § 5.1). Dopo aver chiarito il valore di questa raccolta, esporremo la storia e i tempi della composizione dei testi che formano il libro, divisi tra composizione dei nuovi versi (riuniti nella sezione *Dal profondo* di *Un'altra libertà*) e riscrittura di quelli di *Te lucis ante*.

4.1 *Un'altra libertà nell'autoritratto di In rima e senza*

Nel 1982 Giorgio Bassani pubblica *In rima e senza*, in cui riunisce tutte le raccolte da lui pubblicate fino a quel momento e alcune versioni dal francese e dall'inglese fino ad allora uscite solo in rivista. Al volume affida il compito di ritrarre la propria parabola poetica, dai primi agli ultimi lavori, dai progetti editi da importanti case editrici alle composizioni di carattere più occasionale. Il lavoro non è realizzato con alcun intento autocelebrativo: quel che importa a Bassani è piuttosto descrivere l'evoluzione del suo lavoro di poeta nel corso di un trentennio⁵⁷¹. Pertanto, nel tentativo di storicizzare la propria esperienza, Bassani dispone

⁵⁷¹ Non sono incluse però delle poesie e delle traduzioni giovanili, risalenti alla fine degli anni '30. Sulla poesia di Bassani sin dalla sua prima fase si veda almeno: VALERIO CAPPOZZO, *Un attimo prima di cominciare a leggere. Dall'Ermetismo alle poesie di Giorgio Bassani*, in *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, a cura di Antonello Perli, «Sinestesie» XIV, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016, pp. 45-60; ID., *Bassani*

le sue raccolte secondo un criterio ben preciso, ossia rispettando l'ordine di pubblicazione e ottiene così una struttura ampia ma coesa di «più di duecento composizioni, realizzate via via durante un'intera vita»⁵⁷², un autoritratto veritiero del suo profilo poetico, ricavato dalle sue stesse liriche. Del resto, sin dal risvolto di copertina il poeta dichiara apertamente lo scopo del suo lavoro, scrivendo queste parole: «che cos'altro cantano, tutte [le poesie], se non di colui che le ha create nel tentativo di restituire di sé stesso un'immagine finalmente completa, totale, sul serio attendibile?»⁵⁷³. Se questa è la posta in gioco del libro, allora sarebbe necessario soffermarsi sulle attività svolte da Bassani per il suo allestimento –attività ricostruite con cura filologica da Paola Italia nelle *Notizie sui testi* del volume *Opere* della collana *I meridiani*⁵⁷⁴– e svelarne le linee direttrici al fine di comprendere il reale legame di Bassani con le sue raccolte di versi.

Non essendo ancora disponibile un'edizione critica dell'opera bassaniana, gli interventi e i rimaneggiamenti non sono stati ancora adeguatamente studiati e valorizzati dalla critica⁵⁷⁵, ma tentando un rapido confronto della lezione ospitata in *In rima e senza* con quella delle prime edizioni delle rispettive raccolte, si riscontrano delle differenze significative, in grado di far luce sulla maniera tutt'altro che passiva con cui il poeta ha curato quest'ultima silloge.

Ad un primo esame, sono due le operazioni più evidenti: in primo luogo, Bassani cerca di integrare *In rima e senza* con materiali che nel tempo erano finiti ai margini della propria produzione o perché esclusi da antologie intermedie (è il caso di alcune poesie da *Storie dei poveri amanti* non incluse ne *L'alba ai vetri* del 1963, che di 32 liriche ne aveva ospitate solo 21) o perché mai pubblicati in volume (è il caso delle traduzioni poetiche realizzate dall'autore e apparse fino a quel momento solo in rivista⁵⁷⁶, che in *In rima e senza* vengono riunite in una sezione autonoma, *Traducendo*).

poeta!, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di Angela Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 51-71; FRANCESCA BARTOLINI, *Le prime raccolte poetiche di Bassani*, in *Bassani nel suo secolo*, a cura di Sarah Amrani, Maria Pia De Paulis- Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2017, pp. 161-178, e JEAN NIMIS, *Lirismo dell'impegno nella prima stagione poetica*, in *Bassani nel suo secolo*, cit., pp. 179-197.

⁵⁷² GIORGIO BASSANI, Risvolto di copertina di *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ Cfr. OPERE, pp. 1762-1795.

⁵⁷⁵ È di prossima uscita per Feltrinelli la riedizione dell'opera in versi di Bassani (compresi numerosi testi inediti), a cura di Anna Dolfi. Nella parte di commento dedicata a ciascuna poesia la studiosa prenderà in considerazione e riporterà le varianti più significative rinvenute nell'esame delle carte della sezione *Poesia del Fondo Manoscritti* dell'Archivio eredi Bassani.

⁵⁷⁶ È il caso, ad esempio, delle poesie di J. P. Toulet tradotte su «Il Mondo Europeo» nel 1947 (a. III, n. 38, 1 marzo 1947, p. 15) e di quelle di René Char che vengono tradotte da Bassani nel 1959 e che saranno tutte incluse, tranne quella intitolata *Gli inventori*, in questa sezione di *In rima e senza* (cfr. GIORGIO BASSANI, *Perché una foresta, Sul libro di un albergo, Gli inventori, Jacques parla di sé, La verità vi renderà liberi*, «Paragone Letteratura», a. VII, n. 94, ottobre 1957, pp. 56-59).

In secondo luogo, Bassani tende a fondere materiali in origine distinti, come nel caso di alcuni componimenti: quello che nel volume del 1982 è intitolato *Storie dei poveri amanti*, ad esempio, è la fusione di tre pezzi distinti della prima raccolta bassaniana omonima: *Luna*, *Periferia*, *Ancora dei poveri amanti*; ancora nella sezione II di *Te lucis ante* del 1982, si legge un componimento che è la somma di *Sei venuto alla porta* e *Come la verità*⁵⁷⁷.

Analizzando *In rima e senza* con questa attenzione, emerge un altro elemento piuttosto notevole, una discreta anomalia passata facilmente inosservata, proprio a causa della lacuna filologica relativa agli scritti bassaniani. Faccio riferimento alla sezione *Te lucis ante* della prima parte (*In rima*) del volume *In rima e senza* che, pur avendo come titolo *Te lucis ante*, non riproduce la raccolta omonima stampata a Roma nel 1947 (d'ora in poi TLA 47), bensì – con l'eccezione di pochissime varianti – riprende il testo della successiva raccolta bassaniana, *Un'altra libertà* (1951), la cui prima sezione consiste in una riscrittura dei versi di *Te lucis ante* (TLA 51), e la cui seconda sezione, *Dal profondo*, consiste in un gruppo di versi per lo più composti dopo l'uscita di *Te lucis ante*. La prima domanda che sorge è perché Bassani assegni il titolo di una raccolta (*Te lucis ante*) laddove la lezione testuale proposta proviene da quella di *Un'altra libertà*?

Inoltre, ricostruendo a ritroso le scelte fatte da Bassani nel 1963 per la sua prima antologia di versi, *L'alba ai vetri* (d'ora in poi AAV 63), da una parte si nota che egli aveva diviso le due sezioni di *Un'altra libertà*, dall'altra che le aveva ridimensionate (si registra l'espunzione rispettivamente di 3 brani da TLA 51 e di 2 brani da *Dal profondo*).

Risulta singolare, allora, la scelta dell'autore del 1982: laddove Bassani avrebbe potuto riprendere la lezione di AAV 63, ossia la sua ultima volontà, decide invece di affidarsi al testo di *Un'altra libertà*, ricompattando le due parti (*Te lucis ante* e *Un'altra libertà*) in un'unica sezione dal titolo *Te lucis ante*, e recuperando due composizioni della sezione *Dal profondo*, *Venuto con la notte* e *Il velo di fiamma*, che ne *L'alba ai vetri* erano state espunte. Nessun recupero invece viene realizzato per quanto riguarda le tre poesie di *Te lucis ante* escluse nel 1963, *Chino il volto a scolorite*, *Ma a chi, solenni, e a che*, *Come la verità*, salvo il recupero di quest'ultima tramite fusione con un altro pezzo, come accennato poco sopra.

⁵⁷⁷ GIORGIO BASSANI, *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 41, 84.

ANNO	STRATEGIE D'AUTORE	n. poesie	RACCOLTA
	<i>TE LUCIS ANTE</i>		
1947	I pubblicazione di <i>Te lucis ante</i>	24	<i>Te lucis ante</i>
1951	Riscrittura di <i>Te lucis ante</i> con tagli e varianti	21	<i>Un'altra libertà</i>
1963	Pubblicazione <i>Te lucis ante</i> (ed. 1951) in <i>L'alba ai vetri</i>	21	<i>L'alba ai vetri</i>
1982	Fusione <i>Te lucis ante</i> (ed. 1951) a <i>Dal profondo</i> sotto il nome di <i>Te lucis ante</i>	21	<i>In rima e senza</i>

<i>DAL PROFONDO</i>			
1951	Pubblicazione all'interno di <i>Dal profondo (Un'altra libertà)</i> dei nuovi versi*	14	<i>Un'altra libertà</i>
1963	La sezione <i>Dal profondo (Un'altra libertà)</i> in <i>L'alba ai vetri</i> subisce un taglio di due pezzi	11	<i>L'alba ai vetri</i>
1982	<i>Te lucis ante</i> (ed. 1951)+ <i>Dal profondo</i> diventano <i>Te lucis ante</i>	14	<i>In rima e senza</i>

* *Dal profondo* è composta di 21 pezzi, di cui 7 sono ripresi da precedenti lavori e 14 nuovi.

Fig. 1- Il percorso di *Te lucis ante* e *Un'altra libertà* nelle raccolte di poesia di Bassani. In grassetto la fase della storia del testo che questo studio intende approfondire.

Alla luce di quanto sin ora detto, si può affermare che, sebbene Bassani consegnò il titolo alla seconda sezione del volume, in realtà nell'autoritratto che porta a termine alla fine della sua carriera, *Te lucis ante* è in secondo piano rispetto a *Un'altra libertà*, la quale, nonostante subisca la rimozione del titolo, viene ricostituita nella sua interezza.

Nell'allestimento dell'autoritratto poetico che è *In rima e senza* Bassani non poteva rinunciare ai versi di *Un'altra libertà*, né sacrificarli, poiché li sentiva come decisivi e imprescindibili per il racconto del suo percorso lirico. In effetti, dalla descrizione che di essi si legge nel testo *Poscritto*, si capisce chiaramente che le pagine di *Un'altra libertà* ospitano la svolta decisiva della letteratura bassaniana, più ancora di *Te lucis ante* che infatti all'interno della raccolta mondadoriana viene riscritto; *Un'altra libertà* è il libro del «rischio necessario» assunto all'indomani della guerra, lottando «senza pietà» contro la tentazione estetizzante della *koiné* ermetica, rinunciandovi definitivamente⁵⁷⁸, al fine di inaugurare una scrittura in cui il sentimento non padroneggia più «nell'atto del suo prodursi»⁵⁷⁹, perché è finalmente

⁵⁷⁸ G. BASSANI, *Poscritto*, in OPERE, cit., p. 1164.

⁵⁷⁹ B. CROCE, *La poesia* [1936], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994, pp. 40-41.

«contemplato»⁵⁸⁰ e dove i versi non sono più un «puro frutto della mente» ma poesia «reale, oh come reale!», in cui l'aggettivo vuole essere allusione alla realtà dello spirito⁵⁸¹. La raccolta del 1951 è il libro con cui Bassani si lascia alle spalle le influenze poetiche decadentiste della stagione efficacemente descritta nel *Giardino*, è la sede del superamento definitivo di quella fase pre-crociana che i componimenti di *Storie dei poveri amanti* ancora testimoniavano.

4.2 La cronistoria di *Un'altra libertà*

Non solo l'autonarrazione di *Poscritto*, ma anche quella proveniente dal suo archivio, conferma la centralità di questo lavoro, che vide la luce solo dopo una travagliata gestazione e che ebbe il ruolo di traghettare Bassani verso una maggiore consapevolezza autoriale e verso un maggior riconoscimento da parte della critica (ad esempio, come si vedrà alla fine di questo contributo, dopo l'uscita di *Un'altra libertà* il lavoro di Giorgio Bassani inizia a essere inserito in alcune antologie della poesia del dopoguerra).

Tra le carte dell'archivio bassaniano, i documenti relativi a *Un'altra libertà*, infatti, godono di un buono stato di conservazione e rispetto alle altre raccolte di poesie sono stati assemblati dall'autore con maggiore compattezza, cura e intenzionalità, in modo che oggi è possibile, studiandoli, osservare la complessità della storia di questo testo⁵⁸².

In particolare, ai fini di questo contributo saranno di interesse le carte del Fondo epistolare Bassani (sezione dell'Archivio Eredi Bassani), all'interno del quale si trovano le lettere scambiate da Giorgio Bassani con amici, con critici, con poeti e, infine, con lo stesso editore Arnoldo Mondadori tra il 1948 e il 1951, tutti documenti utili a ricostruire la storia e il significato di questo volume. Grazie a questi materiali è stato possibile scandire con precisione i tempi della gestazione del volume:

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ OPERE, p. 1164.

⁵⁸² A titolo esemplificativo si riportano alcune informazioni sulla situazione conservativa dei documenti relativi alla produzione lirica bassaniana. Nel Fondo Manoscritti dell'Archivio Eredi Bassani sono presenti 337 carte concernenti *Te lucis ante* e *Un'altra libertà* (che l'autore ha riunito in cartelle comuni) a fronte delle 63 carte che riguardano *Storie dei poveri amanti*. Inoltre, *Un'altra libertà* è l'unica raccolta poetica di Bassani di cui siano conservate ben due bozze dattiloscritte con interventi autoriali e redazionali, nonché una traduzione in rumeno realizzata nello stesso periodo della sua uscita.

I tempo: stesura di un nuovo gruppo di versi che sarà parte della seconda sezione (*Dal profondo*)

II tempo: riscrittura di *Te lucis ante* che costituirà la prima sezione

III tempo: trattativa editoriale con la casa editrice Mondadori

La gestazione di *Un'altra libertà* durò quasi quattro anni, dall'inizio del 1948 alla fine del 1951⁵⁸³, un tempo decisamente lungo per un libro di piccole dimensioni come questo (42 componimenti) che rappresenta un'anomalia e fa sorgere degli interrogativi: perché l'allestimento della raccolta si estese su un arco cronologico così lungo? Da chi o da che cosa dipese tale durata? Attraverso la ricostruzione di una attendibile cronologia per ciascuna delle fasi individuate, il presente capitolo intende chiarire questi punti e individuare in quale dei tre momenti si sia verificato un rallentamento del lavoro.

Tre le ipotesi plausibili che si passeranno in rassegna: in primo luogo, si verificherà se il ritardo della pubblicazione possa essere attribuito a un'incertezza dell'autore relativa alla composizione dei versi di *Dal profondo*, che – come spiegato del poeta stesso in *Poscritto* – avevano il compito di testimoniare un nuovo corso poetico (I tempo); in un secondo momento si chiarirà se il ritardo possa essere invece stato causato dall'attività di riscrittura di *Te lucis ante* (II tempo); infine, si cercherà di capire se possa essere stato, invece, un indugio da parte dell'editore Mondadori a causare la lunghezza dei tempi di stampa del volume.

4.2.1 I TEMPO: la composizione dei versi di *Dal profondo* (1948- 1949)

Si è fatto riferimento a come con *Un'altra libertà* Bassani intenda esprimere una nuova adesione alla realtà, in particolare a quella scoperta con la guerra. Nel volume, infatti, il poeta elabora in versi quanto è accaduto durante gli anni del conflitto attraverso un preciso stile, che si colloca a metà strada tra la mimesi realista e la trasfigurazione simbolica: la memoria

⁵⁸³ Nel risvolto di copertina di *Un'altra libertà* Bassani dichiara che le poesie del volume sono state scritte tra il '46 e il '51, comprendendo dunque anche la preparazione del volume di *Te lucis ante*. Tuttavia, in questo contributo non ci si soffermerà sulla gestazione del testo di *Te lucis ante* del 1947 – per la quale rimando al contributo di Rosy Cupo presente in questo volume – ma esclusivamente su *Un'altra libertà*.

degli echi di guerra, che esprimono l'immersione del poeta nella realtà postbellica («E la tua, morte, ebbra ancor m'assonnava melodia militare»)⁵⁸⁴, non lascia più spazio a miraggi e illusioni («oh, un miraggio non è!»⁵⁸⁵), ma solo all'idea del perpetrarsi di un'ingiusta morte in «un mondo arreso»⁵⁸⁶, abitato da «vinti»⁵⁸⁷, da «crivellate / ombr»⁵⁸⁸, i cui lamenti rischiano di restare inascoltati.

I versi di *Un'altra libertà* sono da considerarsi come il diario della conversione letteraria di Bassani al realismo. Essendo il laboratorio di una riflessione sul ruolo e sui compiti del poeta dopo la guerra, questa raccolta ha un valore programmatico, giacché ospita le riflessioni da cui scaturirà la scrittura delle storie ferraresi e di cui, all'indomani dell'uscita, molti critici riconobbero la matrice lirica (in particolare Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis, Elsa Morante)⁵⁸⁹.

Alla poesia che apre la sezione *Dal profondo* di *Un'altra libertà* è affidato il compito di illustrare il nuovo programma poetico, in cui, come si legge, è al cuore del poeta che spetta il ruolo centrale e il compito di realizzare la svolta:

Come lungo (*chi chiama?*) va stanotte un lamento!
Guada lento dal fiume per l'erbe della riva,
sale a spire (*chi cerca?*), ed è qui, presso il lume,
di là, con le sue rotte voci, col suo spavento.

«Vide cor meum»: *Tu chiami?* Oh il cuore, il cuore, niente
Altro di me (Tu, cerchi?) ti specchia dal profondo.
Dunque toccami il cuore: gli occhi no, non la mente,
non la lingua insolente, la bocca in cui m'ascondo⁵⁹⁰.

Protagonista del testo è il poeta che inizia a dialogare con un'alterità, incarnata da un «lamento» (v. 1) e da un richiamo di «rotte voci» (v. 4) a cui rivolge la preghiera di toccargli il cuore (vv. 7-8). Cosa rappresentano il «lamento» e le «rotte voci» e a chi viene rivolta questa preghiera? Queste due figure sono da interpretare come segni delle manifestazioni dolorose

⁵⁸⁴ UN'ALTRA LIBERTÀ, p. 54.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 51.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 53.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 43.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 29.

⁵⁸⁹ All'interno della mostra virtuale MOVIO «Caro Bas.». *Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, a cura di Flavia Erbosi e Gaia Litrico sono consultabili le riproduzioni delle lettere di Contini e Morante (sez. III), in cui sono espressi i giudizi sul tasso di liricità presente nei racconti di Giorgio Bassani (<https://www.movio.beniculturali.it/fondazionebassani/carobass/>).

⁵⁹⁰ GIORGIO BASSANI, *Un'altra libertà*, cit., p. 41 (corsivi miei), ora in ID., *In rima e senza*, in *Opere*, cit., p. 1395. Si noti come in *In rima e senza* l'autore cambia «m'ascondo» in «mi nascondo», eliminando assieme al verbo «ascondere» anche il suo richiamo alla tradizione classica.

della realtà a cui Bassani rivolge la sua preghiera attraverso una formula di ascendenza manzoniana: l'espressione «toccami il cuore» del penultimo verso, infatti, richiama alla memoria la preghiera per Don Rodrigo che Manzoni pone alla fine del capitolo VIII de *I Promessi sposi*⁵⁹¹, lo stesso da cui peraltro è ripreso anche il motivo del cuore come sede della conoscenza collocato in esergo a *Il giardino dei Finzi-Contini*⁵⁹²: la realtà deve entrare nel cuore del poeta come la Grazia nel cuore di Don Rodrigo.

Si può notare la presenza di un'altra importante fonte all'interno del componimento: poco sopra, Bassani aveva introdotto la richiesta che il suo cuore fosse toccato dalla realtà con la citazione letterale dalle *Confessioni* di Agostino («Vide cor meum», v. 5)⁵⁹³, un riferimento che esalta la questione della conversione – nel caso di Bassani, letteraria e non religiosa – che questa raccolta testimonia. Infatti, come Agostino ritiene che la conversione spirituale dell'uomo sia possibile solo quando il cuore viene visitato dalla Grazia, così Bassani crede che la sua conversione al realismo possa avvenire solo quando l'eco della Realtà (il «rantolo» del soldato di cui si parla in *Poscritto*, il «lamento», le «rotte voci» menzionate nella poesia) raggiungerà il suo cuore. È quest'ultimo, infatti, non la mente, non la vista (v. 7) a essere la sede della sola forma di comprensione del reale attendibile e per questo più valida di altre, una conoscenza che valorizza le ragioni del sentimento (v. 6) di fronte a quelle della ragione. Del resto, la specificità del realismo bassaniano risiede non tanto nel raggiungere attraverso la parola il mero dato reale, ma piuttosto nel risalire attraverso il filtro della propria esperienza soggettiva alla vitalità delle cose del passato, alle quali cerca di restituire la vita che hanno avuto⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ Nel capitolo VIII Fra Cristoforo, Lucia, Renzo e Agnese pregano per Don Rodrigo con queste parole: «Abbiate pietà di lui, o Signore, *toccategli il cuore*, rendetelo vostro amico, concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi», ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 142; ancora nel capitolo XXIII, dedicato alla conversione dell'Innominato, l'espressione «toccare il cuore» ritorna quando il Cardinal Federigo Borromeo placa l'Innominato ancora scosso per la notte tormentata e annuncia «una buona nuova», ossia che Dio gli ha toccato il cuore (ivi, p. 382).

⁵⁹² Si ricordi la famosa epigrafe al *Romanzo di Ferrara* (e prima al *Giardino dei Finzi Contini*) che proviene proprio dal capitolo VIII del capolavoro manzoniano: «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», GIORGIO BASSANI, *Opere*, cit., p. 3.

⁵⁹³ AGOSTINO, *Le confessioni*, a cura di Maria Bettetini, Torino, Einaudi, 2000, p. 175-176. Nel libro VI, 6 si legge: «Vide cor meum, Domine, qui voluisti, ut hoc recorderer et confiterer tibi». In passato la critica ha indicato sia nella *Vita Nova* (III, 5) (cfr. VALERIO CAPPOZZO, *Bassani poeta!*, in ANGELA SICILIANO (a cura di) *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., pp. 51-71: 64), che nelle *Confessiones* (cfr. ELENA PARUOLO, *Te lucis ante di Giorgio Bassani*, in «Otto/Novecento», n. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 101-107) la fonte di questo verso.

⁵⁹⁴ Sul tema del realismo come restituzione della vita alla realtà del passato si veda l'acuto saggio di ANTONELLO PERLI, «La letteratura deve essere per la nazione e per il popolo». *Realismo e "nazional-popolare" in Giorgio Bassani saggista*, in *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, cit., pp. 47-65: 51-52.

Se la posta in gioco è così alta, si potrebbe pensare che la genesi dei versi di questa raccolta sia stata tormentata e complessa e abbia a che fare con le ragioni di un tempo di pubblicazione così lungo. Eppure, le carte epistolari forniscono un'altra versione della storia: Bassani scrive i nuovi componimenti molto velocemente, in soli sei mesi (i primi del '48), inverando con grande convinzione il nuovo impegno poetico.

Grazie in particolare a due lettere della sua corrispondenza è possibile stabilire non solo quando Bassani inizia a lavorare al nuovo progetto letterario, ma anche quando termina di scrivere i nuovi versi. All'inizio del 1948, invia a Enrico Falqui la poesia del *Vide cor meum* per proporre la pubblicazione su «La Fiera Letteraria», dove Falqui svolgeva il ruolo di redattore. Bassani spedisce al critico un piccolo gruppo di lavori e dà alcune disposizioni sull'eventuale pubblicazione:

Caro Falqui,
eccoti 7 poesie. Scusa se ieri sera non son potuto venire a portartele: non ho fatto a tempo.
Ma confido che stamattina non sia tardi.
L'ordine che ho dato alle poesie desidererei che fosse conservato. Ci staranno tutte?
Comunque le 3 che appartengono a "Te lucis ante" non possono essere scisse.
Mi telefonerai per le bozze? [...]⁵⁹⁵

L'11 aprile 1948 sulla rivista appare la poesia *Vide cor meum* con titolo *Dal profondo*. Delle sette inviate, Falqui aveva colto la qualità di questa poesia e il suo carattere fortemente programmatico⁵⁹⁶.

La lettera a Falqui, conservata oggi presso l'Archivio del Novecento dell'Università "La Sapienza", seppur priva di data, permette di stabilire che le prime tracce dell'impegno di Bassani per *Un'altra libertà* risalgono ai primi mesi del 1948. Secondo l'attendibile ricostruzione di Davide Pettinari, infatti, Bassani avrebbe scritto a Falqui prima dell'aprile 1948, quando la poesia viene stampata sulla rivista⁵⁹⁷.

Esistono anche altre testimonianze epistolari, analoghe alla lettera spedita a Falqui, che confermano l'intensa attività di dialogo in questi mesi tra Bassani e gli amici redattori, come

⁵⁹⁵ DAVIDE PETTINARI, *Le varianti che ha mandato il buon Dio. L'ars poetica di Giorgio Bassani attraverso le lettere a Enrico Falqui*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea» a. XXII, 66 (2018), pp. 137-163: 150.

⁵⁹⁶ Nel 1963 Bassani assegnerà alla poesia il titolo *Vide cor meum*, sotto cui compare ancora oggi nel volume dei Meridiani (Giorgio Bassani, *Vide cor meum*, in *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963, p. 63, ora in *In rima e senza*, in Id., *Opere*, p. 1395).

⁵⁹⁷ Davide Pettinari, *Le varianti che ha mandato il buon Dio. L'ars poetica di Giorgio Bassani attraverso le lettere a Enrico Falqui*, cit., pp. 150-151.

del veloce avanzamento del progetto e che, inoltre, fanno riaffiorare la percezione che l'autore aveva del proprio lavoro e le strategie con cui lo coordinava. È il caso, ad esempio, dello scambio con Luciano Anceschi, all'epoca redattore della rivista bolognese «Bollettino di Arte e Lettere».

L'8 giugno del 1948, il poeta ferrarese gli scrive a causa di un ripensamento circa l'uscita sulla rivista di un gruppo di suoi versi, che gli aveva precedentemente affidato:

Caro Anceschi,
vorrei chiederti un grande piacere. Assunto ebbe a mandarti tempo fa due miei frammenti per il *Bollettino*. Ebbene, devi sapere che in questi due ultimi mesi mi è venuto fatto di scrivere altri versi, un gruppo di una decina di poesie che rappresentano un'unità assoluta, e di cui quei pochi versi sono parte integrante. Pubblicarli perciò staccati, proprio mi dispiacerebbe. A ciò si aggiunge il fatto che, come saprai, mi occupo della redazione di una rivista edita dal Ricciardi di Napoli, e che tale rivista potrebbe appunto, come non potrebbe il *Bollettino*, pubblicare le poesie tutte insieme. Ti dispiacerebbe, dunque, restituirmi i due frammenti? Per il *Bollettino* potrei darti altre cose, una prosa, oppure una traduzione da Emily Dickinson, che ti assicuro eccellente. Vedi che sono sicuro e che non mendico scuse. È un grande favore che ti chiedo, e non dubito che mi dica di sì, come non dubito che mi conserverai la tua simpatia⁵⁹⁸.

Il poeta afferma che nei due mesi precedenti – si riferisce ad aprile e maggio – ha scritto alcune poesie (una decina) che costituiscono «un'unità assoluta» con i «due frammenti» che aveva inizialmente pensato di destinare alla rivista dell'amico. I due frammenti, composti prima del nuovo gruppo di dieci poesie ma dopo *Te lucis ante*, risalirebbero perciò al trimestre gennaio-marzo.

Questa lettera permette di fissare al giugno del 1948 il completamento della composizione della maggior parte di esse, visto che in *Un'altra libertà* sono 14 i componimenti nuovi (cfr. figura 2) e a quest'altezza Bassani ne aveva già preparati 12.

⁵⁹⁸ Lettera di Giorgio Bassani a Luciano Anceschi, 8 giugno 1948, Archivio dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, letta in copia digitale conservata presso la sezione epistolare del Fondo eredi Bassani, d'ora in poi indicato con la sigla FEB.

DAL PROFONDO		
I parte		
1	Come lungo chi chiama...	«La Fiera letteraria», 11 aprile 1948
2	Venuto con la notte...	«Botteghe Oscure», inverno 1948
3	Dove sei?...	“
4	Gloria che risponde...	“
5	O tu cui lenta abbraccia...	“
6	E non resti di me che un grido...	<i>Te lucis ante</i> p. 45 + «Comunità», marzo 1949
II parte		
7	Tu che a un profumo...	«Botteghe Oscure», inverno 1948
8	Perché dall'avvenire...	«Comunità», marzo 1949
9	L'effimera creatura di luce...	«Comunità», marzo 1949
10	Un vento, un alito...	<i>Te lucis ante</i> , p. 42
11	Bei colori del giorno...	«La Fiera letteraria», 26 giugno 1949
12	L'alba ai vetri...	«Botteghe Oscure», primavera 1950
13	Al vecchio umano viso del mondo...	«Comunità», marzo 1949
14	Scordami qui disteso coi più vecchi...	<i>Te lucis ante</i> , p. 46
15	E brilla ancor di pianti non trattenuti...	<i>Storie dei poveri amanti</i> (II ed.), p. 35
III parte		
16	Non va più dolce...	<i>Storie dei poveri amanti</i> (II ed.), p.23- poi in «Botteghe Oscure», inverno 1950
17	Come i primi ricordi...	<i>Te lucis ante</i> , p. 40
18	Ho visto in sogno...	«Botteghe Oscure», inverno 1950
19	Se qui nel petto...	«Botteghe Oscure», inverno 1948
20	Qualche volta come una fronte...	In volume
21	Non tanto è fitta la nebbia...	<i>Te lucis ante</i> , p. 41

Fig. 2- Storia dei testi riuniti nella seconda sezione di *Un'altra libertà*, *Dal profondo*.

In grassetto i componimenti nuovi di *Un'altra libertà*.

Gli elementi che troviamo nella lettera di Bassani a Falqui e quelli nella lettera ad Anceschi forniscono rispettivamente il termine di inizio e orientativamente quello di fine della composizione dei nuovi versi, rimandando l'idea di una scrittura rapida realizzata nel giro di pochi mesi. Non è un dato privo di sviluppi, poiché dimostra che la lunga gestazione del libro *Un'altra libertà* non dipende da alcuna incertezza autoriale o indugio stilistico, anzi, al contrario il poeta ferrarese, chiariti i suoi nuovi propositi, procede alla stesura dei nuovi versi in tempi rapidi. Del resto, il suo desiderio di diffondere i suoi lavori a breve distanza di tempo

dalla loro composizione è segno di una elevata sicurezza stilistica, che può solo aver giovato alla composizione del lavoro. Come preannunciato all'amico Anceschi, qualche mese dopo licenzia sulla rivista «Botteghe Oscure» (Quaderno II, inverno del 1948) una buona parte del gruppo di poesie inedite (ne pubblica sette)⁵⁹⁹ e nei mesi a seguire si accorda per ulteriori pubblicazioni. Nel marzo del 1949, ad esempio, pubblica su «Comunità» quattro poesie⁶⁰⁰ e nel giugno del 1949 altre su «La Fiera letteraria»⁶⁰¹. L'ultima pubblicazione del nuovo nucleo di testi avviene nella primavera del 1950 su «Botteghe Oscure»⁶⁰², ma a quest'altezza Bassani ormai ha pubblicato quasi tutti i componimenti nuovi, ha dunque pronta sia la prima che la seconda parte di *Un'altra libertà*, tanto che è già in contatto dall'aprile del 1949 con l'editore per prendere accordi sulla pubblicazione del libro, ormai dotato di una fisionomia matura.

4.2.2 II TEMPO: la riscrittura di *Te lucis ante* (1949). Il giudizio del poeta sulla storia.

Le lettere scambiate con l'editore Mondadori e con l'amico Niccolò Gallo sono decisive per capire quando Bassani torna a mettere mano al lavoro di *Te lucis ante* e per scoprire se è stata la riscrittura di questo lavoro ad aver allungato la gestazione del libro. Dall'esame di questi documenti, emerge chiaramente che questa fase non ha alcun legame con le complicazioni relative alla pubblicazione del volume, dato che Bassani termina di rivedere questi versi molto prima del 1951 (anno di pubblicazione del libro): a metà del mese di luglio del 1949, infatti, aveva ultimato i suoi interventi, poiché non solo inviava a Mondadori il manoscritto del libro, ma nella lettera che lo accompagnava affermava di non dover più modificare la parte relativa a *Te lucis ante*. «Per ciò che si riferisce a questa sezione del libro, mi pare di poter dire fin d'ora

⁵⁹⁹ Sul Quaderno II del periodico «Botteghe Oscure», appaiono le seguenti liriche: *Come lungo (chi chiama?) va stanotte un lamento!, Venuto con la notte, che mi giova il tuo oblio?, Dove sei? Donde chiami?, Gloria che risponde a ogni cosa creata, Tu che a un profumo richiami per me, Casa a cui mi conduce una via faticata, Se qui nel petto, contro il vivo cuore* (con il titolo *In memoria del padre*).

⁶⁰⁰ GIORGIO BASSANI, *Dal Profondo*, in «Comunità», 2, a. III (marzo-aprile 1949), p. 56. Segnalo che questa pubblicazione non è recensita dalle bibliografie.

⁶⁰¹ Su «La Fiera letteraria» escono due testi di cui uno già pubblicato: *L'effimera creatura di luce incoronata, Dei colori del giorno, odiarvi ora che vale?* (GIORGIO BASSANI, *Dal profondo*, in «La Fiera Letteraria», a. IV, 26, (26 giugno 1949), p. 3.

⁶⁰² GIORGIO BASSANI, *Dal profondo*, in «Botteghe Oscure», V Quaderno, II semestre 1950, pp. 90-91.

che non subirà altri mutamenti, e cioè che non vi aggiungerò nemmeno un verso»⁶⁰³, questo è quel che Bassani dichiara al suo editore nell'estate 1949.

La riscrittura della parte già edita poco tempo prima, dunque, non sembra essere stata fonte di problemi, anche se in questo caso non è possibile stabilire con certezza la durata complessiva della revisione, che probabilmente venne cominciata già nel 1948. È interessante verificare che tipo di lavoro Bassani svolga sul testo poetico pubblicato meno di due anni prima (dicembre 1947) e capire da cosa fosse spinto a tornarci sopra, vista la sua recente composizione. Il poeta ferrarese molto probabilmente riprende *Te lucis ante* per sciogliere versi ancora troppo oscuri e modifica il testo in maniera tale da consentire una maggiore messa a fuoco della realtà storica, esigenza poetica e stilistica che – stando a quel che l'autore dichiara in *Poscritto* – era stata resa solo parzialmente nell'edizione di *Te lucis ante* del 1947, pur avendone ispirato i versi⁶⁰⁴.

A titolo esemplificativo, ci si soffermerà brevemente sul caso di intervento autoriale più significativo, relativo alla riscrittura del brano «Ma a chi se non a Te» (*Te lucis ante*, p. 22). Questo lavoro correttorio si può ricostruire dettagliatamente grazie a una lettera responsiva di Niccolò Gallo inviata a Bassani il 15 luglio 1949, in cui si deduce che Gallo scrive all'amico in ritardo e perciò, si deve immaginare, che Bassani avesse scritto all'amico all'incirca a fine giugno. Gallo aveva avuto un ruolo fondamentale già nella composizione di *Te lucis ante*, come dimostrano le carte manoscritte rinvenute da Rosy Cupo presso la Fondazione Mondadori⁶⁰⁵. Dopo aver ricevuto una nuova versione manoscritta con varianti del componimento *Ma a chi se non a te*⁶⁰⁶, Gallo dà all'amico il suo parere:

Caro Zorz,
[...] Non ho risposto subito alla tua cartolina con la poesia [...]. Mi sembra bella: solo che ho troppo in mente l'antica e devo rileggerla e confrontarla, prima di pronunciarmi. Questa è più chiara, indubbiamente, e più sinfonica (si può dir così?), più larga e distesa. Dell'altra – par cœur – preferivo *l'azzurra plaga* al *d'azzurro*, che è meno intenso, perché mi sembra

⁶⁰³ Lettera di Giorgio Bassani a Arnoldo Mondadori, 14 luglio 1949, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore (d'ora in poi AME), Fondo *Arnoldo Mondadori*, fasc. Giorgio Bassani (corsivi miei).

⁶⁰⁴ Molto chiaro l'esempio di *Valle d'Aniene* (*Te lucis ante*, p. 11), in cui il v. 1 «Come suona questo vento» muta in «Come suona, Aniene, il vento», dove si scorge l'intenzione autoriale di nominare direttamente i protagonisti della propria poesia, in questo caso il fiume Aniene.

⁶⁰⁵ Si veda il contributo di Rosy Cupo in appendice a questo volume.

⁶⁰⁶ GIORGIO BASSANI, *Te lucis ante*, cit., p. 22. Al momento non è stata trovata la lettera che Bassani ha inviato all'amico né nel Fondo eredi Bassani, né nel Fondo Niccolò Gallo conservato presso la Fondazione Mondadori.

assorbito o diminuito da *estrema*. Quel cielo carico di prima, forse era più bello. Ma non ti fidare: può darsi che non mi ricordi bene [...]»⁶⁰⁷.

Grazie ai riferimenti al testo contenuti nella lettera, è stato possibile individuare tra le carte d'archivio la versione alternativa che Bassani gli aveva inviato⁶⁰⁸: un testo simile a quello che poi uscirà in volume, tranne che per l'ultima quartina. Di seguito (cfr. figura 3) le tre versioni del componimento: il più vistoso cambiamento riguarda il tono che diventa interrogativo, rivelando la volontà del poeta di denunciare, attraverso una sequela di incalzanti domande (UAL 51) l'assenza di un intervento divino che avrebbe potuto evitare la strage funesta della guerra:

<i>TLA 47</i>		<i>Lettera a Niccolò Gallo</i>		<i>UAL 51</i>	
Ma a chi se non a Te Spiravan lenti i cori Di guerra? A Te, a Te Salivano i clamori		Ma a chi, solenni, e a che, dalle assortite pinete, volò un'onda di liete e amare melodie?		Ma a chi, solenni, e a che, dalle assortite pinete, volò un'onda di liete e amare melodie?	
Dal mare su cui quieti, dentro il tuo lume ascosi, dormono, inodorosi fiori, stelle e pianeti.	5	Le voci esuli e pie Chi colse dalla terra? Gli empî cori di guerra Che sguardo volse a sé?	5	Le voci esuli e pie Chi colse dalla terra? Gli empî cori di guerra Che sguardo volse a sé?	5
Ed era tua Pazzurra Plaga che li rapiva; l'immedicata, viva piaga che ovunque brucia.	10	Oh immedicata, oh viva Piaga del mondo! E a chi, d'azzurro oltre un'estrema piaga, dal profondo offriva?	10	Ed era tua Pazzurra Plaga che li rapiva? L'immedicata, viva Piaga che ovunque brucia?	10

Fig. 3- Le tre stazioni evolutive di *Ma a chi se non a Te*.

Gallo elogia la chiarezza della nuova redazione, non solo per le varianti adottate in alcuni singoli versi, ma anche per interventi trasversali che hanno finito per modificare l'economia complessiva del testo. In primo luogo, il sintagma «lenti i cori di guerra» (TLA 47, v. 1) è diventato «empî cori di guerra» ed è stato spostato nella quartina centrale, facendo diventare la guerra il punto nevralgico del componimento. Il cambiamento di aggettivazione

⁶⁰⁷ Lettera di Niccolò Gallo a Giorgio Bassani, FEB, serie *Corrispondenza*, sottoserie *Lettere ricevute*, fasc. Niccolò Gallo, lettera 14 luglio 1949.

⁶⁰⁸ Sia nel dattiloscritto della raccolta (Archivio eredi Bassani, Fondo Manoscritti, fasc. *Un'altra libertà*, fasc. UAL 2, c. 19) sia sul verso di alcune lettere conservate presso FEB (, Serie *Corrispondenza*, *Lettere ricevute*, fasc. Antonicelli, lettera 15 giugno 1949 e fasc. Richelmy, lettera 23 giugno 1949) si trova la redazione inviata a Gallo nel luglio del 1949. Anche queste prove confermano che è nell'estate 1949 che Bassani sta ragionando sulla riscrittura di questi versi.

(«lenti» > «empi») è proprio uno dei modi con cui Bassani impone ai suoi versi la nuova poetica, poiché connota gli interpreti della realtà in maniera più esplicita rispetto a prima. Dietro all'immagine del coro di guerra c'è infatti un significato ben preciso, che nel volume di *Te lucis ante* era stato chiarito nelle *Note a fine volume*: con i «lenti i cori di guerra» nel 1947 Bassani intendeva descrivere le voci dei «soldati tedeschi accampati in gran numero nella pineta di Cervia, nell'agosto del 1943»⁶⁰⁹. La nota autoriale suggerisce che nell'immaginario del poeta i cori di guerra scaturivano da un dato empirico, che tuttavia lo stile dell'autore non aveva ancora scoperto come tradurre direttamente nel testo lirico. La variante «empi» dunque è una conferma dell'impegno bassaniano profuso nel percorrere una via poetica di marca più realistica e mostra come immettendo nel testo ciò che fino a poco tempo prima era collocato a margine nel paratesto, il poeta «riannodi il particolare all'universale»⁶¹⁰ attraverso l'espressione di una verità poetica propria sullo svolgimento della storia collettiva, la storia universale, appunto.

La scoperta di un fare poetico che accoglie la sentenza da lui formulata su quanto appena trascorso, innesca ulteriori interventi sui testi del 1947. Procedendo a esaminare le varianti di *Ma a chi se non a Te*, si scopre infatti che dopo aver espresso il giudizio sui tedeschi, il poeta ferrarese inserisce nel testo anche l'altra parte della storia, le voci delle vittime. In contrapposizione a quelle empie dei nemici, le voci degli oppressi sono connotate come «esuli» e «pie»: nel nuovo progetto poetico bassaniano trovano posto anche le voci dei perseguitati, di quanti furono costretti a vivere in esilio e in clandestinità come, del resto, lo stesso Bassani⁶¹¹.

Con questi due interventi simultanei, non solo la quartina centrale assume la forma che verrà mantenuta poi in *Un'altra libertà*, ma diventa il cuore pulsante del nuovo stile bassaniano, laddove la parola poetica riesce in una rappresentazione lirica e al contempo realistica della realtà, in un'interpretazione del dato particolare che rimanda al suo valore sul piano universale. Assestate sulla dialettica tra pio ed empio, entrambe le varianti sono frutto di un giudizio morale prodotto sulla storia dal poeta, questione del resto che sta a cuore a Bassani sin dall'età degli studi giovanili, come dimostra l'attenzione con cui lesse il volume *Storia della letteratura italiana* di Attilio Momigliano, del quale ha isolato questo passo:

⁶⁰⁹ GIORGIO BASSANI, *Te lucis ante*, cit., p. 49

⁶¹⁰ BENEDETTO CROCE, *La poesia* [1936], Milano, Adelphi, 1994, p. 20.

⁶¹¹ Dopo esser stato in carcere a Ferrara dal maggio al luglio del 1943 per attività antifascista, Bassani lascia Ferrara sotto il falso nome di Bruno Ruffo assieme alla moglie Valeria Sinigaglia e parte alla volta di Firenze, dove sosta qualche mese, e successivamente di Roma, dove invece si stabilirà definitivamente.

Ma, se Dante è profeta qualche volta nel suo poema, è giudice sempre. La *Divina Commedia* è insieme un giudizio morale e un giudizio politico, e non è mai giudizio politico senza essere insieme giudizio morale⁶¹².

Anni dopo, Bassani dimostrerà di essere ancora fedele all'esempio dantesco quando nel corso di un'intervista a Manlio Cancogni dichiarerà: «Il poeta, anche un piccolo poeta, è uno che intuitivamente dà un giudizio globale, della realtà. È vero, sì o no? È un giudice assoluto della realtà»⁶¹³.

L'attività di riscrittura di *Te lucis ante*, dunque, è fondata sul giudizio del poeta sulla tragedia storica appena consumatasi, giudizio incardinato su alcuni motivi che reggono la raccolta e che si ritrovano in particolar modo nella sezione *Dal profondo*: il motivo della pietà (cfr. *L'effimera creatura di luce incoronata*, p. 51, *Qualche volta come una fronte che si levi*, p. 65), che sola garantisce la lotta contro l'oblio, il motivo degli oppressi, dei «vinti», degli «arresi» e a quello delle «umane parole» necessarie a restituire vita a chi ingiustamente è stato ucciso (cfr. *Dove sei? donde chiami?*, p. 43). Le varianti apposte alla poesia *Ma a chi se non a Te* rispondono, quindi, alle medesime ragioni poetiche di *Dal profondo* e, portando anch'esse la storia nella trama del tessuto poetico, provano la compattezza del libro dal punto di vista tematico. Aspetto reputato imprescindibile per la riuscita del libro, la compattezza viene esaltata dal poeta agli occhi dell'editore Mondadori sin dall'avvio della trattativa editoriale, quando riferendosi al libro scrive: «mi lusingo che sia veramente un libro, nel senso che dia il senso compiuto di una storia, di un'esperienza morale. Ogni poesia è legata all'altra»⁶¹⁴.

Proprio per ottenere un'omogeneità stilistica, che garantisca la compiutezza poetica, Bassani deve intervenire anche sul ridimensionamento delle caratteristiche che connotano *Te lucis ante* come libro autonomo: pertanto elimina tutti gli elementi paratestuali specifici della raccolta, ad esempio l'epigrafe *Te lucis ante terminum*, i titoli delle poesie, i titoli delle sezioni, e riduce l'ampiezza del lavoro eliminando i testi in un certo senso accessori (*Aspide sonnolento*, ad esempio, che condivide con *Valle dell'Aniene* lo stesso tema); sicuramente in questo modo l'innesto della seconda parte sulla prima può riuscire meglio. Inoltre, Bassani tende a liquidare i residui dello stile precedente, della sua prima fase lirica da cui prende le distanze in *Poscritto*,

⁶¹² ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Messina, Principato, 1938, p. 39.

⁶¹³ GIORGIO BASSANI, «*Perché ho scritto L'airone*», intervista con Manlio Cancogni, in «La Fiera letteraria» 46 (14 novembre 1968), pp. 10-12.

⁶¹⁴ Lettera di Giorgio Bassani a Arnoldo Mondadori, 14 luglio 1949, conservata presso l'Archivio Fondazione Mondadori, Fondo Arnoldo Mondadori, fasc. BASSANI «[...] la prima parte, anzi, può essere considerata come una sola lunga poesia».

eliminando, oltre alle formule criptiche, quelle della stagione giovanile, tipiche di una poesia elegiaca di tipo amoroso⁶¹⁵. Liberarsi del linguaggio cifrato e criptico, erodere il tono eccessivamente allusivo usato in passato e forgiare un linguaggio poetico capace di indagare e descrivere l'esperienza che il poeta fa del mondo reale, esprimere il proprio giudizio sulle tragedie che hanno macchiato il secolo in cui vive: sono queste le tappe conseguite con la riscrittura di *Te lucis ante*. Benché si tratti di un'evoluzione profonda, anche in questo caso si è visto come Bassani la conduca con disinvoltura, non soccombendo alla sfida di rinnovamento poetico che ha deciso di affrontare.

4.2.3 III TEMPO: la trattativa con Mondadori (1949-1951)

Infine, le lettere con la casa editrice Mondadori, terzo e ultimo gruppo di documenti presi in esame, rivelano i retroscena della realizzazione del libro e forniscono una risposta certa al quesito da cui si è partiti: perché la gestazione di un volume di sole 42 liriche si estende su quattro anni di lavoro? I tempi così lunghi della gestazione del libro sono da ricondurre alla trattativa editoriale e al non semplice confronto con il mercato letterario dell'epoca, con le sue tendenze e con le sue necessità.

Caro Bassani,

[...] Sono veramente spiacente di doverLe dire che, contrariamente a quanto avevamo stabilito di comune accordo, non mi è assolutamente possibile far uscire il suo volume di poesie entro questo mese. Tengo ad assicurarLe che tutto ciò non dipende da un mancato interessamento da parte mia [...]. La prego quindi, caro Bassani, di avere pazienza: so che Le chiedo molto dicendoLe di rimandare al 1952 la pubblicazione della Sua opera ma sono certo che Lei si renderà perfettamente conto delle ragioni che ci costringono ad effettuare questo spostamento⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Ad esempio, in *E sempre riapprodi* (*Te lucis ante* p. 16) l'ultimo distico («vile non sai? Soltanto / perché non rischi, t'amo»), ritenuto troppo sentimentale, è modificato in «Cedimi, sì; soltanto così mi vincerai» (*Un'altra libertà*, p. 19). Stesso processo si riscontra in *E voi, labbra ch'io volli* (*Te lucis ante* p. 29), in cui i vv. 4-5 «e un di amoroze, molli, voi, palpebre consumate» mutano in «e confidenti, illuse, voi, palpebre consumate...» (*Un'altra libertà*, p. 30). Anche qui il tratto sentimentale e amoroso sfuma in un più generale senso di speranza disattesa, che rappresenta la condizione del poeta durante il conflitto.

⁶¹⁶ Lettera di Alberto Mondadori a Giorgio Bassani, 12 febbraio 1951, FEB, Serie *Corrispondenza*, sottoserie *Lettere ricevute*, fasc. Mondadori.

È con queste parole che all'inizio del 1951 l'editore Alberto Mondadori comunica a Bassani la decisione di spostare all'anno successivo la pubblicazione del volume *Un'altra libertà*, incrinando così il corso di una trattativa che fino a quel momento aveva mostrato di procedere senza intoppi.

La risposta di Bassani non si fa attendere, arriva a stretto giro di posta e mostra il profilo di un poeta deciso a difendere il proprio diritto contrattuale nel mercato delle lettere:

[...] Ho l'impressione, caro Mondadori, che lei non tenga conto dei danni veramente gravissimi – materiali e morali – che mi derivano dal Suo modo di comportarsi: durante il 1950, per esempio, ebbi offerte da vari editori (*Einaudi, Paragone*) che tutte declinai, sicuro della Sua promessa, e impegnato dal contratto editoriale che legava il mio libro al suo nome. Vero è che già [...] avevo dovuto sperimentare che i contratti editoriali contano fino a un certo punto: ma non pensavo assolutamente che potessero esser considerati, per abitudine, meri “pezzi di carta”.

Veda dunque di tornare su una decisione che mi sembra davvero “cartaginese” e che, come tale, non posso assolutamente accettare. Oltre alla mia considerazione e gratitudine, Ella avrà acquistato, mi permetta di dirglielo, anche un buon libro ⁶¹⁷.

Bassani comunica, senza dissimularla in alcun modo, la profonda delusione nei confronti del suo interlocutore e con toni piuttosto accesi denuncia le anomalie della situazione, chiedendo, pertanto, di riconsiderare la decisione di posticipare la composizione del libro. La richiesta sarà assecondata proprio in virtù delle doti di Bassani, che di fronte allo stallone dell'editore milanese, non si scoraggia e reagisce tempestivamente. Su consiglio di Raimondo Craveri, marito di Elena Croce, contatta infatti Raffaele Mattioli, il quale da «vero e ultimo mecenate delle lettere italiane [...], esercita da Milano una vasta influenza ora segreta ora pubblica sulla vita culturale e letteraria italiana»⁶¹⁸ e influisce positivamente anche sull'*affaire Un'altra libertà*. Presso la Fondazione Mondadori è conservata la lettera di Arnaldo

⁶¹⁷ Minuta di Giorgio Bassani ad Alberto Mondadori, 23 febbraio 1951, FEB, Serie *Corrispondenza*, sottoserie *Minute*, fasc. Mondadori.

⁶¹⁸ GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 132. Il retro di una busta da lettere della corrispondenza con la casa editrice reca una minuta destinata a Mattioli, in cui Bassani spiega che si rivolge a lui – su consiglio di Raimondo Craveri – al fine di velocizzare le tempistiche annunciate da Milano per la stampa. Dalla minuta si capisce che Bassani e il mecenate si conoscevano di persona («[...] A me non piace aver noie con nessuno. Ed è per questo che, prima di mettermi in mano a un avvocato, ho pensato bene, a ciò consigliato da Raimondo, di scriverle. Quando potrò vederla? Sono anni, ormai, che non ho il piacere», minuta di Giorgio Bassani a Raffaele Mattioli su una lettera di Arnaldo Mondadori a Giorgio Bassani, 12 febbraio 1951, FEB, Serie *Corrispondenza*, Sottoserie *Lettere ricevute*, fasc. Mondadori). Questa la descrizione che Gian Carlo Ferretti propone della figura di Mattioli: «studioso di problemi economici, protagonista di importanti operazioni finanziarie, presidente della Banca commerciale italiana ed estensore dei relativi bilanci in una prosa coltissima, amico di Benedetto Croce e di altri grandi intellettuali, traduttore di Shakespeare» (G. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., *ibid.*)

Mondadori a Mattioli che lo attesta: «il tuo interessamento ed il tuo autorevole giudizio sull'opera di questo giovane autore mi hanno indotto a fare una eccezione disponendo perché il volume venga pubblicato entro quest'anno»⁶¹⁹, è il 20 marzo del 1951. Nel giro di un mese Bassani è riuscito a convincere l'editore: la casa editrice Mondadori manterrà la parola data e a dicembre dello stesso anno *Un'altra libertà* verrà stampato in 2.000 copie. Lo riporta Domenico Scarpa in un recente contributo sullo scrittore ferrarese, dove aggiunge:

Per un quasi esordiente, smerciare 1500 copie sarebbe stato un buon risultato anche con un libro in prosa; per una raccolta di versi l'esito era brillante, dato che in quegli anni [...] la tiratura di un romanzo o raccolta di racconti di uno scrittore non ancora affermato oscillava tra le mille e le duemila copie⁶²⁰.

Se nell'ultima fase della trattativa albergano tensioni, in realtà in principio essa si presenta priva di ostacoli. Sarebbe stato l'editore milanese ad avere avuto l'iniziativa di inserire nel catalogo dello Specchio i versi di Giorgio Bassani e a stabilire i primi contatti con lui, proponendogli la pubblicazione del volume. Si trova memoria dell'offerta mondadoriana in una lettera del poeta ferrarese a Riccardo Bacchelli del mese di aprile del '49:

Caro Bacchelli,
[...] Tempo fa, a Roma, mentre la riaccompagnavo all'albergo Hassler, di ritorno da Casa Craveri, le accennai a un libro di versi a cui stavo lavorando. Le dissi anche che nei giorni seguenti (e mi scusi, adesso, se non ho poi mantenuto la promessa) le avrei fatto avere all'albergo la parte del libro che era già stata pubblicata in un volumetto semiclandestino col titolo di *Te lucis ante*. Ora il libro è aumentato di una quindicina di poesie, che mi sembrano chiudere l'argomento, e fanno dell'insieme una specie di poemetto. E poiché l'editore Mondadori si è offerto, proprio in questi giorni, di stampare nella collezione "Lo Specchio" un mio volume di versi, ho pensato che il mio poemetto potrebbe andar benissimo a proposito, e ho intenzione, perciò, di proporgliene senz'altro la pubblicazione⁶²¹.

Come si legge nel testo della missiva, Mondadori è disposto a stampare il volume solo a condizione che sia introdotto da un «prefatore autorevole»⁶²² e Bassani, in nome di una profonda affinità con il romanzo bacchelliano *Lo sguardo di Gesù*, definito «assai vicino

⁶¹⁹ Lettera di Arnoldo Mondadori a Raffaele Mattioli, 20 marzo 1951, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, AME, Fondo *Arnoldo Mondadori*, fasc. Giorgio Bassani.

⁶²⁰ DOMENICO SCARPA, *Paperback writer*, in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, a cura di Thea Rimini, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 197-224: 201.

⁶²¹ Minuta di Giorgio Bassani a Riccardo Bacchelli, 9 aprile 1948, FEB, Serie Corrispondenza, Sottoserie Minute, fasc. Bacchelli.

⁶²² *Ibid.*

all'ispirazione dei *suo*i versi»⁶²³, chiede proprio allo scrittore bolognese di redigere il testo di presentazione del volume. Purtroppo, la responsiva di Bacchelli non lascia speranze e il tentativo di Bassani fallisce:

Quanto alla prefazione, mi voglia scusare. Non ne faccio mai perché è cosa vana e inutile; peggio: vana e complimentosa è giudicata *a priori*. Se un editore la impone e ci crede, vuol dire che non è convinto del libro che pubblica o che è sciocco: nell'un caso e nell'altro è meglio aver pazienza e cercarne un altro⁶²⁴.

Pochi mesi dopo Bassani scrive a Montale, il quale dà rapidamente il suo consenso a firmare la prefazione⁶²⁵. Si intuisce dalla lettera all'editore del luglio del 1949, già menzionata, in cui Bassani verso la fine ne dà notizia:

Gentilissimo Mondadori.

Le mando, come d'accordo, il fascicolo delle mie poesie. Ad esso manca, oltre alla prefazione di Montale, anche una mia breve dichiarazione di carattere strettamente esplicativo: dichiarazione che potrebbe anche essere sostituita, eventualmente, da un piccolo gruppo di note, alla fine. Si tratta come lei vede, di un libro molto sottile (intendo come peso...): ma mi lusingo che sia veramente un libro, nel senso che dia il senso compiuto di una storia, di un'esperienza morale. Ogni poesia è legata all'altra; la prima parte, anzi, può essere considerata come una sola lunga poesia.

Per ciò che si riferisce a questa sezione del libro, mi pare di poter dire fin d'ora che non subirà altri mutamenti, e cioè che non vi aggiungerò nemmeno un verso. Quanto alla seconda parte, *Dal profondo*, non è escluso che nei mesi futuri sia costretto ad aggiungere qualche altro frammento. Ma avremo tempo, molto tempo, non è vero?

Scrivo nello stesso momento anche a Montale per dirgli che si metta in contatto con Lei, e che dichiari anche a Lei la sua intenzione di fare la prefazione⁶²⁶.

Sebbene annunciata sin dal 1949, all'interno del volume manca la prefazione di Montale. Non si è riusciti a ricostruire le ragioni di questa assenza, poiché nelle testimonianze d'archivio si

⁶²³ In un saggio dedicato allo scrittore bolognese, Bassani indica la ragione dell'amore per quest'opera, legando la qualità artistica di un'opera alla sincerità dell'autore: «Al celeberrimo *Mulino del Po* io preferisco un'operina di questo dopoguerra dove la religiosità di Bacchelli si è espressa con singolare, sorprendente sincerità: *Lo sguardo di Gesù*», GIORGIO BASSANI, *Qualche appunto per una tavola rotonda*, in *Opere*, cit., p. 1307.

⁶²⁴ Lettera di Riccardo Bacchelli a Giorgio Bassani, 11 aprile 1949, FEB, Serie Corrispondenza, Sottoserie Lettere ricevute, fasc. Bacchelli.

⁶²⁵ Si ricordi che Montale fu tra i primi a recensire la prima raccolta poetica bassaniana *Storie dei poveri amanti* (EUGENIO MONTALE, *Parole di poeti*, «Il Mondo», n.17, 1 dicembre 1945, p. 6). Alla recensione montaliana accenna lo stesso Bassani in *Poscritto*.

⁶²⁶ Lettera di Giorgio Bassani a Alberto Mondadori, 14 luglio 1949, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, AME, Fondo *Arnoldo Mondadori*, fasc. Bassani.

trovano i documenti che ne attestano la preparazione⁶²⁷ e mancano invece quelli in cui si parla delle ragioni per cui l'idea viene abbandonata.

Se il progetto della prefazione montaliana naufraga, tuttavia il volume non resta sprovvisto di una valida presentazione. Nel risvolto di copertina si trova un'introduzione alle poesie scritta dallo stesso Bassani⁶²⁸, la cui analisi può suggerire le ragioni del carattere così travagliato della trattativa editoriale.

Il risvolto del volume, infatti, fa perno sulla relazione tra il poeta e la storia, mettendo a fuoco come la realtà tangibile e la percezione lirica di essa si fondano e diventino poesia. Il volume di Bassani è animato da questa dialettica tra il piano empirico e quello simbolico, che è infatti annunciato proprio nell'*incipit* del testo:

Le 42 liriche raccolte in questo volume costituiscono un unico discorso poetico. Scritte dal '46 al '51, esse sono una testimonianza della crisi morale del dopoguerra. Ed è a ciò, a codesta crisi, che accennano per simbolo molte delle immagini ricorrenti nel libro: il fiume Aniene, Ferrara, la casa materna, il carcere⁶²⁹.

Il poeta scrive partendo dalla propria percezione della realtà, sostituendo così al criterio neorealistico dell'oggettività quello della soggettività, ma, tuttavia non arrivando a sposare la soluzione del solipsismo interiore, affidato dall'ermetismo ad audaci e talvolta chimeriche soluzioni formali.

Bassani si fa promotore, in questo modo, di una via poetica alternativa a quelle esistenti (poesia pura ermetica e neorealismo) e propone una sintesi tra dimensione spirituale e dimensione empirica, esterna all'interiorità (testimoniata dal dato reale da cui scaturisce l'atto lirico). Anche le personalità a cui si rivolge per la prefazione del libro, del resto, sono indicative della sintesi che caratterizza la via percorsa da Bassani: se dietro a Riccardo

⁶²⁷ Si discute della prefazione sia nella corrispondenza tra Bassani e Montale, sia in quella tra Mondadori e Montale. Si riporta di seguito la lettera di Eugenio Montale all'editore Mondadori del 28 febbraio 1950 (AME, Fondo Segreteria Editoriale Italiana, fasc. Eugenio Montale): «Caro Alberto, ti mando il manoscritto delle *Poesie* di Giorgio Bassani che l'autore dice tu stamperai nello *Specchio*. Io sarei d'accordo di fargli una prefazione, non prima però di aver ricevuto le bozze del libro. È un giovane d'ingegno e credo te ne abbia parlato anche Mattioli. [...]» e la lettera di Eugenio Montale a Giorgio Bassani del 16 luglio 1949 (FEB, Serie Corrispondenza, Lettere Ricevute, fasc. Montale): «Caro Bassani, grazie del tuo ms. Potrei benissimo utilizzare nella prefazione le tue note, dicendo che in origine erano destinate *in cauda* ma che io ho preferito servirmene».

⁶²⁸ Lettera di Arnoldo Mondadori a Giorgio Bassani, 21 novembre 1951, FEB, Serie Corrispondenza, Sottoserie Lettere ricevute, fasc. Mondadori: «Il "pezzo" che Ella ci ha mandato per la copertina è troppo lungo. Glielo rimandiamo con preghiera di ridurlo alla metà circa».

⁶²⁹ GIORGIO BASSANI, risvolto di copertina di *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori, 1951.

Bacchelli, autore nei suoi romanzi di magistrali ricostruzioni storiche, si cela la sete di verità storica, dietro a Eugenio Montale si cela la vocazione di stampo lirico. Essa, lontana dall'essere «un'astrazione intellettualistica o una mera operazione formalistica»⁶³⁰, è tesa, invece, secondo la via indicata da Croce (secondo cui la poesia non nasce «fuori dall'aria respirabile in una sorta di vuoto pneumatico»)⁶³¹, alla rappresentazione di una «una “totalità” che armonizza l'individualità con l'universalità» e in cui «il dato empirico e individuale costituisce una materia che, pur essendo risolta e trascesa nella contemplazione universale, è comunque sempre presupposta e presente nella sua concretezza»⁶³². In Montale l'io empirico dialoga con situazioni reali, inserendovi una riflessione esistenziale⁶³³; anche in Bassani avviene qualcosa di analogo: i suoi versi parlano della «crisi morale» provocata dal «tragico teatro»⁶³⁴ della guerra attraverso l'uso di trasfigurazioni simboliche, al fine di mettere al centro del processo poetico non tanto la mera e nuda realtà, quanto il sentimento che di essa prova il poeta.

Tale formula di realismo, tuttavia, non rientra nelle tendenze dominanti del periodo e disorienta Mondadori, che dopo aver invitato il poeta ferrarese nel 1949 a far parte del suo catalogo, in seguito deve esser stato colto da alcuni dubbi. Si giunge così alla battuta d'arresto del 1951 con cui abbiamo aperto il paragrafo, e che solo l'intervento di Mattioli riuscirà a risolvere. Sebbene nel marzo del 1951 Mondadori si impegnasse a far uscire il volume entro l'anno, non aveva ancora soppresso tutte le sue perplessità. Infatti, nella primavera del 1951 l'editore chiede a Vittorio Sereni di dare un parere sul dattiloscritto bassaniano; il poeta di Luino lo racconta ad Attilio Bertolucci, lamentandosi con lui della spiacevole situazione in cui la casa editrice lo mette:

E ora ho un favore da chiederti. Si tratta di una cosa molto delicata per la quale mi occorre tutta la tua cautela. Saprai che Bassani aveva da tempo un libro presso Mondadori. Io lo

⁶³⁰ FRANCESCO BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, in «L'Ellisse» VII (2012), pp. 63-101: 66. Si ricordi che proprio nell'eccessiva astrazione e nell'eccessivo formalismo, dunque nella tanto dibattuta “poesia pura”, Bassani individuava due gravi errori della poesia dei suoi contemporanei (cfr. ad esempio GIORGIO BASSANI, *Dalla poesia pura all'assenza della poesia* di cui *supra*, § 3.4).

⁶³¹ BENEDETTO CROCE, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 288, citato in F. BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, cit., p. 66.

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ Come nota Bausi, l'insistenza negli autocommenti montaliani sull'uso del dato reale nella composizione dei propri versi, rivela l'importanza che per il poeta ha il legame con la realtà e la distanza che il poeta prese dagli esiti di ascendenza simbolista più radicali che negavano la relazione tra realtà e poesia (cfr. FRANCESCO BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, cit., p. 69).

⁶³⁴ Testimonianza di Franco Fortini, in ETTORE A. ALBERTONI (a cura di) *La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza, 1962, p. 149.

sapevo, ma non l'ho avuto tra le mani, tanto che avevo pensato fosse stato presentato e accolto direttamente, fuori dalla trafila normale che del resto non passa necessariamente da me. Avevo anzi avuto sentore (me lo disse a suo tempo Mimmi a cui l'aveva detto, a Roma, lo stesso Bassani) che il libro sarebbe uscito abbastanza presto. Per questo mi sono stupito quando, quindici giorni fa, mi son visto capitare a casa il dattiloscritto con la solita lettera d'ufficio richiedente il giudizio. Ho telefonato per chiedere spiegazioni, sulla base di quanto sapevo, e manifestando la mia meraviglia di vedermi arrivare solo ora un libro che sapevo presentato da circa due anni. Mi è stato risposto che in un primo tempo c'era l'intenzione di pubblicarlo, ma che ora tale intenzione si era indebolita parecchio. Me lo mandavano insomma «per scrupolo». [...] Ora ti dico senz'altro che il mio giudizio [...] è decisamente [...] favorevole⁶³⁵.

La lettera sereniana, oltre a illustrare la vicenda da un punto di vista interno (Sereni era impiegato alla Mondadori), rinforza l'ipotesi per cui *Un'altra libertà* era percepita dalla casa editrice come un oggetto poetico eccentrico rispetto alle poetiche dominanti, dunque, un rischio. Verso la chiusura della lettera, infatti, il poeta di Luino aggiunge:

Adesso consigliami tu. Che cosa debbo fare? [...] Perché questo invio a me fatto «per scrupolo» mi ha tutta l'aria di voler dire: se è un Dante può darsi che lo si prenda ancora in considerazione; altrimenti gli si restituisce il dattiloscritto con mille scuse per il tempo perduto⁶³⁶.

Mondadori, esperto del mercato letterario e dei suoi orientamenti, lo attraversa però con «prudenzialismo ed ecumenismo»⁶³⁷ ed è consapevole che tra gli anni '40 e '50 i lettori di poesia seguono due indirizzi dicotomici: da una parte la proposta dell'astrazione ermetica e dall'altra quella del racconto neorealistico. A questo proposito, gli studi più recenti sul canone della poesia italiana novecentesca dimostrano come l'egemonia ermetica declini solo qualche anno più tardi rispetto al periodo di cui stiamo parlando, ossia a partire dal 1956, quando con la rivista «Officina» e la Neoavanguardia si impongono all'attenzione del pubblico nuove tendenze e nuove valutazioni delle esperienze poetiche precedenti⁶³⁸.

Non rientrando nel canone ermetico ancora imperante e al contempo sfuggendo a quello neorealistico che si sta affermando, il progetto bassaniano finisce per rappresentare una terza via, nuova e senza troppe garanzie dal punto di vista del profitto editoriale. Per riuscire a pubblicare i suoi versi, dunque, Bassani deve provvedere da sé alla promozione

⁶³⁵ ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, pp. 180-181.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, cit., p. 211.

⁶³⁸ CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, p.

della sua opera, non limitandosi al ruolo autoriale, ma sconfinando in quello di editor e perfino in quello di commentatore del proprio lavoro. Per quanto riguarda l'aspetto editoriale, si è visto come il poeta abbia condotto delle sapienti manovre per districarsi nei momenti più delicati della vicenda, coinvolgendo, dove necessario, dei validi mediatori (soprattutto Mattioli, che essendo stato allievo di Benedetto Croce poteva comprendere e sostenere il valore della sua poesia). Infine, anche l'assenza della prefazione di Montale dimostra come Bassani abbia saputo colmare un ulteriore vuoto creatosi, scrivendo un breve ma denso risvolto di copertina in grado di dare al lettore tutti i chiarimenti per condurre una lettura consapevole dei testi.

Di fronte a un panorama editoriale che non sa ancora valorizzare la sua poesia, Bassani riesce ugualmente nell'impresa di inserire la propria proposta poetica in una delle più prestigiose collane di versi dell'epoca, dimostrando di possedere una profonda coscienza autoriale, oltre che una singolare attitudine per l'editoria.

4.3 La ricezione critica di *Un'altra libertà* (1951-1956)

Avviandoci alla conclusione, spostiamo l'attenzione sulla ricezione di *Un'altra libertà*, cercando di capire se la metamorfosi perseguita da Bassani con questo libro fu compresa e accolta positivamente dalla critica. I critici che si incaricano di analizzare questo lavoro si concentrano soprattutto sui due aspetti intorno ai quali Bassani aveva organizzato la sua ricerca stilistica, intrinsecamente legata alla ripresa di modelli classici: ridimensionamento dell'esasperazione della sfera sensuale-romantica e conseguente aumento dello spazio dedicato alla realtà, finalmente messa a fuoco in maniera più nitida.

Importanti nomi della scena intellettuale italiana scrissero recensioni di questo libro. Carlo Bo, tra i primi a recensire *Un'altra libertà*, ne mise in luce il legame con la guerra e, riconoscendo al poeta un atteggiamento meditativo «che supera il caso personale e allude a una sofferenza comune»⁶³⁹, comprese l'acquisizione di coscienza storica, quasi assente nei lavori precedenti, che stava alle spalle del libro. Il critico Mario Colombi Guidotti centrò la sua recensione sul cambiamento che *Un'altra libertà* rappresentava rispetto ai libri di liriche

⁶³⁹ CARLO BO, «*Un'altra libertà*» di Giorgio Bassani, in «La Fiera Letteraria» 15 (13 aprile 1952), pp. 1-3.

precedenti, affermando che la «sua [di Bassani] fase [...] minore e sentimentale, della giovinezza, è stata abbandonata negli anni per più alti risultati e ambizioni» e poneva l'attenzione sull'«approfondimento dell'immagine» e sulla resa più nitida e limpida della realtà che Bassani aveva ottenuto con la riscrittura di *Te lucis ante* nella prima parte del libro⁶⁴⁰. Inoltre, Guidotti confrontava il lavoro bassaniano con quello dei poeti del periodo e il suo punto di vista conferma l'interpretazione che si è data poco sopra circa le difficoltà incontrate nella trattativa editoriale: il critico afferma che Bassani «ha preso un posto a sé ben distinguibile nella poesia italiana, distante tanto dai poeti che tutt'oggi possono chiamarsi, per l'indubbia influenza, “montaliani”, quanto da quelli che abbiamo chiamato “emiliani” e insieme a cui cominciò il Nostro; né Bassani si avvicina in alcun modo all'immediatezza o all'impulsivo realismo di qualche giovane poeta di questi anni».

Che la critica si fosse accorta del cambiamento e dell'originalità della proposta e che la apprezzasse si evince dal fatto che nelle recensioni torna costantemente l'esaltazione della seconda sezione *Dal profondo*, più densa di novità perché composta per lo più da lavori nuovi. Infatti, anche laddove vi siano esitazioni nel constatare il rinnovamento realizzato da Bassani, comunque la seconda sezione riceve approvazione. È il caso di Fortini, il quale nella sua recensione afferma che la seconda parte del libro (*Dal profondo*) – di cui segnala al lettore diversi titoli di poesie che meritano la lettura – risulta decisamente migliore della prima (*Te lucis ante*)⁶⁴¹. Fortini nel suo lavoro critico riconosceva a Bassani il merito di essersi saputo tirare fuori dalla situazione poetica italiana corrente, a suo avviso troppo «chiusa» e «opaca» e non all'altezza di offrire adeguate risposte ai complessi problemi estetici con cui bisognava confrontarsi. Tuttavia, anche il caso di Bassani risultava ai suoi occhi problematico: Fortini riteneva che il poeta ferrarese non fosse riuscito a evitare ricadute di un romanticismo che con *Un'altra libertà* sperava di essere riuscito a superare:

Si tenta da più parti, cautamente, di trovare una via d'uscita alla situazione chiusa, opaca del nostro odierno linguaggio poetico. Ma superate le prime barriere, del gusto, ecco quelle di una più grave condizione storica, d'una cultura che la cronaca rende immobile; insuperabili se non ad energie eccezionali. Vedi il caso di Bassani: una poetica polemica rispetto a quella d'osservanza montaliana o ungarettiana o ermetica; apparentemente classicistica nel senso di

⁶⁴⁰ MARIO COLOMBI GUIDOTTI, *Un'altra libertà di Giorgio Bassani*, in «Il Raccoglitore della Gazzetta di Parma» II, 7 (7 febbraio 1952), p. 3.

⁶⁴¹ FRANCO FORTINI, *Poesia di Bassani*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», a. VI, n. 74 (giugno 1952), pp. 73-77: 75-76.

un'insistenza o primato delle strutture logiche e della trama discorsiva e in *realità ben romantica per l'elezione d'una poeticità di sentimenti* e non d'oggetti⁶⁴².

Come è stato ricostruito da chi scrive⁶⁴³ e prima ancora da Paola Italia⁶⁴⁴, la recensione di cui si è riportato un estratto fu all'origine di una profonda incomprensione tra i due amici. Proprio laddove Bassani credeva di aver trovato la via per una armonizzazione di quei turbamenti che avevano egemonizzato i lavori giovanili, riceve un riscontro che nega gli sforzi profusi in questo senso. Pur avendo riconosciuto che l'uso bassaniano delle fonti classiche era volto alla conquista di un maggior dominio sulla confusione interiore del poeta⁶⁴⁵, Fortini ritiene che non sia stato sufficiente e parla di una situazione emozionale

che mai si dialettizza con un suo diverso o contrario e che è sempre a loro antecedente: ed è quella dell'assonnarsi nel crepuscolo (a carte 14, 15, 19, 24, 25, 26, 34, 61, 62) o in una dolente umiliazione ("la pietà che hai di te"), delle luci attraverso il pianto (pag. 50, 520, 57, 66) e insomma d'una straziante e dolce capitolazione ("che il mondo arreso adora", "tutto arreso", "un viso – che s'arrende febbrile"...) di fronte all'angoscia sensuale, gola serrata d'uno slancio vitale interrotto, discesa verso un sonno proustiano (52)⁶⁴⁶.

Merita di essere segnalata anche l'opinione di Pier Paolo Pasolini, che nella sua recensione di *Un'altra libertà* condivide le posizioni fortiniane appena riportate. Anche secondo Pasolini, infatti, il tentativo bassaniano di lasciarsi alle spalle la tentazione giovanile del romanticismo non è pienamente riuscito: il critico individua nella limpidezza e uniformità della lingua strumenti che solo apparentemente riescono a prevalere sulla caotica psicologia del poeta. In ogni caso, sebbene entrambi giudichino l'operazione di Bassani non completamente riuscita, quel che ci pare più significativo è che nelle loro rispettive letture i due critici abbiano intercettato l'intenzione di Bassani di circoscrivere e contenere il ruolo

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ GAIA LITRICO, «Da poeta a poeta». *Fortini lettore di Bassani tra critica e poesia, Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 28 février 2018, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/3896> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.3896>.

⁶⁴⁴ PAOLA ITALIA, *Tra poesia e prosa: un percorso dal carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 57-80.

⁶⁴⁵ Nel carteggio scambiato tra i due, in una prima bozza di questa recensione inviata da Fortini all'amico, si legge un brano che riconosce la presenza in filigrana del tragediografo francese Racine: «atteggiamento tipico di Bassani, luci fra lacrime, ha più ambiziose ascendenze, petrarchesche ("fanno le luci mie di piagner vaghe") raciniane ("J'ai langui, j'ai séché dans les yeux, dans les larmes") e leopardiane ("non brillin gli occhi tuoi se non di pianto")», testimoniando dunque una grande intesa letteraria, ma una diversa concezione dell'attività poetica (cfr. su questo aspetto GAIA LITRICO, «Da poeta a poeta». *Fortini lettore di Bassani tra critica e poesia, Cahiers d'études italiennes*, cit. Il brano citato è riportato nell'articolo).

⁶⁴⁶ FRANCO FORTINI, *Poesia di Bassani*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», a. VI, n. 74 (giugno 1952), pp. 73-77: 75-76.

ricoperto dai moti interiori all'interno della raccolta: seppur in una maniera imperfetta il poeta ferrarese era riuscito a sviluppare la sua ricerca poetica in una direzione nuova in cui la materia dei versi da confuso dolore, imprigionato nel suo mistero, riusciva a farsi espressione di una più «lucida sofferenza per una realtà», per dirla con Pasolini⁶⁴⁷.

Questa riflessione sarà sviluppata e approfondita da Pasolini in un secondo intervento apparso nel 1953 su «Paragone», in cui viene tematizzato il secondo elemento al centro del programma di rinnovamento bassaniano, e cioè l'ingresso della storia nel testo, reso possibile dal controllo sulla sfera delle emozioni, e motivato dal desiderio di portare sulla pagina la realtà senza adeguarsi né al codice della poesia neorealista né a quello della poesia pura, nel primo caso evitando la resa della storia in termini di sola cronaca e contenuti e nel secondo la rappresentazione intellettualistica o estetizzante. Al poeta ferrarese, viene riconosciuto di aver maturato la capacità di «descrivere il mondo secondo un suo interno modo di giudicarlo, modo assolutamente laico, appunto razionale, ma impiantato su una iniziale e mai esaurita forza emotiva, sugli impulsi, sulle reazioni affettive [...] che son poi quelle che danno materia alla poesia»⁶⁴⁸. Le parole del critico comprendono lo sforzo impiegato da Bassani per imprimere un cambiamento alla propria parabola, per conquistare una rappresentazione che fosse lirica e insieme realistica, in grado di suggerire un'interpretazione del dato particolare e di parlare allo stesso tempo del suo valore sul piano universale. La rinuncia alla sola dimensione estetica e la ricerca di un'adesione spirituale all'oggetto della propria poesia contraddistingue il lavoro bassaniano in un periodo di transizione per la poesia e, sebbene il suo percorso editoriale sia accidentato, lo rende un caso notevole agli occhi dei critici coevi, che vedevano emergere un'attitudine nuova e piuttosto isolata, ma in necessario dialogo con quelle più accreditate.

Anche per questo il nome di Bassani inizia a comparire nelle antologie di poesia contemporanea posteriori a *Un'altra libertà*⁶⁴⁹ - come ad esempio in quella del 1953 curata da

⁶⁴⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Giorgio Bassani*, «Paragone-Letteratura», III, n. 30, giugno 1952, pp. 76-78, ora in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, 2020, pp. 347-350: 348 (da cui si cita).

⁶⁴⁸ ID., *Bassani*, «Paragone-Letteratura», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Waler Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 499-506: 500.

⁶⁴⁹ A questo proposito, merita di essere ricordato che il nome di Bassani era assente dalle antologie di poesia contemporanea precedenti al 1951. A titolo esemplificativo, si ricordano le due antologie curate da GIACINTO SPAGNOLETTI, *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1946 e *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, Parma, Guanda, 1950.

Luciano Anceschi e Sergio Antonielli e in quella del 1956 curata da Enrico Falqui⁶⁵⁰ - a riprova non solo del fatto che la pubblicazione con Mondadori all'interno della collana Lo Specchio, aveva sortito un effetto positivo e aveva agevolato la promozione della poesia bassaniana, ma anche che fino a tutti gli anni Cinquanta, ossia fino al momento in cui non emergono gli sperimentalismi della cosiddetta neoavanguardia dei Novissimi e di Sanguineti, la critica non mostra ostilità al lavoro poetico bassaniano, come invece si inizia a registrare a partire dagli anni Sessanta, ma anzi riesce a leggerlo nei termini di una risposta inattesa al contesto letterario coevo. In altri termini, l'accoglienza positiva ricevuta da *Un'altra libertà* nel periodo immediatamente successivo alla sua pubblicazione dimostra la riuscita del rinnovamento progettato dal poeta ferrarese tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 e la capacità di imporsi come alternativa tanto alla poesia ermetica quanto a quella neorealista.

Nel corso di questa ricostruzione abbiamo analizzato la fase di riscrittura di *Te lucis ante*, ma abbiamo tralasciato di analizzare una variante intermedia, apposta in fase di riscrittura di *Te lucis ante* ma non accolta in ultima revisione, che rappresenta con grande efficacia l'innovazione del lavoro di *Un'altra libertà*: faccio riferimento al passaggio da «l'immedicata, viva / piaga che ovunque brucia» presente nel testo del 1947⁶⁵¹ a «Oh immedicata, oh viva / Piaga del mondo!» presente nel testo che Bassani inviò all'amico Gallo⁶⁵². La «piaga» è la guerra, considerata una ferita senza rimedio, incurabile, destinata per questo a rimanere aperta (si noti il ribaltamento dell'idea futurista di guerra come «igiene del mondo»). È interessante vedere come nella riscrittura il poeta introduca la parola «mondo» al fine di indicare che

⁶⁵⁰ LUCIANO ANCESCHI e SERGIO ANTONIELLI (a cura di), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953 e *La giovane poesia. Saggio e repertorio*, a cura di Enrico Falqui, Roma, Colombo, 1956. Ai poeti nati dopo il 1911, tra i quali anche Bassani, Anceschi e Antonielli dedicano osservazioni acute, che non solo ci restituiscono l'atmosfera in cui il lavoro di Bassani ha preso forma, ma danno conto anche della volontà dell'autore di recuperare forme del passato, di conquistare un controllo sulla parola che opponesse una resistenza a quell'abbandono sentimentale che molta poesia ottocentesca aveva lasciato in eredità al XX secolo: «[...] essi non solo dimostrarono la più naturale diffidenza verso le etichette, i programmi, i progetti generali, anzi, avvertirono, se mai, di avere in comune un solo problema: fare, ognuno per sé, i conti con un tempo così ricco di disposizioni e variato, rintracciarsi un proprio dominio e una propria storia, chiarire per sé il senso di un cinquantennio di ricerche. In genere, si riprese il discorso al punto in cui lo avevano lasciato Campana, Ungaretti e Montale; non senza ritrovare il contatto, taluni legami con le origini crepuscolari... nello sforzo di una dizione tutta interiore e riflessa, che escludeva gli eccessi dell'epicureismo e dei compiacimenti letterari, rifiutando ogni proposta di dilatazione sentimentale o sensuale della parola... Giorgio Bassani porta agli estremi questa disposizione; e il suo aspro rifiuto dei modi nuovi non appare, infine, altro che una maniera di recupero negativo delle più profonde ragioni del tempo» (LUCIANO ANCESCHI e SERGIO ANTONIELLI (a cura di), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, cit., p. XCVII, i puntini di sospensione sono nel testo).

⁶⁵¹ G. BASSANI, *Te lucis ante*, cit., p. 22.

⁶⁵² ID., *Un'altra libertà*, cit., p. 24.

l'infezione non si propaga più genericamente «ovunque», ma, più precisamente nella realtà in cui lo stesso poeta è calato.

Benché non si ritrovi nell'edizione di *Un'altra libertà*, la variante «piaga del mondo» segnala al lettore che già a quest'altezza Giorgio Bassani sta elaborando i prodromi del realismo lirico su cui si reggerà il ciclo delle *Storie ferraresi* del 1956, di cui proprio il racconto delle ferite del mondo filtrate dalla coscienza del poeta è il tratto distintivo. È a quest'altezza che Bassani inizia a far ruotare la sua materia letteraria attorno alla realtà circostante, al mondo, non più visto da lontano, attraverso le lenti dell'arte, del gusto, della letteratura e delle astrazioni intellettualistiche – come in *Poscritto* denunciava di aver fatto negli anni precedenti – bensì da un'angolazione interna, da cui il poeta può finalmente definire in modo più nitido la relazione tra sé e gli accadimenti della storia. Molti anni dopo, infatti, Pier Paolo Pasolini partirà proprio dalla relazione del poeta con il mondo per decifrare l'operazione condotta dall'amico ferrarese in *Epitaffio*. Entusiasta del nuovo lavoro poetico, il critico friulano scriverà che «unico vero amore possibile per il mondo [...] consiste nel vederlo com'è»⁶⁵³, alludendo al realismo con cui Bassani questa volta non solo aveva visto, ma anche messo a nudo il suo mondo, restituendone con i versi un'istantanea che lo descriveva esattamente per quello che era. Che si tratti di scoprirlo (*Un'altra libertà*) o di conoscerlo così bene da metterlo a nudo (*Epitaffio*), il mondo e la relazione del poeta con esso restano in ogni caso il perno attorno a cui la produzione di Bassani ruota da dopo la guerra fino agli ultimi lavori.

⁶⁵³ PIER PAOLO PASOLINI, *Giorgio Bassani, Epitaffio. Amare il mondo vedendolo come è* [Recensione a *Epitaffio* di Giorgio Bassani], in «Tempo», 21 giugno 1974, p. 70, ora in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 334.

5. L'approdo alla prosa (1948-1953)

5.1 L'alternativa delle narrazioni poetiche: Bassani e Pasolini

Nell'aprile del 1948, nel recensire i romanzi di Pavese, Quarantotti Gambini e Ginzburg pubblicati da Einaudi nella collana dei «Coralli», Bassani segnalava alcuni aspetti problematici della narrativa neorealistica. Le critiche rivolte agli amici e colleghi acquisiscono notevole interesse se confrontate con le attività che animano l'officina bassaniana a quest'altezza ed è a queste che vanno ricondotte per comprenderne le implicazioni più profonde con la sua poetica. Le osservazioni bassaniane, infatti, riguardano l'assenza di una vera partecipazione degli autori alla materia narrata, da interpretare secondo l'autore, come mancanza della componente poetica: «è chiaro che non ci troviamo di fronte a un libro veramente poetico», afferma l'autore ferrarese a proposito dell'*Onda dell'incrociatore* del triestino Quarantotti Gambini, costruito con la «premeditazione e lo scetticismo di un letterato particolarmente abile»⁶⁵⁴. Bassani ricorre alla «poesia pura» per spiegare i problemi del romanzo di Quarantotti Gambini, che riconosce come gli stessi che meno di un anno prima, nel luglio 1947, aveva indicato in occasione della polemica scaturita intorno a *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti. La narrazione del triestino è «senza mende, immacolata e sterile come l'idea stessa della “poesia pura”»⁶⁵⁵, è fredda e soffre della «premeditazione e [del]lo scetticismo di un letterato particolarmente abile»⁶⁵⁶. Non mi pare che la sovrapposizione tra poesia e romanzo presente in questo saggio sia stata finora rilevata dalla critica, e molto probabilmente ciò è accaduto perché non era disponibile una periodizzazione dell'attività svolta da Bassani sul versante poetico nel periodo postbellico. Tracciando una cronologia di quel che accade nell'officina di poesia bassaniana, la scelta di spiegare i meccanismi che regolano romanzi e racconti di autori contemporanei assimilandoli a quello che accade sul fronte poetico in quel periodo può apparire più chiara.

⁶⁵⁴ *Neorealisti italiani*, in OPERE, pp. 1054-1059:1056.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

La ricostruzione offerta nel capitolo precedente, infatti, ci ha permesso di stabilire che nel primo semestre del 1948 Bassani sta lavorando alla composizione delle poesie di *Dal profondo*, che confluiranno nel volume *Un'altra libertà*. Ma il 1948 è anche l'anno della riscrittura del racconto *Storia d'amore*, che esce nel mese di luglio sul primo numero della rivista «Botteghe Oscure». L'accostamento tra neorealisti ed ermetici trova le sue ragioni in questo incrocio di prosa e poesia che si dà sul tavolo di lavoro bassaniano. In definitiva, dal punto di vista di Bassani nessuno dei tre libri è «veramente poetico»⁶⁵⁷ perché le storie sono costruite sulla base di «suggerimenti letterarie»⁶⁵⁸ e non su un'esperienza diretta della vita vera, o meglio non a partire da una pressione avvertita realmente dalla coscienza dello scrittore, una tendenza contro la quale Bassani costruisce la sua conversione estetica all'inizio degli anni Quaranta (cfr., *supra* § 2.3). Nelle prose di questi narratori manca l'urto con la materia del reale, la verità dei personaggi messi in scena viene accantonata, il lettore non è reso partecipe di nessun problema, nessun dubbio, nessun vero dolore. In sostanza, non vi è alcuna forma di adesione al principio crociano dell'ufficio catartico della letteratura, ma un racconto artificioso e privo di vera vita.

Risulta particolarmente significativo, allora, un giudizio che anni dopo, nel 1953, viene emesso da Pier Paolo Pasolini su alcuni racconti bassaniani, *Storia d'amore* (è ancora questo il titolo del racconto che nel volume *Cinque storie ferraresi* muterà in *Lida Mantovani*), *La passeggiata prima di cena* e *Una lapide in via Mazzini*, riuniti in volume per la casa editrice Sansoni sotto il titolo *La passeggiata prima di cena*. Il critico friulano pone l'accento sullo stretto legame che unisce il narratore della *Passeggiata* al poeta di *Un'altra libertà*, sostenendo che Bassani sia un autore di un oggetto letterario ibrido: le narrazioni poetiche. Nella prosa (e nella poesia) bassaniana, infatti, secondo Pasolini si ritrovano unite «sensualità e chiarezza intellettuale»⁶⁵⁹, due caratteristiche che ci riportano ai termini della ricerca realizzata da Bassani negli anni dell'impegno sul versante poetico. L'autore ferrarese sembra esser riuscito laddove Ginzburg, Pavese e Quarantotti Gambini hanno fallito, proprio perché capace di portare sé stesso nella narrazione, giocando con le varie possibilità della voce narrante e controllando il proprio coinvolgimento introducendo nella prosa la componente poetica.

Ma vediamo di tracciare più dettagliatamente in cosa consiste secondo Pasolini questa complicità tra il poeta e il narratore e quali vantaggi può assicurare alla prosa. Il critico avverte

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 1058.

⁶⁵⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Bassani*, «Paragone», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Waler Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 499-506: 499.

un ronzare «torbido della poeticità» in fondo alla pagina bassaniana, che ha il compito di «vincere le inibizioni linguistiche che soffocano in lui [...] gli impulsi istintivi e puramente fantastici»⁶⁶⁰. Pasolini, dunque, è sensibile al fondo romantico che sta alla base dell'opera bassaniana, riconosce il momento emotivo da cui nascono le sue narrazioni e intuisce che è proprio nella relazione che l'autore intrattiene con esso che risiede la specificità del suo stile. La soluzione che Bassani trova per disciogliere la componente passionale nelle sue narrazioni è un particolare uso delle parentesi, su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, apprezzato da Pasolini perché evita la via della rimozione borghese dell'impulso emotivo – che resta e continua appunto a «intorbidare» la pagina– ma riduce notevolmente le increspature e più in generale il disordine che comporterebbe sul racconto, se fosse lasciato attraversare il testo senza nessuna forma di contenimento.

È nota l'originalità del contributo pasoliniano nel pensare in termini critici la complessa questione dello stile della seconda metà del Novecento. Il suo antinovocentismo lo ha reso prossimo alla posizione laterale occupata da Bassani nel canone letterario italiano (anche lui criticò i neorealisti, colpevoli di non essersi liberati del linguaggio borghese⁶⁶¹); con l'autore ferrarese condivide anche l'attenzione ai linguaggi della realtà alternativi a quelli più comuni e maggiormente adottati (si occuperà di indicarne uno nella figuralità biblica⁶⁶²) e forse proprio questa sensibilità con cui osserva gli esiti dei suoi contemporanei e con cui partecipa al dibattito sui vari tipi di realismo possibili gli consente di cogliere (e valorizzare come nessuno seppe fare) la specificità del lavoro bassaniano e riassumerla in giudizi magistrali, di cui riportiamo di seguito quello più significativo: «Il salto [...] tra il Bassani lirico e il Bassani narratore, è proprio qui: nell'ormai *accettata rinuncia al dramma*, nell'*accettata rinuncia* alla nostalgia di un violento e definitivo *mondo interno* e nel limitarsi alla *passione conoscitiva*»⁶⁶³. Un giudizio che, chiamandone in causa i due termini fondamentali –rinuncia alle passioni e desiderio di scoprire la verità–, offre la sintesi della ricerca espressiva bassaniana inaugurata all'indomani della scoperta di Croce.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 500.

⁶⁶¹ Cfr. ID., *La confusione degli stili*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 708-1237: 1071. Ma sul tema del realismo cfr. anche i saggi *La paura del naturalismo* [1967] e *Res sunt nomina* [1971].

⁶⁶² Su questo cfr. SONIA GENTILI, *Bibbia e linguaggio*, in *Novecento Scritturale*, pp. 145-154. La studiosa osserva come l'autore «individui nella figuralità biblica un'alternativa al linguaggio del neorealismo, a suo avviso caratterizzato da una istanza conservatrice di estrazione borghese che fa dello stile -cioè della lingua letteraria tradizionale- un filtro per l'eliminazione dei dati di realtà».

⁶⁶³ PIER PAOLO PASOLINI, *Bassani*, «Paragone», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 499-506: 500.

5.2 Le parentetiche delle *Storie ferraresi*

Dopo aver compreso attraverso l'esame della scrittura degli altri, da una parte i rischi degli eccessi sentimentali (è il caso di Dessì, Tobino e Vittorini, cfr. *supra*, § 2.5), dall'altra il rischio di raccontare una storia non partecipata (è il caso di Valéry con il *Monsieur Teste*, cfr. *supra*, 2.4 e dei neorealisti come Quarantotti Gambini cfr. *supra*, 5.1), Bassani riscrive i suoi lavori giovanili stemperando angosce e sofferenze. La prima riscrittura che affronta è quella di *Storia di Debora*, che assumerà una nuova forma in *Storia d'amore*. Sull'argomento si è soffermato Marco Antonio Bazzocchi, il quale ha individuato movimenti di «sottrazione, spostamento, riequilibrio», «ridistribuzione narrativa che è anche razionalizzazione (almeno apparente) del racconto» nella riscrittura del 1948⁶⁶⁴. Tra le parti rimosse rientrano le scene caratterizzate da una forte carica emotiva: «Viene eliminata la componente più esplicitamente drammatica della personalità di Lida, soprattutto le scene di pianto», che, come nota lo studioso, nell'edizione del 1940 erano state poste in posizione incipitaria⁶⁶⁵ (in uno dei primi periodi del racconto si legge: «E piangeva. E piangendo a grosse e lente lacrime come le piacquero, pure seppe di piangere per gratitudine e non per dolore»⁶⁶⁶). Anche Enzo Neppi a proposito delle progressive riscritture della *Passeggiata prima di cena* ha parlato di un effettivo distacco conseguito nella versione del 1951 attraverso la rinuncia «all'io omodiegetico e autobiografico», un distacco che avrebbe permesso il raggiungimento di un maggiore realismo, senza rinunciare però a «un'intensa partecipazione affettiva alla storia narrata»⁶⁶⁷.

Oltre a questi espedienti, la riscrittura di Bassani prevede anche altre operazioni, tra cui l'impiego delle parentesi, che diventano il marchio di riconoscimento del poeta-narratore Bassani. Questa soluzione è descritta in maniera efficace da Bassani in una lettera a Cesare Gnudi, inviata nel 1953, dopo l'uscita del volume *La passeggiata prima di cena*:

Circa il mio racconto, forse hai ragione tu. Ma le parentesi non sono un vezzo, credimi: e tu ne hai compreso le intenzioni, mi pare. La difficoltà che il lettore incontra è una conseguenza di quella specie di *tensione lirica che mi pareva necessaria per non cascare nel sentimentalismo banale*. Si

⁶⁶⁴ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Prospettive e visione nelle Cinque Storie ferraresi*, in «La Rivista», 2015 (3), pp. 35-40: 35.

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ OPERE, p. 1544.

⁶⁶⁷ ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena»*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di A. Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 117-118.

parva licet: anche a quella meravigliosa “Grande jatte” di Seraut, che ho qui sotto gli occhi, potrebbe essere rimproverata la rigidità di certi particolari⁶⁶⁸.

La prosa ha bisogno della «tensione» della poesia per scongiurare il sentimentalismo più «banale», ma a sua volta la «tensione» della poesia necessita di un luogo dove collocarsi all'interno del dispositivo testuale, individuato da Bassani negli incisi e nelle parentesi.

La maggior parte dei critici dell'epoca sembra riconoscere questo aspetto. Tra questi ricordiamo Franco Fortini –che parlò per Bassani di una scrittura tutta percorsa di «curve ed ellissi, di moti serpentine, di gesti accennati e trattenuti, con fugaci abbandoni e riprese; una prosa flessibile, adattata ai coloriti sottili, all'andirivieni trepido della voce recitante. Una prosa letteraria, certo, talvolta fin troppo preoccupata dell'ironia e di nascondere o rivelare la commozione e l'indignazione»⁶⁶⁹– e Gianfranco Contini –che in una lettera dell'estate del 1953 scrive all'autore ferrarese di ammirare la sua capacità di saper «indietreggiare d'un passo, quel passo-scatto che si traduce nel fossato della parentesi e dei trattini, e mettere a fuoco l'oggetto ormai sfuggente [...]. Il recupero in sostanza è il tuo segreto poetico»⁶⁷⁰.

Entrambi i giudizi descrivono le parentesi come una caratteristica positiva della prosa delle prime *Storie ferraresi*, sebbene a tratti comportino il rischio di portare il lettore fuori strada. Secondo Fortini le «curve» e le «ellissi» servono a nascondere l'emozione; secondo Contini a recuperare ciò che il tempo ha cancellato, ciò che si sta disfacendo. A ben vedere, anche in questo caso si tratta di uno dei nuclei più sentimentali della materia narrata, che aveva caratterizzato la prima raccolta poetica *Storie dei poveri amanti*. In definitiva, secondo la critica coeva, le parentesi sono la sede deputata a ospitare, racchiudere, delimitare il dato passionale, l'impulso emotivo, a trasformare l'elegia nostalgica della stagione giovanile in quella narrazione non meramente documentaria invocata dallo storicismo di Croce, in una storia partecipata affettivamente, ma priva di superflua «concitazione». È Emilio Cecchi a usare questo termine e a sostenere –in linea con Pasolini che aveva parlato di «accettata

⁶⁶⁸ G. BASSANI a Cesare Gnudi, lettera senza data [post 1953], ora citata in PAOLA BASSANI PACHT, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, in ANNAMARIA ANDREOLI e FRANCA DE LEO (a cura di) *Giorgio Bassani, Il giardino dei libri*. Catalogo della mostra (Roma [Biblioteca Nazionale Centrale] 2 dicembre 2004 – 27 gennaio 2005), Roma, De Luca, 2004, pp. 99-128, ora in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, ANNARITA ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, Bologna, Pendragon, 2016, pp. 8-18: 8.

⁶⁶⁹ FRANCO FORTINI, *Narrativa dell'annata. Bibliografia letteraria a cura di F. Fortini*, «Comunità», VII, 20 settembre 1953, p. 46.

⁶⁷⁰ GIANFRANCO CONTINI a Giorgio Bassani, Cartolina del 16 agosto 1953, Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Serie Lettere ricevute, fasc. Contini. Il documento è ora consultabile alla pagina dell'allestimento virtuale della mostra «Caro Bas.». *Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, a cura di Flavia Erboşi e Gaia Litrico (<https://www.movio.beniculturali.it/fondazionebassani/carobass/en/6/la-mostra>, consultato il 31 marzo 2021).

rinuncia al dramma, nell'accettata rinuncia alla nostalgia»⁶⁷¹ – che il tono poetico delle *Storie ferraresi* risiede nel «rifiuto d'ogni concitazione»⁶⁷², e quindi nel saper governare, pur non sopprimendoli mai del tutto, gli impeti e gli affanni dell'animo.

Se è vero che attraverso l'espedito delle parentetiche Bassani riesce a raggiungere il risultato di conservare nel testo la realtà del sentimento, tuttavia, alcune voci della critica pur apprezzando nel complesso la scelta stilistica, restano disorientate. Giuseppe De Robertis, in particolare, mostra alcune riserve in una recensione apparsa sul «Tempo» nel luglio del 1953. Nelle colonne del quotidiano il critico definisce le parentesi una costante della prosa bassaniana, «un dato stilistico preciso e quasi uno scampo di libertà», ma anche «lo sfogo d'una poesia né saputa assorbire, né saputa ricacciare»⁶⁷³. Come vedremo nel prossimo paragrafo, da queste osservazioni scaturirà un dialogo tra i due davvero notevole, che non solo ospita alcune inedite e significative dichiarazioni di poetica bassaniana sul tema della natura lirica delle sue narrazioni, ma fornisce anche delle indicazioni di precisi modelli che avrebbero ispirato il particolare carattere ibrido della propria prosa.

5.3 «Indagare, commentare e “cantare”»: il poeta-storico delle parentesi

Dopo la lettura della recensione, Bassani avvia un piccolo ma significativo scambio epistolare con il critico, poche lettere (cfr. *Appendice 3*), che forniscono però l'occasione per un memorabile autocommento e ci permettono di accedere al laboratorio del narratore-poeta per osservare il suo originale metodo di lavoro. Bassani ringrazia De Robertis per «la cura meticolosa, veramente magistrale, con la quale ha motivato e circostanziato la sua lode» e approva nel complesso il giudizio del «professore», ma sulla questione delle parentesi sente

⁶⁷¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Bassani*, «Paragone», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 499-506: 500.

⁶⁷² EMILIO CECCHI, *La passeggiata prima di cena*, «Corriere della Sera», 17 settembre 1954.

⁶⁷³ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Bassani*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 518-521.

l'esigenza di fare alcune precisazioni e di rivendicare il carattere lirico delle sue composizioni in prosa:

[...] mi sembra fondamentale l'individuazione di un valore positivo nelle parentesi, dove io mi sono riservato sempre -come Lei dice benissimo- "un posto per me "e" "quasi uno scampo di libertà". In realtà *i miei racconti non sono narrazioni nel senso tradizionale della parola*. Le parentesi, quei "varchi a esser solo" con me stesso di cui Lei parla, sono le spie della mia ambizione: che è di sottrarre il racconto a ogni equivoco di intrattenimento (il romanzo non mi interessa), di portarlo insomma alla condizione della poesia lirica⁶⁷⁴.

Alla luce di quanto emerso fino a questo punto, possiamo affermare che dove Bassani scrive che intende portare la prosa alla «condizione della poesia lirica» sta affermando il desiderio di fare del testo il luogo di accesso alla verità, dal momento che la poesia per Bassani è ormai d identificare a quest'altezza con il linguaggio della conoscenza. Un proposito che determina uno scarto profondo rispetto a quella narrativa che mira a suscitare divertimento nel lettore o che comunque fa del diletto un elemento indispensabile al funzionamento del meccanismo di finzione narrativa. Al contrario, la volontà di proporre una lettura segnata da una certa «difficoltà»⁶⁷⁵ (cfr. lettera a Gnudi) e il desiderio di imitare la «poesia lirica» portano l'autore a sostituire i meccanismi tipicamente romanzeschi con quelli della narrazione dei fatti e, per lo più nelle parentesi, dell'interpretazione dei fatti: i due momenti complementari che nel pensiero di Croce regolano l'attività poetica e che giustamente Enzo Neppi ha individuato come costanti dei racconti ferraresi⁶⁷⁶. Si capisce meglio allora, in che modo le parentesi svolgano quella funzione di contenimento della sfera emotiva assegnata loro dai critici: non si occupano tanto di isolare in una porzione chiusa di testo il discorso emotivo, quanto invece di riempire il testo contenuto tra parentesi di indizi supplementari sulla storia, attirando l'attenzione del lettore sull'interpretazione attiva più che sull'immedesimazione passiva nelle vicende narrate.

Dirigendo il processo creativo verso il raggiungimento della verità, Bassani riesce a ridurre il peso della sfera emotiva e sentimentale e a trasformare lo spazio contenuto tra

⁶⁷⁴ G. BASSANI a De Robertis, lettera del 3 luglio 1953, cfr. *Appendice 3*.

⁶⁷⁵ G. BASSANI a Cesare Gnudi, ora citata in PAOLA BASSANI PACTH, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, cit., p. 8.

⁶⁷⁶ E. NEPPI, «*Della tortura di una ferita mal chiusa*». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «*Bollettino di italianistica*», 2020, n. 1-2, pp. 108-157: 133.

parentesi nel luogo dove avviene l'attività di indagine su una materia storica che il tempo ha cancellato, uno spazio in cui al lettore vengono forniti da chi racconta indizi e informazioni che lo orientano verso il raggiungimento della verità. In questo senso, la forza dell'emozione viene limitata perché sostituita da un'altra attività, quella della «passione conoscitiva» di cui aveva parlato Pasolini, e dell'indagine attorno a una storia appartenente a un altro tempo, ormai finito, che merita di essere meditata e compresa, prima dall'autore e poi dal lettore. Inoltre, gli indizi contenuti nelle parentesi e negli incisi sono da interpretare come le tracce di una conoscenza ormai acquisita da parte dell'autore, che tuttavia sceglie di non esporla esplicitamente, ma di rilasciare gradualmente nel testo attraverso elementi che possano indirizzare il lettore nella ricerca di un senso e di una soluzione⁶⁷⁷.

Ma per comprendere meglio la questione del lirismo della prosa e precisare il contenuto delle parentesi occorre affrontare la questione della voce narrante, sulla quale Bassani si confronta con De Robertis nella seconda parte della lettera. Oltre a commentare l'uso delle parentesi, infatti, il critico fiorentino, nella sua recensione si era soffermato su *Una lapide in Via Mazzini*, destinando al racconto notevoli riserve. Dal suo punto di vista, la scena del «grido represso» di Geo con cui la storia si conclude rivelava che «la materia del racconto non era tale da cavarne ancora un racconto»⁶⁷⁸. Anche in questo caso, Bassani controbatte e difende appassionatamente il suo lavoro, rivendicando la scelta di quel grido come sua e consegnando delle fondamentali dichiarazioni sulla voce narrante:

Protagonista dell'ultimissimo capitoletto, dell'urlo, non è lui. È bensì lo scrittore, *lo storico appassionato e patetico, il poeta delle parentesi*: un personaggio anch'egli del racconto, che non salta fuori soltanto ora, ma è presente fin dal principio, a *indagare, commentare e "cantare"*. L'ultimissimo capitoletto riguarda lui solo. Il suo cuore in quel punto trabocca [...]⁶⁷⁹.

Bassani riesce a creare nel testo uno spazio per il riverbero di una voce che, sebbene esterna ai personaggi, partecipa alla narrazione delle vicende. Tale partecipazione è garantita esclusivamente dall'indagine compiuta, di cui vengono proposti al lettore i risultati sotto

⁶⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 132.

⁶⁷⁸ G. DE ROBERTIS, *Bassani*, cit., p. 521.

⁶⁷⁹ *Ibidem*. Corsivi miei.

forma di indizi che messi insieme portano alla verità della storia⁶⁸⁰. Nel caso esemplare di *Una lapide in Via Mazzini* lo spazio abitato dal poeta è quello delle parentesi e del finale, in cui, come osservato da Massimiliano Tortora, l'autore emerge con una voce distinta da quella del narratore per colpire duramente la comunità ferrarese ansiosa di tornare a vivere come se l'orrore della guerra non fosse mai accaduto. Il cuore del poeta, allora, non è più riparato in una camera dall'arredamento antiquato e anacronistico (cfr. *supra* § 1.4), ma è coinvolto nella narrazione del ritorno⁶⁸¹ di un sopravvissuto a un lager nazista, resa possibile dalle tre attività che caratterizzano il lavoro bassaniano per ammissione diretta dello stesso autore: «*indagare, commentare e "cantare"*». Il canto è da intendere come quel che resta dell'esplorazione condotta dal poeta alla ricerca della verità e le parentesi sono il luogo in cui l'autore ha depositato i risultati di quest'avvenuta conoscenza, i quali riescono a comunicare al lettore la prospettiva con cui quella storia è stata percepita da chi scrive.

Per quanto riguarda l'obiezione di De Robertis, il critico sembra cadere nello stesso errore della recensione di Fortini al *Giardino*, nella quale si rimproverava a Bassani una eccessiva reticenza circa le scene d'amore, rese come un'ipotesi. Analogamente, De Robertis interpreta l'exciplit come un capitolo mancato, come una materia inespressa. In realtà, quel brano finale non ospita un'insufficienza espressiva, ma al contrario è l'espressione più piena della voce del poeta, che esce fuori nel momento decisivo, quello dello schiaffo alla comunità cittadina. Anche se si presenta in forma di ipotesi, è in realtà il momento più alto e sapiente della regia condotta dal poeta-narratore. Il finale del racconto non dovrà essere interpretato come una censura di una storia che è un «crescendo di passione»⁶⁸² poi improvvisamente troncato, come aveva scritto De Robertis nella sua recensione, ma come un modo per denunciare più efficacemente il comportamento vergognoso della città di Geo Jozs.

Infine, in questo scambio epistolare risulta rilevante anche un riferimento a Saba, che permette di riflettere da una nuova angolazione sull'uso delle citazioni poetiche nella prosa dell'autore. Le ultime parole del passo epistolare sopra riportato sono da leggere come un

⁶⁸⁰ Su questo tema sono fondamentali le considerazioni del contributo di MASSIMILIANO TORTORA, *Il dancing contro la Shoab*, in in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp.33-41 e quelle di ENZO NEPPI contenute nel saggio «*Della tortura di una ferita mal chiusa*». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «Bollettino di italianistica», 2020, n. 1-2, pp. 108-157: 112-113.

⁶⁸¹ ENZO NEPPI, *Una storia di nóstos e anagnórisis: Una lapide in via Mazzini di Giorgio Bassani*, in FLAVIA ERBOSI, GAIA LITRICO (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 90-115.

⁶⁸² GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Narrativa e poesia in Giorgio Bassani*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 518-521: 520.

richiamo a un verso del poeta triestino («tutt'oggi il cor trabocca» dal *Canzoniere*, sezione *L'amorosa spina*), a cui spetta il compito di suggellare il percorso compiuto dall'autore. L'espressione di Bassani si riferisce a quello che è considerato il picco lirico del racconto *Una lapide in Via Mazzini*, l'urlo di Geo posto all'ultima pagina. Il cuore del poeta, che Bassani svela essere il vero protagonista della scena, a indagine terminata, è pieno fino all'orlo di realtà e di verità, al punto da costringerlo a manifestarsi e a cambiare così il tipo di narrazione e recuperando una postura referenziale, come osservato da Tortora⁶⁸³.

La presenza del poeta triestino nel laboratorio narrativo bassaniano è confermata dallo stesso autore pochi giorni dopo, quando torna a scrivere a De Robertis per alcune precisazioni sul suo lavoro, che coinvolgono anche il suo rapporto con Saba:

Caro De Robertis,
[...] Ha visto i racconti di Saba su *Botteghe Oscure* XI? Anticipano un po' i miei, non trova? Et pour cause, d'accordo! Ma è anche vero che forse Salomone Corcos non l'avrei immaginato così, se, al punto buono, non mi fossi ricordato del "grande, turchino fazzoletto" recato in mano dal nonno dell'"Autobiografia"...⁶⁸⁴

Sul numero XI di «Botteghe Oscure» erano usciti otto raccontini di Umberto Saba riuniti sotto il titolo *Gli Ebrei*, di cui due già pubblicati su «La Voce» nel 1911 e nel 1912, mentre gli altri erano rimasti inediti. I racconti ritrovati a distanza di molti anni vengono consegnati dal poeta triestino a Carlo Levi, affinché lo scrittore trovi una adeguata sistemazione editoriale, che possa ospitarli tutti insieme. Dopo il fallimento di varie trattative editoriali, Carlo Levi si accorda con Giorgio Bassani e ottiene che le prose sabiane vengano stampate su «Botteghe Oscure». I racconti sono introdotti da una premessa dello stesso Levi che rende nota la storia dei testi e suggerisce alcune chiavi di lettura, in cui viene esaltato il meticoloso realismo sabiano, che deriva dalla capacità del poeta di assorbire i dolori del mondo per poi darne una rappresentazione chiara, limpida e serena. Nella prosa, secondo Carlo Levi, il poeta di Trieste:

⁶⁸³ MASSIMILIANO TORTORA, *Il dancing contro la Shoah*, in in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, pp. 33-41: 41.

⁶⁸⁴ BASSANI a De Robertis, Lettera del 9 luglio 1953 (cfr. *Appendice 3*).

[...] riesce a *far diventare limpido e sereno* anche quel mondo oscuro, mobile e ritroso degli ebrei del vecchio ghetto di Trieste; e a renderlo tale, pare contribuisca, oltre al magistero dell'arte, quella bontà poetica che *assume i dolori* degli altri, e si accompagna a una sorta di riconoscenza. Quel mondo è visto come un mondo arcaico e originario ed è veramente un mondo di re, di re malvestiti, i cui dolori e miserie sono assunti dal poeta e trattenuti in lui, per restituircelo puro, avvolto da una affettuosa ironia, intessuto di pazienza e speranza⁶⁸⁵.

E ancora poco più avanti si legge:

Gli Ebrei è un insieme di novelle o di racconti sullo stesso argomento, quasi il frammento di un grande romanzo, l'amorosa descrizione di un mondo lontano nella memoria e tuttavia nostra e *presente nel batter del cuore*⁶⁸⁶.

Tali affermazioni presentano evidenti punti in comune con la poetica che Bassani inaugura dopo la conversione crociana e ci permettono di allargare il discorso a un altro espediente usato da Bassani per le sue «narrazioni poetiche», e cioè le citazioni da testi lirici di altri poeti. Come abbiamo dimostrato nel I capitolo, il *Giardino* presenta un sistema in cui ciascuno dei personaggi ha uno o più poeti di riferimento: Micòl–Dickinson e Mallarmé; Malnate–Carlo Porta; il protagonista–Baudelaire e Dickinson. Grazie alle lettere a De Robertis sappiamo che questa scelta risale alla volontà di rendere la prosa il terreno di un'acquisizione di verità e che solo gli elementi tratti da testi poetici possono garantire, poiché, ormai lo sappiamo, solo il linguaggio della poesia sa dipingere la nitidezza della vita attraverso «personaggi così veri, individuati e caratterizzati fino nelle loro più minute stranezze e peculiarità»⁶⁸⁷.

Saba è il poeta che consacra il proprio lavoro a pronunciare parole vere, che sappiano descrivere il mondo da cui proviene con sguardo lucido, quando serve distaccato e critico, ma volto sempre a restituire la verità delle situazioni che racconta. Poesia e vita nel poeta triestino sono saldamente legate in un programma letterario in cui il poeta è un «ricercatore

⁶⁸⁵ CARLO LEVI, *Premessa a Gli Ebrei*, riportata in SILVIANA GHIAZZA, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Dedalo Editore, Bari, 2003, p. 309.

⁶⁸⁶ Ivi, p. 308.

⁶⁸⁷ Ivi, p. 310.

del vero»⁶⁸⁸ che, come recita un celebre verso di *Amai*, ama «la verità che giace al fondo» e esplora «un giacimento di verità, ossia la stessa vita quale soltanto la poesia sa portare alla luce»⁶⁸⁹. Con il suo lavoro, Saba si impegna a dissepellire, per poi cantarla in versi, questa verità. Non è un caso che sul «Notiziario Einaudi», all'indomani dell'assegnazione del Premio Strega alle *Cinque Storie ferraresi* fu pubblicato con il titolo *Gli Ebrei di Bassani* un articolo firmato da Emilio Cecchi. Per i lettori dell'epoca doveva essere chiara l'allusione alla pubblicazione della silloge di prose sabiane, del resto uscite in volume poco tempo prima.

Quello tra Bassani e Saba è un capitolo tutto da scrivere e in queste pagine abbiamo voluto rievocarlo solo a titolo esemplificativo, per dimostrare il ruolo cardine della poesia nella prosa dell'autore —una questione che del resto è emersa anche da altri documenti dell'archivio bassaniano, come ad esempio il dattiloscritto del *Giardino* conservato dalla Fondazione Giorgio Bassani e studiato in occasione del Convegno del Centenario della nascita di Bassani da Sergio Parussa⁶⁹⁰, in cui si trova una citazione da *Le tre vie*. Di sicuro, è grazie a incontri come quello con il modello sabiano, che Bassani riesce a coniare la sua particolare formula di realismo, alternativa a quello dei colleghi einaudiani Calvino, Ginzburg, Pavese e a fissare in prosa quella tensione alla verità che solo con la poesia aveva conosciuto.

D'ora in poi la produzione bassaniana si asterrà per due decenni dalla scrittura in versi. Sarà consacrata al racconto storico, alle vicende della società italiana prima, durante e dopo il fascismo, un'operazione che Bassani riuscirà a realizzare rifiutando il codice stilistico corrente e, come suggerito dalla lezione crociana, inventandone uno in cui il piano oggettivo e quello soggettivo convergessero in una architettura armonica ed equilibrata. L'eredità di Croce, del resto, era la sola che avrebbe potuto accompagnarlo nell'invenzione di un dispositivo testuale che superasse i limiti del neorealismo attraverso una così sapiente fusione di piani e di generi letterari, ma soprattutto era la sola che avrebbe potuto guidarlo nella scoperta del proprio destino, non di semplice poeta, ma di «appassionato»⁶⁹¹ poeta-storico.

⁶⁸⁸ UMBERTO SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le Prose*, a cura di Arrigo Stara e con un saggio di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 674-681: 678.

⁶⁸⁹ ANTONELLO PERLI, *La calda vita e la poesia onesta. Etica e poetica in Saba*, «Esperienze letterarie», XXXVII, 3, 2012, pp. 23-42: 42.

⁶⁹⁰ Cfr. almeno SERGIO PARUSSA, *Lo scrittoio di Giorgio Bassani. Note preliminari sulla genesi del Giardino* dei Finzi-Contini, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, cit., pp. 289-307.

⁶⁹¹ G. BASSANI a De Robertis, lettera del 3 luglio 1953, cfr. *Appendice 3*.

6. Conclusioni

Questa ricerca ha ripercorso la prima poesia bassaniana, che si sviluppa tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Cinquanta, nel tentativo di dimostrare il valore dell'esperienza lirica dell'autore ferrarese e l'intrinseco legame che essa intrattiene con quella narrativa. Al termine del mio percorso interpretativo, desidero fare luce su alcuni risultati raggiunti e sulla strada che ancora resta da fare per proseguire un lavoro di ricerca che si è dimostrato estremamente ricco. La vocazione lirica delle *Cinque Storie ferraresi* è stata riconosciuta sin dai primi tempi a Bassani da amici e critici, eppure, molto presto il poeta è stato messo in ombra proprio dal narratore di successo, per poi essere completamente dimenticato negli anni. Un esito comprensibile per almeno due motivi. In primo luogo, la poesia bassaniana postbellica rappresenta un laboratorio in cui perfezionare alcuni meccanismi di scrittura, uno spazio dove l'autore tenta di liberarsi dagli eccessi di sentimentalismo, dagli slanci fantastici e passionali, elementi che fino agli anni Trenta ancora dominavano i suoi testi. Nel caso di Bassani, la poesia ha finito con l'essere una scrittura al servizio di una ricerca tormentata e complessa dello stile, e in un certo senso è stata messa al servizio della causa narrativa. In secondo luogo, la marginalizzazione della scrittura in versi dell'autore ferrarese deriva dalla lingua e dallo stile scelti da Bassani, che si presentano con una patina ottocentesca e che addirittura in alcuni casi indispongono i suoi lettori (abbiamo visto il caso di Enzo Siciliano nell'*Introduzione*). Il linguaggio desueto, legato a una tradizione passata e quindi estraneo agli sviluppi novecenteschi della lingua poetica, come ad esempio quelli ermetici, rende difficile, se non impossibile, una ricezione dei versi di Bassani da parte dei suoi contemporanei.

Un antidoto all'oblio piombato nel tempo sulle raccolte di *Storie dei poveri amanti*, *Te lucis ante* e *Un'altra libertà* è rappresentato dalla memoria archivistica che Bassani ha conservato. Il complesso documentario dell'autore ferrarese, infatti, pullula di testimonianze del suo lavoro di poeta negli anni Quaranta e Cinquanta e ci ha permesso di mettere a fuoco diversi aspetti della sua parabola lirica. Gli esiti delle ricerche esposte si distribuiscono su almeno tre fronti: l'autore Bassani, il suo impegno lirico a vocazione classicista e, infine, la poesia del Novecento.

Per quanto riguarda l'autore, ci sembra di aver contribuito a liberare Bassani dall'accusa che nel tempo gli è stata rivolta da più fronti, e cioè quella dell'accettazione passiva del

passato. Secondo Fortini, Siciliano e in alcuni casi Pasolini, ma soprattutto secondo gli esponenti della critica marxista degli anni Settanta, come ad esempio Ferretti, il passato in Bassani non è mai oggetto di un'indagine dialettica. Nel capitolo *Il poeta del Giardino* abbiamo dimostrato come la strategia autorappresentativa che presiede al romanzo sia costruita proprio su un giudizio critico postumo che l'autore dà sul proprio lavoro giovanile, una valutazione volta ad additare gli errori giovanili, una sentenza che giunge dal futuro attraverso l'attivazione di un circuito dialettico tra le fonti decadentiste, testimonianze del passato, e quelle classiche, testimonianze della poetica a cui l'autore è approdato. Ne consegue che i numerosi riferimenti intertestuali non sono da interpretare all'insegna del tentativo di far rivivere la raffinatezza di un tempo ormai andato, quanto piuttosto come il mezzo per storicizzare il proprio percorso letterario, di cui sono mostrate le debolezze giovanili. Il movimento dialettico, allora, non solo viene innescato e compiuto nell'opera bassaniana, ma emerge come una vera e propria linea direttrice che percorre la storia. A ben vedere, anche le accuse lanciate contro la scrittura in versi di Bassani (ad esempio, quella fortiniana contro *Un'altra libertà*, definita sin dal 1952 una scrittura «senza antitesi interna»⁶⁹², non dissimile da quella di Siciliano, di un decennio più tarda), analoghe a quelle che anni dopo avrebbero colpito il *Giardino*, nel nostro lavoro risultano parecchio indebolite. Prove d'archivio alla mano, abbiamo dimostrato come l'esperienza della scrittura in versi per Bassani provenga proprio dalla necessità di superare i limiti di un passato letterario, avvertito dall'autore come troppo romantico. L'antitesi tra l'istanza romantica e quella classica sostiene e ispira tutta la ricerca estetica bassaniana: non per nulla l'autore descrive la sua scrittura come costituita da due momenti, il primo che dà l'emozione e il secondo che dà la forma⁶⁹³, due tappe che rievocano il corso della sua parabola, formata dall'immersione giovanile nella sfera del sentimento e dall'approdo dopo la guerra a una forma chiusa che sappia contenere un viluppo di emozioni che altrimenti strariperebbe. Un'antitesi, dunque, che è destinata a risolversi nell'opera artistica, realizzando con il suo compimento una fusione armonica dei due termini. Proprio per questo tendere alla soluzione del contrasto iniziale, l'arte bassaniana è stata percepita così frequentemente come passivo vagheggiamento del passato dai suoi lettori; ma, seppure non rivendicate in maniera manifesta, anzi sapientemente dissimulate, antitesi e dialettica sono in realtà le fondamentali linee direttrici della ricerca dell'autore ferrarese e regolano dalla prima all'ultima opera le attività della sua officina.

⁶⁹² FRANCO FORTINI, *Poesia di Bassani* [rec. a *Un'altra libertà*], «Comunità», VI, 1952, pp. 75-76.

⁶⁹³ Cfr. G. BASSANI, INTERVISTE, p. 162.

Per quanto riguarda il secondo fronte, il discorso è più complesso. Per tentare di descrivere il classicismo bassaniano abbiamo deciso di partire dalle testimonianze presenti nell'archivio dell'autore (lettere, appunti annotati su taccuini e postille vergate sui volumi della biblioteca dell'autore) rimaste fino ad oggi insondate, nella convinzione che la maniera corretta per circoscrivere un discorso così complesso fosse quella di determinarlo storicamente. Pertanto, attraverso l'analisi dei materiali documentari si sono individuate le linee di ricerca perseguite da Bassani e i riferimenti culturali che hanno contribuito a risolverle suggerendo la strada del classicismo. Gli esiti di questa parte della ricerca sono stati davvero proficui, dal momento che hanno consentito di dimostrare che classicismo non equivale a conservatorismo e, in particolare, che l'adesione bassaniana alla tradizione non è dettata da un'idealizzazione del passato, ma al contrario da una partecipazione diretta alla realtà del presente. La vicenda artistica di Bassani, infatti, si svolge negli anni del regime fascista, un momento in cui scegliere una precisa via di risalire ai classici può valere come intelligente opposizione alla dittatura e alle pressioni che essa esercitava anche in campo culturale attraverso le violente riappropriazioni di autori illustri del passato che ha perpetrato. Il terreno del classicismo sarebbe stato dunque un terreno di battaglia contro le narrazioni strumentali del regime, un modo di agire sul presente e non un modo di preservare il passato in una dimensione di sospensione extratemporale. Attraverso questa ricostruzione, l'essere fuori canone di Bassani, estraneo tanto agli ermetici, quanto ai letterati allineati con il regime, si carica di nuovi significati e neutralizza alcuni pregiudizi che a lungo hanno danneggiato una corretta interpretazione dell'opera bassaniana.

In particolare, l'indagine ha preso in considerazione le postille annotate sui volumi della biblioteca bassaniana, una documentazione che permette di osservare il formarsi della concezione estetica dell'autore sotto l'influenza di precisi maestri, Benedetto Croce e Attilio Momigliano, che negli anni Quaranta rivestono un ruolo di resistenza intellettuale al regime fascista. Tanto il filosofo napoletano, quanto il critico torinese dedicano il loro lavoro alla celebrazione della poesia come la forma di linguaggio più limpida ed esatta, capace di trasformare il sentimento irrazionale e istintivo in sentimento contemplato e risolto. È nel solco di questa funzione rasserenatrice dell'arte che il classicismo bassaniano si concretizza: l'idea di Croce e Momigliano di poter dare una forma chiara ai tumulti confusi dell'anima rappresenta la risposta più convincente ai dubbi del giovane Bassani, che all'inizio degli anni Quaranta cerca una soluzione stilistica che possa conciliare *pathos* ed *ethos*.

Per quanto riguarda il terzo fronte, infine, riteniamo di aver fornito alcuni elementi utili all'arricchimento del dibattito circa la presenza di una linea classica all'interno della poesia

italiana del Novecento. Se comunemente si intende la poesia moderna e novecentesca come qualcosa di molto lontano dalla poesia tradizionale, come un'esperienza che nasce dall'infrazione alla norma e dalla rottura con i codici del passato piuttosto che da una continuità con essi, il caso del poeta Bassani fa luce sull'esistenza di una diversa attitudine. Non si tratta di una concezione dell'arte come ritorno all'ordine rondesco (come Carlo Porta, Bassani non ha in simpatia i classicismi «di carta»), bensì di una teoria estetica che concepisce il momento creativo come una convergenza armonica di istanze classiche e moderne, di tradizione e innovazione. A questo proposito, grazie al disseppellimento di alcuni episodi del percorso poetico bassaniano, come ad esempio il dibattito intorno alla poesia pura del luglio 1947 sorto all'indomani della pubblicazione del volume *Diario d'Algeria* di Sereni, abbiamo dimostrato che le idee di Bassani in merito alla poesia circolavano all'interno della comunità poetica: varrebbe la pena proseguire le ricerche oltre questo singolo episodio, cercando di riportare a galla altri dibattiti come questo, certamente capaci di rivitalizzare le ricerche attuali intorno alla poesia italiana del dopoguerra.

Senza dubbio resta ancora molto da fare. Questo lavoro ha individuato solo alcuni nuclei critici a partire dai quali sarebbe necessario realizzare ulteriori ricerche. Ad esempio, il classicismo dei versi bassaniani andrebbe posto in relazione con il magistero longhiano, da considerare come un alleato della ricerca espressiva realizzata tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. A questo proposito, è auspicabile un lavoro di analisi delle raccolte poetiche, che verifichi il ruolo dello sguardo del poeta nel riequilibrare e porre in prospettiva non solo i paesaggi esterni, ma anche i movimenti dell'animo; come del resto sarebbe necessaria anche un'indagine sulla funzione metaforica della dicotomia luce/buio, frequentemente impiegata per comporre in versi la descrizione della vita conoscitiva della soggettività bassaniana. In questo senso, sarebbe opportuno estendere l'analisi anche alle raccolte degli anni Settanta (*Epitaffio* e *In gran segreto*), che della organizzazione spaziale, in un certo senso architettonica, fanno un principio fondativo.

Infine, riteniamo che un'indagine sulla poetica dell'autore, una ricostruzione delle questioni di estetica verso le quali l'autore è stato più sensibile, rappresenti uno dei prerequisiti indispensabili all'elaborazione di un commento consapevole dei testi poetici. Un commento che possa dischiudere il senso più profondo di scelte stilistiche a volte difficili, spesso oblique e allusive, ma che soprattutto testimoni dello strenuo confronto che Bassani realizza con la tradizione per costruire tessera dopo tessera la sua personale lingua e con essa riuscire ad esprimere il senso più profondo di un'epoca, offrendo una testimonianza onesta e partecipata della storia.

APPENDICI

DOCUMENTI EPISTOLARI

In questa sezione si propongono nella loro versione integrale gli scambi epistolari affrontati nel corso della trattazione: Attilio Momigliano (cfr. *supra*, cap. 2), Giuseppe De Robertis (cfr. *supra*, cap. 5). Conservati all'interno del Fondo epistolare dell'Archivio eredi Bassani a Parigi e presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti- Gabinetto Scientifico G. P. Vieusseux di Firenze, i documenti sono inediti; si ringraziano gli eredi che ne hanno autorizzato l'edizione. I documenti sono preceduti da una lettera che Aldo Oberdorfer (ebreo socialista triestino, figura chiave del panorama editoriale degli anni Venti e Trenta) spedì al padre di Giorgio Bassani nel 1933, in cui è contenuta una dettagliata analisi di una raccolta che Bassani compose a diciassette anni, poi andata perduta. Si è scelto di inserirla perché rappresenta la prima attestazione finora pervenuta sull'attività poetica di Giorgio Bassani.

Criteri di trascrizione

La trascrizione è stata realizzata seguendo i criteri ecdotici diplomatici, di norma adottati per i carteggi. Si è scelto di non intervenire sulle caratteristiche linguistiche e interpuntive rinvenute negli originali e neanche su omissioni o sovrabbondanza di virgole o sull'oscillazione tra virgolette alte e virgolette caporali che non sono state uniformate alle norme tipografiche correnti.

I nomi propri di persona scritti in forme erranee non sono stati corretti, si è preferito lasciare la forma usata dallo scrivente accompagnata dalla formula [*sic*]

In accordo al principio conservativo in uso per i carteggi, si è pensato che agendo in questo modo si potesse consentire al lettore di osservare le consuetudini linguistiche dei due autori, lasciando intatta la natura originaria della pratica scrittoria emersa in seno a questo scambio epistolare.

L'accento grave in parole come *perché, poiché, né* è stato corretto in acuto, mentre l'apostrofo in parole come *dà, è, di* è stato uniformato con accento grave;

Le parole sottolineate sono state rese con il corsivo. Talvolta anche frasi del discorso in lingua straniera o in latino sono state contrassegnate da sottolineatura e quindi compaiono in corsivo

Si è ritenuto opportuno non fornire al lettore la rappresentazione topografica del testo, riproducendo ad esempio il cambio di linea o di pagina, dettagli che, per privilegiare un ritratto il più verosimile possibile del documento, finiscono in realtà per sfavorire la comprensione e la fruibilità del testo.

Si sono uniformate le collocazioni del luogo di spedizione e della firma rispettivamente in alto e in basso a destra.

Le parole indecifrabili sono state indicate con tre puntini di sospensione tra parentesi quadre e i termini di incerta lettura, sono stati trascritti facendoli seguire dal seguente simbolo [?]. Per quanto riguarda le lacune del testo causate da guasti della carta, invece, si è provveduto a rappresentarle con il simbolo [].

Per ciascuna lettera sono annotate le informazioni relative alla consistenza dei documenti (tipo di missiva, dimensioni della stessa, indirizzo del destinatario, timbro postale) ed eventuali correzioni, annotazioni manoscritte, disegni, lacerazioni.

1. Lettera di Aldo Oberdorfer a Enrico Angelo Bassani

(AEB, Fondo Epistolare, Serie *Lettere ricevute*, fasc. *Aldo Oberdorfer*)

Si riproduce di seguito il testo della lettera che Aldo Oberdorfer ha spedito a Enrico Angelo Bassani il 20 aprile 1933. Il documento rappresenta la prima attestazione sull'attività poetica dell'autore ferrarese.

La missiva (29 cm x 21 cm) è dattiloscritta con inchiostro blu sia sul *recto* che sul *verso*. Sul margine in alto a destra la carta reca l'intestazione «ALDO OBERDORFER | PIAZZA PIOLA N. 14», su quello in alto a sinistra «MILANO, | TELEF. 292-805», dove «MILANO,» corregge «Trieste,». Ai margini sono presenti piccole macchie e piccole lacerazioni, che tuttavia non compromettono la lettura.

Trieste, 20 aprile 1933
Via Giulia 15

Dr. Enrico Bassani
Via Cisterna del Follo 1
Ferrara

Egregio Dottore,

Attendevo con interesse i versi del Suo figliuolo, di cui Renzo mi aveva parlato più volte. Ella ha fatto bene a mandarmeli, ed io La ringrazio per la prova di fiducia che, nel mandarmeli, ha pur voluto darmi.

Per rispondere onestamente a questa fiducia, devo naturalmente parlare con tutta sincerità. Comprendere tutto l'insieme delle poesie che ho lette in un giudizio unico non è possibile. Ho l'impressione che appartengano a periodi diversi, che forse siano state scritte in due anni o tre. Tre anni, nella vita d'un ragazzo sono molti, sono quasi una vita: da ciò una grande distanza tra alcune delle composizioni comprese nella raccolta.

Tuttavia, anche in quelle che mi sembrano più recenti sento un certo carattere scolastico. Intendo l'imitazione palese di forme correnti nella letteratura poetica; anzi, per essere più esatti, di forme che furono di moda qualche anno e magari e magari qualche lustro fa. È strana in un ragazzo la predilezione per motivi carducciani che la nuova generazione ignora quasi completamente; ancora più curiosi sono certi echi, non tanto del Pascoli quanto di vecchi romantici del tempo della ballata, e particolarmente del Carrer e del Berchet. Non conoscendo il ragazzo, non so fino a che punto gli elementi romantici rispondano al suo temperamento, e fin dove invece sieno prodotto di imitazione di modelli conosciuti magari a traverso qualche antologia scolastica.

Ciò non importerebbe molto se, a traverso la forma nota, si sentisse quell'accento personale che è requisito indispensabile di qualsiasi opera d'arte. C'è in queste poesie una sensibilità squisita e talvolta quasi un po' malata, una malinconia come succede spesso d'incontrarne nelle poesie dei giovanissimi. Ci sono quindi gli elementi per fare della buona e vera poesia, e c'è anche qua e là un senso dell'armonia del verso, una spontanea musicalità, alla quale il ragazzo s'abbandona volentieri, forse un po' troppo, come in genere mi pare si abbandoni al piacere di scrivere, che dev'essere per lui non dissimile dal piacere che gli dà sentire, o meglio ancora eseguire, al pianoforte, una musica moderna. -Nonostante la musicalità, non sempre la metrica e la prosodia sono molto sicure. Osservazione scolastica, ma che doveva essere fatta.

Tutto sommato: se Ella mi chiedesse se questi versi sono degni di essere pubblicati, Le risponderai senz'altro che no, meno forse due o tre, e Le consiglierai di aspettare dell'altro tempo per vedere che cosa maturerà quest'abbondante fioritura, di cui vedo i colori in superficie, ma non riesco ad intendere quanto profondamente arrivino nell'animo le radici.

Se mi domanda invece che cosa si può sperare da questi saggi, Le dirò che mi sembra che il ragazzo, controllandosi di più, scrivendo meno, scavando più profondamente dentro a sé, ascoltando quel che gli viene su dal cuore piuttosto che cedendo alla suggestione di armonie già note, arriverà probabilmente a vedere nel suo spirito quella luce sua -e non il riflesso della luce altrui- che ancora non ci vede, ed a comunicarla ad altri.

Se infine vuole sapere se il ragazzo possa o debba continuare a scrivere, Le dirò che, secondo me, qui non si tratta né di proibire né di imporre, ma semplicemente di lasciar fare. Bisogna che il ragazzo si autodisciplini, limiti la sua abbondanza eccessiva, si convinca che esprimere è ben altra cosa che ripetere, capisca da sé che arte è creazione e non imitazione. Quelli che gli stanno attorno dovranno, se mi permette un consiglio, più ascoltare e giudicare che ammirare, e, se credono di non poter giudicare, tacere. Se il ragazzo deve trovarla, troverà da

sé la sua via. Così è degli artisti. Ed io penso che Ella voglia vedere nel Suo figliuolo, non un dilettante di poesia, ma, se sarà il caso, un poeta.

Spero che, al mio ritorno a Milano, avremo occasione di conoscerci durante una delle Sue scappate. E del resto, ho intenzione anch'io di venire a Ferrara nel periodo dell'esposizione, e sarò lieto di conoscere Lei e desidero di passare un'ora col Suo figliuolo, per vedergli un po' addentro.

Se posso essere utile in cose che riguardano il Suo giovanotto, disponga di me liberamente, qui come a Milano.

Con cordiali saluti,

dev.mo A. Oberdorfer

2. Lettere di Attilio Momigliano a Giorgio Bassani

(AEB, Fondo epistolare, Serie *Lettere Ricevute*, fasc. *Attilio Momigliano*).

Si riproducono le quattro lettere che Giorgio Bassani ha ricevuto tra il 1941 e il 1951 da Attilio Momigliano (cfr. *supra*, cap. 3). Il materiale documentario consta di due lettere, accompagnate dalla busta, e due cartoline postali. Prima di riportare la trascrizione delle missive, si propone il regesto di ciascuna missiva.

1	24 marzo 1941	Lettera scritta a mano con inchiostro blu sul <i>recto</i> e sul <i>verso</i> di un foglio color sabbia di piccolo formato. La busta, color sabbia anch'essa, sul <i>recto</i> reca il seguente indirizzo «Eg. Sig. Giorgio Bassani dottore in Lettere Via Cisterna del Follo 1 Ferrara» e porta un francobollo di LIRE 50 e un timbro pubblicitario, parzialmente leggibile, che recita: VII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 27 APRILE-1 GIUGNO 1941 XIX. Sono presenti sia il Timbro di partenza (FIRENZE FERROVIA 15-16 25-III XIX) che il timbro di arrivo apposto sul verso (FERRARA FERROVIA ARRIVI E PARTENZE 26-3-41. Sempre sul verso si legge «Spedisce prof. Attilio Momigliano Firenze, Via Giov. Angelico 4».
2	25 novembre 1942	Lettera manoscritta con inchiostro nero sia sul <i>recto</i> che sul <i>verso</i> di un foglio di piccole dimensioni e di colore azzurro. Sulla busta, conservata senza il francobollo, si legge il seguente indirizzo «Eg. Sig. Dr. Giorgio Bassani Via Cisterna del Follo 1 Ferrara». È presente il solo timbro di partenza: FIRENZE FERROVIA 15-16 25-XI 42 XX. Non è presente l'indirizzo del mittente.
3	20 agosto 1945	Cartolina postale (cm 15x10,5) di LIRE 20 scritta con penna blu sia sul <i>recto</i> che sul <i>verso</i> . Si legge il seguente indirizzo: «A Giorgio Bassani presso Arnaldi Roma Via della Vite 46 46» e accanto «Dal prof. Attilio Momigliano, Via Angelico 4». È presente il solo timbro di partenza (FIRENZE FERROVIA 19-20 20 VIII 1945).
4	7 luglio 1951	Cartolina postale (cm 15 x 10,5) di LIRE 15 scritta con penna nera. È riportato il seguente indirizzo «Eg. Dott. Giorgio Bassani Roma via Gran Sasso 16». Assenti i timbri di arrivo e di partenza. La cartolina reca il marchio pubblicitario «Chlorodont anticarie al fluoro».

1

Firenze, via Giov. Angelico 4.
24 marzo

Caro B.,

dica a Marchi quali sono le mie schiette impressioni sul suo libro, lo ringrazi e lo saluti tanto.

Io avrei pubblicato soltanto *Omaggio* e *Un concerto*, per lasciar più limpida l'impressione di un'arte nobile e originale, e suggerire più facilmente al lettore la previsione e l'augurio d'un prossimo libro che s'imponga per intero alla stima della critica. *Rondò* è immaturo; *Storia di Debora* è incerta nella linea, e subisce evidentemente influenze estranee di stile e di punteggiatura; *Una città di pianura* è anch'essa incerta e forse veramente notevole solo nelle pagine dei grammofoni. Quelli che in queste parti sono tentativi di psicologia complessa, in *Omaggio* e sopra tutto in *Concerto* sono risultati concreti. La linea ardua di *Concerto* è magistrale. Ci trovo una psicologia alta scandita da una musica segreta; e una virtù di ritrattista e di fisionomista che è già evidente in *Omaggio*. Più di tutto, un'alta compostezza, un alto sentire, disciolti in musica. Credo che *Concerto* basterebbe a definire uno scrittore. Dica a Marchi che mi ricordi e che sarò felice di seguirlo sempre.

A lei tanti auguri affettuosi.

Attilio Momigliano

2

Firenze, 25 nov.

Caro Bassani,

avevo pensato più d'una volta a lei. Perciò mi fa piacere il suo tangibile ricordo.

Ho letto con vivo interesse il suo articolo, anche perché conosco il libro ultimo di Vittorini e ne avevo avuta un'impressione mista di genialità e di fumisteria: ad ogni modo, in certe pagine uno dei libri più potenti che abbia veduto in quest'anni. Parecchie cose mi erano riuscite oscure: e tali mi rimangono, nonostante le sue acute spiegazioni (il titolo, la figura della madre colorita con un per me ingiustificato cinismo).

Nonostante certi atteggiamenti non ermetici ma affini, e nonostante la mancanza di quella sicurezza d'impostazione e nitidezza d'ogni particolare che si ammira nei grandi critici,

il suo articolo è prova di un'attitudine che, disciplinata, deve dar frutti cospicui. Poiché parecchie intuizioni sono indovinate con un intuito raro: "La parola suona e si carica di toni fantastici..."; "quel tono estatico insieme e dolente"; il rilievo dato al motivo del *mondo offeso*; "un paesaggio gremito e ideale al tempo stesso"; e tutto il capoverso "La memoria infine...".

Mi saluto Varese, e gli dica che aspetto il Viaggio sentimentale.

Affettuosamente suo
Attilio Momigliano

3

Firenze, 20 ag.

Caro Bassani,

grazie dei versi. Per cose di questo genere un giudizio preciso non può venire che da una rimedia lettura. Ma, quantunque [...] il complesso di una lirica mi lasci incerto sul suo significato e sulla sua linea direttiva, tuttavia mi sento attratto da un'insolita, segreta conversazione musicale, da un ritmo intimo, da un'esteticità malinconica e lontana. Grazie anche del Boito: che ha qualche pagina buona; ma poche.

Saluti cordiali dal suo
Attilio Momigliano

4

Firenze, 7-7-'51

Caro Bassani,

La ringrazio. Questo Suo ultimo dono mi ricorda che Le devo altri ringraziamenti: ma purtroppo molte volte non trovo il tempo per scrivere.

Mi scusi una volta per tutte e si abbia i miei migliori saluti.

Attilio Momigliano

3. Carteggio Bassani – De Robertis

(AEB, Fondo epistolare, Sezione *Lettere ricevute*, fasc. *De Robertis Giuseppe*; Archivio contemporaneo Bonsanti-Gabinetto scientifico G. P. Vieusseux, Fondo Giuseppe De Robertis, Serie *Corrispondenza*, IT ACGV DR. 1. 225.1-10)

Lo scambio epistolare avvenuto tra Giorgio Bassani e Giuseppe De Robertis, che qui si riproduce integralmente, consta di dieci documenti e avviene tra il 1948 e il 1959 (nella trattazione, cfr. *supra*, cap. 6, ci siamo soffermati sulle lettere che vanno dal 1948 al 1953). Prima di riportarne la trascrizione, si propone il regesto di ciascuna missiva.

1	Bassani	28 febbraio 1948	Cartolina postale cm 15 x 10,5) di LIRE 15 scritta con penna nera.
2	Bassani	9 febbraio 1950	Lettera scritta a mano con inchiostro blu sul solo <i>recto</i> di un foglio di grandi dimensioni. La busta, color sabbia anch'essa, sul <i>recto</i> reca il seguente indirizzo scritto a mano con penna blu, «Ill.mo signor Prof. Giuseppe De Robertis Via S. Gallo 33 Firenze», e porta un francobollo di LIRE 20 e due timbri di arrivo identici (CENTRO C.P. CORDINAM. ROMA 9.2.50-20).
3	Bassani	3 luglio 1953	Lettera (cm 28,5x21,5) scritta a penna nera sul <i>recto</i> e sul <i>verso</i> . Carta intestata, recante la seguente dicitura: “BOTTEGHE OSCURE” QUADERNI DI LETTERATURA VIA BOTTEGHE OSCURE 32 ROMA. La busta, anch'essa con intestazione della rivista romana sul <i>verso</i> , riporta l'indirizzo fiorentino di De Robertis (come nella lettera precedente), che viene corretto da mano sconosciuta («Prolungamento Marco Polo 21 Forte dei Marmi»). È affrancata con francobollo da LIRE 25 e reca un timbro di partenza (ROMA [...] 23-24 4.7 1953) sul <i>recto</i> e tre timbri di arrivo sul <i>verso</i> , di cui due identici (FORTE DEI MARMI LUCCA 7-7.1953) e uno diverso che testimonia il passaggio della lettera per Firenze (FIRENZE ARR. DISTRIBUZIONE 13-14 5. VII 1953).
4	Bassani	7 luglio 1953	Lettera (cm 28,5x21,5) manoscritta con penna nera su una sola facciata. Come nella precedente missiva, la busta che conteneva il foglio reca l'intestazione “BOTTEGHE OSCURE” QUADERNI DI LETTERATURA VIA BOTTEGHE OSCURE 32 ROMA sul <i>verso</i> . L'indirizzo apposto da Bassani viene corretto come nel caso precedente, sostituendo all'indirizzo fiorentino quello di Forte dei Marmi.
5	De Robertis	14 luglio 1953	Lettera scritta a mano con penna blu sul solo <i>recto</i> di un foglio di grandi dimensioni (cm 28,5x21,5). La busta, affrancata con un francobollo da 25 LIRE, reca l'indirizzo seguente Giorgio Bassani Via Gran Sasso 16 e due timbri di partenza sul <i>recto</i> solo parzialmente leggibili (FORTE DEI MARMI LUCCA [...]) e due sul <i>verso</i> , anche questi solo in parte leggibili (ROMA [...] 1953) . Qui nella parte inferiore si legge un timbro pubblicitario VISITATE LA FIERA DI ROMA DAL 27 GIUGNO AL 9 LUGLIO LA ESPOSIZIONE DELL'AGRICOLTURA [...] AL 31 OTT.

6	De Robertis	5 marzo 1959	Lettera scritta a penna blu su carta bianca. Il verso non è stato vergato dal mittente. La busta è affrancata con francobollo di LIRE 25 e reca un timbro di partenza sul <i>recto</i> (FIRENZE FERROVIA 9.III 1959) e un timbro di arrivo sul <i>verso</i> ([S. MARTINO] O DI CASTROZZA TRENTO [] 3.59. L'indirizzo indicato da De Robertis (Giorgio Bassani Via Gran Sasso 16 Roma) viene corretto in Giorgio Bassani Albergo Col Bricon S. Martino di Castrozza (Trento)).
7	Bassani	12 marzo 1959	Cartolina postale di LIRE 20 con timbro di partenza molto più nitido e leggibile rispetto alle altre carte (S. MARTINO DI CASTROZZA TRENTO 12.3.59). L'indirizzo a cui viene spedita la missiva è «Ill.mo signor Prof. Giuseppe De Robertis FIRENZE Via San Gallo 33». Il documento è stato scritto a mano con penna blu.
8	Bassani	21 maggio 1959	Lettera dattiloscritta a inchiostro blu su un foglio (cm 27x21) di carta bianca che reca l'intestazione color nero: Giangiacomo Feltrinelli Editore ROMA-VIA ARENULA 21-TEL. 551784. Firmata a mano da G.B. con penna a inchiostro blu. Firma autografa. La busta, anch'essa intestata Feltrinelli, reca sul <i>recto</i> un francobollo di LIRE 20, un timbro di partenza (ROMA FERROVIA 11-12 22.V 1959) e un timbro pubblicitario (VISITATE L'ITALIA JOLLY HOTELS). Sul <i>recto</i> della bista si legge Prof. Giuseppe DE ROBERTIS Via San Gallo, 33 FIRENZE.
9	Bassani	22 ottobre 1959	Come nel caso precedente, carta intestata della casa editrice Feltrinelli e lettera dattiloscritta a inchiostro blu, vergata sul solo <i>recto</i> . Firma autografa. Sulla busta, che ospita nella parte superiore un timbro pubblicitario (4 NOVEMBRE giornata delle FORZE ARMATE e del COMBATTENTE), si legge lo stesso indirizzo del precedente documento. Il francobollo che vi si può osservare è illeggibile.
10	Bassani	Senza data	Biglietto da visita bianco con intestazione («GIORGIO BASSANI») stampata con inchiostro nero al centro. Nello spazio superiore alla scritta, si legge «omaggio di», scritto a mano dal mittente con penna nera. Nella parte bassa della carta è riportato l'indirizzo ferrarese di Bassani: nell'angolo inferiore destro «Via CISTERNA DEL FOLLO, 1» e nel sinistro «FERRARA».

1

Roma, 28.2.48

Caro De Robertis,

le ho fatto mandare dall'*Astrolabio* il mio secondo volume di versi, *TE LUCIS ANTE*, uscito in questi giorni. Posso raccomandarglielo? Si tratta di un piccolo libro, ma assai migliore penso, del primo. Comunque sarei molto contento che Ella vi leggesse adempiute, almeno in parte, le promesse che, a quanto mi osservò a Firenze, nel nostro ultimo, breve incontro, trovava già contenuto in "Storie dei poveri amanti".

Prima di Pasqua credo che farò una scappata a Firenze. In questo caso non mancherò di farle visita, magari insieme con l'amico Caretti.

MI creda intanto il suo devotissimo

Giorgio Bassani

2

Roma, 9.2.50

Caro Professore,

oggi stesso le ho fatto spedire il IV fascicolo di *Botteghe Oscure*. Mi scusi del ritardo, ma non ne ho colpa che in parte. Appena la rivista uscì, io diedi alla libreria Cremonese, che si occupa della distribuzione, un breve elenco di persone alle quali mandare in omaggio il volume, e tra questi nomi, naturalmente c'era anche il suo. Ma alla libreria cremonese dormono: insomma a tutt'oggi, e sono passati più di venti giorni, la commissione non era stata ancora eseguita.

Lei sarà a Roma tra qualche giorno, immagino. Il mese scorso, pensando che Lei fosse qui, telefonai alla pensione di Via Vittoria Colonna. Sabato prossimo io dovrò andare a Bologna, dove provvisoriamente ho dovuto trasferire mia moglie e i miei bambini. Al mio ritorno, che sarà lunedì della settimana ventura, non mancherò di cercarla al suo recapito romano.

Mi creda, caro professore, coi più cordiali saluti il suo devoto

Giorgio Bassani

3.7.'53

Via Gran Sasso 16, Roma

Caro Professore,

Le scrivo dal letto, dove sono confinato da qualche giorno con l'influenza. Perdoni dunque la calligrafia e la fretta.

Ho letto il suo articolo sul *Tempo*; e mi lasci anzi tutto ringraziarla, non solo per la pubblica lode che ha voluto farmi, ma per la cura meticolosa, veramente magistrale, con la quale ha motivato e circostanziato la sua lode. Nell'analisi che Lei ha condotto dei miei racconti mi sembra fondamentale l'individuazione di un valore positivo nelle parentesi, dove io mi sono riservato sempre -come Lei dice benissimo- "un posto per me "e" "quasi uno scampo di libertà". In realtà i miei racconti non sono narrazioni nel senso tradizionale della parola. Le parentesi, quei "varchi a esser solo" con me stesso di cui Lei parla, sono le spie della mia ambizione: che è di sottrarre il racconto a ogni equivoco di intrattenimento (il romanzo non mi interessa), di portarlo insomma alla condizione della poesia lirica.

Ho pensato molto alle sue riserve circa *Una lapide in via Mazzini*. Dunque: Geo Jozz schiaffeggia Lionello Scocca, e, dopo alcuni mesi di folli stranezze, scompare. Altro non fa. Protagonista dell'ultimissimo capitoletto, dell'urlo, non è lui. È bensì lo scrittore, lo storico appassionato e patetico, il poeta delle parentesi: un personaggio anch'egli del racconto, che non salta fuori soltanto ora, ma è presente fin dal principio, a indagare, commentare e "cantare". L'ultimissimo capitoletto riguarda lui solo. Il suo cuore in quel punto trabocca, è vero, la maschera gli cade: tuttavia non è detto che sotto la maschera debba apparire necessariamente il volto di Giorgio Bassani...

Ma forse sbaglio, è probabilissimo, come è portato sempre a sbagliare chi giudica delle cose proprie o, meglio, delle proprie intenzioni.

La vedrò l'estate prossima al Forte? Spero vivamente di sì. E intanto, con rinnovate grazie, mi creda affettuosamente il suo devoto

Giorgio Bassani

P.S. Se, come suppongo, il suo articolo uscirà sul *Nuovo Corriere*, vuol essere così gentile da farmi mandare copia della intera III pagina?

Roma, giovedì 9/7/53

Egregio Professore,

finalmente sto un po' meglio. L'altro ieri mi sono alzato, e già comincio a riprender le forze.

Ripensando alla lettera che le scrissi dal letto, ho l'impressione di non averle espresso con sufficiente calore la mia gratitudine per il suo bello e generoso articolo. Ed eccomi dunque a ringraziarla ancora una volta, caro De Robertis, veramente con tutto il cuore.

Tra qualche giorno passerò di nuovo da Firenze, e verrò a salutarla. Ha visto i racconti di Saba su *Botteghe Oscure* XI? Anticipano un po' i miei, non trova? Et pour cause, d'accordo! Ma è anche vero che forse Salomone Corcos non l'avrei immaginato così, se, al punto buono, non mi fossi ricordato del "grande, turchino fazzoletto" recato in mano dal nonno dell'"Autobiografia"...

Ho in mente altri racconti da scrivere. Gliene parlerò. Mi creda con affetto, il suo

Bassani

Forte dei Marmi

Prolungam. Marco Polo

14 VII 1953

Carissimo Bassani,

Anch'io sono contento d'aver scritto quel mio articolo, e se lei mi dice che l'ho azzeccata, ne sono doppiamente soddisfatto. Si capisce che protagonista dell'ultimo capitolo di *Una lapide in Via Mazzini* è lo scrittore, il testimone, lo storico. Se non è nettamente specificato è perché – io penso – non ce n'era bisogno, dopo la mia indicazione del valore e del significato delle parentesi.

Il giorno 23 di questo mese l'art. uscirà sul "Nuovo Corriere", e gliene manderò copia. Su per giù lo stesso che nel "Tempo", con quelle piccole giunte sacrificate dalla tirannia dello spazio, e con quel tanto che nasce dal piacere di ricopiare.

Buon lavoro, caro Bassani, augurio di successo al suo libro, e un affettuoso saluto

Dal suo

Gius. De Robertis

Come vede, sono al Forte. E se passa di qui avrò piacere di vederla e parlarle.

6

Firenze, 5 marzo 1953

Via San Gallo 33

Caro Bassani,

Può rimandarmi il dattiloscritto del povero Castelli? Gliene sarei grato.

Il suo vecchio

Gius. De Robertis

7

Caro De Robertis,

le scrivo da San Martino di Castrozza, dove mi ha raggiunto la sua lettera. Sono qui da quasi una settimana, per riposarmi, e rimettermi da una specie di esaurimento nervoso che mi era piombato addosso improvvisamente. Il dattiloscritto del Castelli non mi è stato ancora possibile vederlo. Ma appena tornerò a Roma -tra una settimana, credo- me ne occuperò subito e poi le scriverò.

Debbo sempre ringraziarla dell'articolo sul Gattopardo, veramente magnifico e illuminante. Anch'io ho in mente di scrivere qualcosa, in proposito. Nervi permettendo, dovrei andare a San Remo, e leggere.

La saluto e la ricorda con affetto il suo

Giorgio Bassani

8

Roma 21 maggio 1959

Prof. Giuseppe DE ROBERTIS

Via S. Gallo, 33

FIRENZE

Caro Professore,

ho letto le prose di Antonio Castelli che lei ebbe a mandarmi diverso tempo fa: e mi scusi se non le ho risposto prima d'ora, ma fui sofferente, e incapace di combinare quasi nulla.

Le prose del Castelli mi sembrano graziose, si tratta certo di uno che ha dei numeri e può fare. Non so però se mi sarà possibile fare qualcosa di questi scritti. Per B.O. è tardi, il numero di autunno è già pronto, e semmai si dovrebbe riparlare l'anno prossimo. Quanto

alla Collana “grigia” della Universale Economica di Feltrinelli, che accoglie libri di giovani, e alla quale il Castelli, come mi telefonò giorni fa, sembra aspirare, ha bisogno di volumi più nutriti. Il fascicolo del Castelli prenderebbe sì e no 30 pagine. Anche con la migliore volontà, non sarebbe proprio possibile accontentarlo.

Spero di vederla presto, al mare.

Molti cari saluti a lei e alla Signora da

Giorgio Bassani

9

Roma 22 ottobre 1959

Prof. Giuseppe DE ROBERTIS

Via S. Gallo, 33

FIRENZE

Caro De Robertis,

provvederò subito a farle avere il fascicolo 22 di Botteghe Oscure. Nel n. 24 le segnalo, ma non ce n'è bisogno, l'*Artemisia* della Banti. Non solo sta benissimo in piedi teatralmente, ma mi sembra scritta in modo delizioso. E anche i 7 capitoli del romanzo di Sermonetti mi sembrano di grande finezza.

Sto bene. L'estate scorsa non sono venuto mai a Forte perché, nella ventina di giorni che fui ad Antignano, ho lavorato continuamente. Sto scrivendo un romanzo e, proprio al mare, ho avuto la fortuna di finire una parte. Ma verrò presto a Firenze e passerò da casa sua a salutarla.

Mi ricordi alla signora e mi creda il suo aff.mo

Giorgio Bassani

10

Omaggio di Giorgio Bassani

7. Bibliografia

Opere di Giorgio Bassani:

GIACOMO MARCHI (pseud.), *Racconti di Delfini*, «Corrente di vita giovanile», III, 1940, 6, p. 31.

ID., *Situazione di Vittorini*, in «Emporium», vol. XCV, fasc. 569, maggio 1942, pp. 206-211.

GIORGIO BASSANI, *Te lucis ante*, Roma, Meschini Ubaldini, 1947.

ID., *Un'altra libertà*, Milano, Mondadori, 1951.

ID., *L'alba ai vetri*, Torino, Einaudi, 1963.

ID., *Dal profondo*, «Botteghe Oscure», II Quaderno, inverno 1948, pp.191-193.

ID., *Dal Profondo*, «Comunità», 2, a. III (marzo-aprile 1949), p. 56.

ID., *Dal profondo*, in «La Fiera Letteraria», a. IV, 26, (26 giugno 1949), p. 3.

ID., *Dal profondo*, in «Botteghe Oscure», V Quaderno, II semestre 1950, pp. 90-91.

ID., *Perché una foresta, Sul libro di un albergo, Gli inventori, Jacques parla di sé, La verità vi renderà liberi* [traduzioni da René Char], «Paragone Letteratura», a. VII, n. 94, ottobre 1957, pp. 56-59.

ID., *Prose e poesie di Mario Tobino*, «Emporium», vol. CI, fasc. 604-606, 1945, pp.79-81.

ID., *Monsieur Teste*, in *Dizionario letterario Bompiani*, vol. VIII, *I personaggi*, Milano, Bompiani, 1947.

ID., *Dalla poesia pura all'assenza di poesia* [1947], ora in THEA RIMINI (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Berna, Peter Lang 2018, pp. 237-239.

ID., *Una intervista* [1979], in A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 167-179.

ID., *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, *Notizie sui testi* a cura di Paola Italia, Milano, Mondadori, 2009.

ID., *Intervista inedita*, Istituto Italiano di Cultura di New York in cooperazione con la Radio Italiana, 1966, in ROBERTA ANTOGNINI, RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di),

Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte, Milano, Led Edizioni, 2012, pp. 609-623.

ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di PIERO PIERI, Milano, Feltrinelli, 2014.

ID., *Una città di pianura e altri racconti giovanili*, a cura di Angela Siciliano, Milano, Officina Libraria, 2021.

ID., *In rima e senza*, Milano, Mondadori, 1982.

Fonti epistolari edite:

GIORGIO BASSANI-MARGUERITE CAETANI, *Sarà un bellissimo numero*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

BASSANI-DESSÌ, *«Meditare, studiare, scrivere». Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì (1936-1959)*, a cura di Francesca Nencioni, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2018.

«*Dans la vie*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Attilio Bertolucci (1937-1971)*, tesi di laurea magistrale di FLAVIA ERBOSI, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2017-2018, relatrice Prof.ssa Sonia Gentili, correlatrice Prof.ssa Paola Italia (in corso di stampa).

«*Poor wounded soul*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Franco Fortini (1949-1970)*, tesi di laurea magistrale di GAIA LITRICO, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2016-2017, relatrice prof.ssa Paola Italia, correlatrice Prof.ssa Sonia Gentili (in corso di stampa).

ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994.

LUIGI RUSSO-BENEDETTO CROCE, *Carteggio 1912-1948*, a cura di Emanuele Cutinelli Rëndina, Pisa, Scuola Normale Superiore edizioni, 2008.

GIANFRANCO CONTINI-EUGENIO MONTALE, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

GIUSEPPE DESSÌ-CLAUDIO VARESE, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni,

A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori con un'appendice di lettere inedite, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009.

MARIO PINNA, CLAUDIO VARESE, GIUSEPPE DESSÌ, *Tre amici dalla Sardegna. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e a Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press, 2019.

CESARE PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, Torino, Einaudi, 2008, 2002.

Fonti archivistiche:

Biblioteca di Giorgio Bassani, Fondazione Giorgio Bassani, Ferrara:

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcools 1898-1913*, Paris, Gallimard, 1939.

CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

BENEDETTO CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1923.

ID., *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1927.

ID., *La poesia*, Laterza, Bari, 1937.

ID., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1950.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, vol. 3.1, Firenze, Vallecchi, 1925.

EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Marta Bini, Milano, Denti [1949?].

NATHANIEL HAWTHORNE, *Ethan Brand*, in *Le allegorie del cuore*, traduzione italiana a cura di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1951.

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1926.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina-Milano, Principato, 1938.

ADOLFO OMODEO, *L'età del Risorgimento italiano*, Milano, ISPI, 1942.

Fondo epistolare, Archivio eredi Bassani, Parigi:

- Lettere ricevute;
- Lettere inviate;
- Minute.

Fondo Manoscritti, Archivio eredi Bassani, Parigi:

- Sezione Poesia;
- Sezione Prosa;
- Sezione Agende e Taccuini:

Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti – Gabinetto del Vieusseux, Firenze:

- Fondo De Robertis (corrispondenza con Bassani);
- Fondo Debenedetti (corrispondenza con Bassani);
- Fondo Caproni (corrispondenza con Bassani);
- Fondo Tobino (corrispondenza con Bassani).

Archivio Fondazione Mondadori, Milano:

- Fondo Niccolò Gallo;
- Fondo Arnoldo Mondadori;
- Fondo Segreteria Mondadori.

Bibliografia generale:

ANDREA AFRIBO, ARNALDO SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, con introduzione e commento di Attilio Momigliano, Firenze, Vallecchi editore, 1954.

LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte Quarta. Dal Romanticismo al Novecento*, Milano, Marzorati Editore, 1987, pp. 1581-1732.

ID., *Nota a Benedetto Croce, Idea della lirica*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, ora in Id., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di Luca Cesari, Rimini, Raffaelli editore, 1997.

CHARLES R. ANDERSON, *The trap of time in Emily Dickinson's poetry*, «ELH», Vol. 26, No. 3, pp. 402-424.

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1925.

ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura, Storia d'Italia*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1975.

ROSARIO ASSUNTO, *Antichità come futuro*, Mursia, Milano, 1973.

LUCIA BACHELET, «*La città sepolta sotto la neve*». *Narrazione e lirica nel carteggio Bassani-Varese*, in «Cahiers d'études italiennes» [Online], 26 (2018), consultato il 16 ottobre 2020.

EAD., *Giorgio Bassani - Claudio Varese: idee, progetti, ripensamenti*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI, *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 229-240.

DAVID BANON, *La lettura infinita. Il Midrash e le vie dell'interpretazione nella tradizione ebraica*, Milano, Jaca Book, 2009.

FRANCESCA BARTOLINI, *Le prime raccolte poetiche di Bassani tra naturalismo elegiaco e impegno civile*, in SARAH AMRANI e MARIA PIA DE PAULIS-DALEMBERT (a cura di), *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, pp. 161-197.

PAOLA BASSANI PACHT., *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, in ANNAMARIA ANDREOLI e FRANCA DE LEO (a cura di) *Giorgio Bassani, Il giardino dei libri*. Catalogo della mostra (Roma [Biblioteca Nazionale Centrale] 2 dicembre 2004 – 27 gennaio 2005), Roma, De Luca, 2004, pp. 99-128, ora in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, ANNARITA ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, Bologna, Pendragon, 2016, pp. 8-18.

EAD., *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, in «Paragone Rivista di Arte e Letteratura», anno LVII - Terza serie-Numero 63-64-65, febbraio-giugno 2006, pp. 36-45.

EAD., *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, a cura di Massimo Raffaeli, Milano, La nave di Teseo, 2016.

FRANCESCO BAUSI, *Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, «Lettere Italiane», Vol. 55, 2 (Aprile-giugno 2003), pp. 219-248.

ID., *Bassani prima di Bassani. Preistoria di un intellettuale e di un narratore (1935-1942)*, in ANTONELLO PERLI (a cura di) *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, n.s. «Sinestesie», a. XIV, 2016, pp. 21-44.

ID., *Verità biografica e verità poetica nei Mottetti*, in «L'Ellisse» VII (2012), pp. 63-101.

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, ANNARITA ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, Bologna, Pendragon, 2016.

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Prospettive e visione nelle Cinque Storie ferraresi*, in «La Rivista», 2015 (3), pp. 35-40.

ID., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021.

PAOLA BENIGNI, *Mario Luzi e la poesia moderna*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, ora in Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008.

FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *Il caso Saba*, in SONIA GENTILI, SIMONA FOÀ (a cura di), *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2010, pp. 219-227.

WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936.

ID., *Introduzione alla poetica ariostesca*, in «Aretusa», II, 16, dicembre 1945, pp. 5-17.

ID., *Croce e il crocianesimo nella critica letteraria del Novecento*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. III, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1969.

LUIGI BLASUCCI, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in «Bollettino della Società letteraria di Verona», V-VI, 1982.

CARLO BO, *Nozione nella Poesia*, «Corrente», 15 giugno 1939, ora in S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., pp. 561-563.

VALTER BOGGIONE, *Micòl e Felicità. Guido Gozzano nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, «Parole rubate», fasc. 19, giugno 2019, pp. 231-258.

RICCARDO BONAVITA, *L'Ottocento*, in ANDREA BATTISTINI, *Storia della letteratura italiana/5*, Bologna, Il Mulino, 2005.

VITTORE BRANCA, *Un maestro di umanità e di poesia*, in *Attilio Momigliano. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita*, Firenze 10-11 febbraio 1984, a cura di Alvaro Biondi, Firenze, Olschki editore, 1990, pp. 247-248.

HENRI BREMOND, *Pregiera e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

FRANCO BUFFONI, *Introduzione a EMILY DICKINSON, Poesie*, traduzione di Alessandro Quattrone, Firenze, Demetra, 2012.

VALERIO CAPPOZZO, *Un attimo prima di cominciare a leggere. Dall'Ermetismo alle poesie di Giorgio Bassani*, in ANTONELLO PERLI (a cura di), *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, «Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», vol. XIV, 2016, pp. 45-60.

ID., *Il viaggio in America di Giorgio Bassani tra poesia e insegnamento*, in ID. (a cura di), *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, cit., pp. 15-39.

ID., «*Dall'altra parte della luna*». *Le poesie di Giorgio Bassani tra gli Stati Uniti e il Canada*, in ENZO NEPPI (a cura di), *Da Ferrara a Buenos Aires. Contributi sulla ricezione italiana e internazionale dell'opera di Giorgio Bassani*, in «Cahiers d'études italiennes», 26, 2018 (journals.openedition.org/cei/3925).

EMILIO e GIUDITTA CECCHI, *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana, 1939.

MARIO COLOMBI GUIDOTTI, *Un'altra libertà di Giorgio Bassani*, in «Il Raccoglitore della Gazzetta di Parma» II, 7 (7 febbraio 1952), p. 3.

GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano, Riccardo Ricciardi Editore, 1967.

ID., *Dante come personaggio-poeta nella Commedia*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.

BENEDETTO CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.

ID., *Introduzione*, «La Critica», vol. 1, 1903, pp. 1-5.

- ID., *Logica come scienza del concetto puro*, Bari, Laterza, 1909.
- ID., *La filosofia di Giambattista Vico* (1911), a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, 1997.
- ID., *Noterelle di estetica. La memoria e l'arte*, «La Critica», a. X, fasc. IV, 1912, pp. 237-240.
- ID., *Teoria e storia della storiografia* (1917), a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri, Napoli, Bibliopolis, 2007.
- ID., *L'ideale del Corneille*, «La Critica», 18 (1920), pp. 12-24.
- ID., *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), Bari, Laterza, 1950.
- ID., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono* (1923), Bari, Laterza, 1950.
- ID., *La replica degli intellettuali non fascisti al manifesto di Giovanni Gentile*, [Manifesto degli intellettuali antifascisti], «Il Popolo», 1 maggio 1925, p. 3.
- ID., *Aesthetica in nuce* (1928), Bari, Laterza, 1972.
- ID., *Conversazioni critiche. Serie Terza* (1932), Bari, Laterza, 1950.
- ID., *Storia d'Europa nel secolo decimonono* (1932), Bari, Laterza, 1965.
- ID., *Intorno al Mallarmé*, «La Critica», 31 (1933), p. 244.
- ID., *La poesia* (1936), Milano, Adelphi, 1994.
- ID., *La storia come pensiero e come azione* (1938), a cura di Maria Conforti, con una nota al testo di Gennaro Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002.
- ID., *Poesia antica e moderna* (1941), Napoli, Bibliopolis, 2009.
- ID., *Lirici nuovi. Antologia*, «La Critica», 41 (1943), pp. 221-222.
- ID., *Paul Valéry, L'ange*, «Quaderni della Critica», vol. II, 7 (novembre 1946), p. 83.
- ID., *Ragioni della disistima verso la «poesia pura» e i suoi sintomi*, «Quaderni della "Critica"», 1947, III, IX, p. 5.
- ID., *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», III, IX (novembre 1947), pp. 93-94.
- ID., *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.
- EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, *Fra Croce e Gentile: il caso di Luigi Russo*, in CHRISTIAN DEL VENTO, XAVIER TABET (a cura di), *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. I, Caen, Presses universitaires de Caen, 2009, pp. 185-204.
- PAOLO D'ANGELO, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Bari, Laterza, 2007.

- ID., *Croce e la storia dell'estetica*, in *Il problema Croce*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 141-160.
- BIANCA MARIA D'IPPOLITO, *Valéry e Cartesio. Il tempo dell'egotismo*, in FELICE CIRO PAPPARO (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opere, individuo*, Macerata, Quodlibet 2007, pp. 27-41.
- VINCENT D'ORLANDO, *Un exemple de francophilie littéraire: traduction de Furetière et réappropriation du Roman bourgeois (de Ferrare?) par Giorgio Bassani*, in THEA RIMINI (a cura di), *Bassani scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2017, pp. 163-193.
- ROBERTO DEIDIER, *I simboli di una generazione*, in ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, Atti del convegno internazionale di studi-Firenze, 27-31 ottobre 2014, vol. I, pp. 83-94.
- MARIA PIA DE PAULIS e SARAH AMRANI (a cura di), *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2017.
- MARIA PIA DE PAULIS, *Il Romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani. Réalisme et réécriture littéraires*, Paris, PSN, 2015.
- CHRISTIAN DEL VENTO, *Introduction : pourquoi «Fascisme et critique littéraire»*, in *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, a cura di Christian Del Vento e Xavier Tabet, Caen, Press Universitaires de Caen, 2009, pp. 13-20.
- ID., *Appunti sul problema critico dei «Sepolcri» tra Otto e Novecento*, in ARNALDO BRUNI, BENEDETTA RIVALTA (a cura di), *I «Sepolcri» di Foscolo: la poesia e la fortuna*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 193-204.
- ID., *Russo lettore di Foscolo tra Salvatorelli e Gramsci, «Laboratoire italien» (La vie intellectuelle entre fascisme et République 1940-1948)*, [Online], 12, 2012, consultato on line a questo link (<https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/661>), ultimo accesso il 23 maggio 2021.
- ID., *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra estrazione e marginalizzazione*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3 (2018), pp. 29-80.
- G. DI PINO, *Attilio Momigliano*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, dir. da Gianni Grana, vol. III, Milano, Marzorati, 1987, p. 2094.
- FRANCESCO DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, fasc. 642, 2016, pp. 245-279.
- EMILY DICKINSON, *This was a poet*, in EAD., *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 2010.
- ANNA DOLFI, *Le forme del sentimento: prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana Editrice, 1981.
- EAD., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- EAD., *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

EAD., *Per un'edizione delle poesie. Riflessioni a margine*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di Angela Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 17-28.

UGO DOTTI, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2007.

FLAVIA ERBOSI, *Il carteggio Bassani-Bertolucci, Notizie sui testi e prove d'autore*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, cit., pp. 241-252.

EAD., «*La calda oggettività della poesia*» *Un percorso nel carteggio Bassani-Bertolucci*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 219-241.

GIORGIO FABRE, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1994.

GIULIO FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Giorgio Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani*, Parigi, Cahiers de l'Hotel de Galliffet, 2007, pp. 49-64.

FIorenzo FORTI, *Incontro con Bassani*, «Convivium», 4, 1948, pp. 501-509.

FRANCO FORTINI, *Su questo momento di poesia*, in *Bibliografia letteraria*, a cura di F. Fortini, «Comunità», a. IV, n° 9, settembre-ottobre 1950, pp. 63-67.

ID., *Schedario*, «Avanti!», 2 novembre 1950, p. 3.

ID., *Poesia di Bassani*, in *Bibliografia letteraria*, «Comunità», a. VI, n. 74 (giugno 1952), pp. 73-77.

ID., *Contro il «Gattopardo»*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 720-730.

ID., «*Dal nulla tutti i fiori: il romanzo di Bassani*», in «Comunità», XVI, marzo-aprile 1962, pp. 42-46.

ID., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», n° 2, 1960, pp. 103-142. Il testo sarà poi ripreso in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974.

MONICA GALFRÉ, *Coercizione e consenso nella scuola fascista*, in *Fascisme et critique littéraire. Les hommes, les idées, les institutions*, vol. II, a cura di Christian Del Vento e Xavier Tabet, Caen, Press Universitaires de Caen, 2009, pp. 139-158.

EAD., *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Bari, Laterza, 2005.

ANTONIO GANDOLFO, *Benedetto Croce critico dei contemporanei*, Padova, Cedam, 1958.

GIULIANO GASPARRI, *Figure di Descartes nell'opera di Benedetto Croce*, «Methodos», 18 (2018), consultato il 20 settembre 2020.

ALFONSO GATTO, *Parole agli intellettuali*, «Milano Sera» il 27 agosto 1945.

SONIA GENTILI, SIMONA FOÀ (a cura di), *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2010.

EAD., *Novcento Scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.

EAD., *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del Giardino*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 325 e segg.

MICHELE GIALDRONI, *Giorgio Bassani, poeta di se stesso. Un commento al testo di «Epitaffio» (1974)*, Berna, Peter Lang, 1996.

EMMA GIAMMATTEI, *La biblioteca e il dragone*, Napoli, Bibliopolis, 2001.

ANTONIO GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio, E. Fubini, Torino, Einaudi, 1965.

PAOLO GROSSI (a cura di), *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani*, Parigi, Cahiers de l'Hotel de Galliffet, 2007.

ANDREA GUIATI, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2001.

JORIS KARL HUYSMANS, *Controcorrente*, trad. it. di Camillo Sbarbaro, Milano, Rusconi, 1972.

PAOLA ITALIA, *Bassani in redazione: storia delle «Cinque Storie ferraresi»*, in PIERO PIERI, VALENTINA MASCARETTI (a cura di), *«Cinque Storie ferraresi», Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS, 2008, pp. 77-95.

EAD., *Tra poesia e prosa: un percorso dal carteggio Bassani-Fortini (1949-1970)*, in ANTONELLO PERLI (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011.

EAD., *All'insegna di «vero maestro». Bassani e «Paragone»*, in M. Tortora (a cura di), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 143-62.

EAD., *Bassani e Gadda. Quattro varianti per «Botteghe Oscure»*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 148-164.

LUCA LA ROVERE, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo (1943-1948)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

LUCA LENZINI, *Un cambio di prospettiva: «In rima e senza» di Giorgio Bassani*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», vol. VIII, Firenze, Olschki, 1987, pp. 347-385.

GAIA LITRICO, *Giorgio Bassani alla ricerca di «Un'altra libertà» poetica*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021, pp. 243-272.

EAD., «*Da poeta a poeta*». *Fortini lettore di Bassani tra critica e poesia*, in ENZO NEPPI (a cura di), *Da Ferrara a Buenos Aires. Contributi sulla ricezione italiana e internazionale dell'opera di Giorgio Bassani*, in «Cahiers d'études italiennes», 26, 2018 (journals.openedition.org/cei/3925).

BRIGITTA LOCONTE, *Commento d'autore al «Giardino dei Finzi-Contini»: dal romanzo alla trasposizione cinematografica*, in F. ERBOSI, G. LITRICO (a cura di), *La carta e la tela: Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 65-86.

EAD., *Il soggetto per Walter Chiari e le prove figurative del Romanzo di Ferrara*, in G. FERRONI, C. GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 429-434.

EAD., *La sezione cinematografica dell'Archivio Privato Eredi Giorgio Bassani Parigi: due soggetti inediti*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2019, pp. 203-217.

NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2018.

FRANCO LUCENTINI, *Crisi del crocianesimo*, «Corrente», II, 8, 30 aprile 1939, p. 3.

ALFREDO LUZI, *Esperienza vissuta e scrittura nella poesia di Bassani*, in «Ermeneutica letteraria», n. 9, 2013, pp. 65-82.

GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015.

CLEMENTE MAZZOTTA (a cura di), *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori: mostra di carteggi*, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977, Bologna, Alfa 1977.

FELICE MILANI, *Dante Isella e la letteratura lombarda in dialetto*, in «Il cantonetto. Rivista letteraria bimestrale», a. LXV (2018), n. 1, pp. 38-53.

ANDREA MIRABILE, *Scrivere la pittura. La funzione Longhi nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Carlo Porta*, Roma, Formiggini, 1923.

ID., *Lirismo nella letteratura italiana*, 1919.

ID., *L'interpretazione della poesia*, Premessa a *Antologia della letteratura italiana*, Milano-Messina, Principato, 1967 (IX ed.).

ID., *Alessandro Manzoni*, Messina-Milano, Principato, 1933.

ID., *Un'edizione critica*, in *Elzeviri*, Firenze, Le Monnier, 1945.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Lettere scelte*, a cura di Umberto Bosco, Firenze, Le Monnier, 1969.

PIETRO MONTANI, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea: Un'introduzione all'estetica*, Bari, Laterza, 2015.

BENITO MUSSOLINI, *Alfredo Oriani*, in ID., *Opera Omnia*, a cura di E. e D. Susmel, Firenze, La Fenice, 1951, vol. XX, pp. 244-45.

MARCELLO MUSTÈ, *Croce*, Roma, Carocci, 2009.

FRANCO NASI, *Fenomenologia e stile nella scrittura di saggio di Luciano Anceschi*, in «Italice», 75, 3, 1998, pp. 399-427.

ENZO NEPPI, *La laboriosa gestazione della «Passeggiata prima di cena» (1945-1951)*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 75-118.

ID., *Sadismo a scuola: Dietro la porta di Giorgio Bassani fra cuore, Agostino, Un voyage à Cythère, e... il tradimento di Giuda*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 51-74.

ID., «*Della tortura di una ferita mal chiusa*». *Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani*, in «Bollettino di italianistica», 2020, n. 1-2, pp. 108-157.

ID., *Una storia di nóstos e anagnórisis: Una lapide in via Mazzini di Giorgio Bassani*, in FLAVIA ERBOSI, GAIA LITRICO (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 90-115.

JEAN NIMIS, *Lirismo dell'impegno nella prima stagione poetica*, in *Bassani nel suo secolo*, cit., pp. 179-197.

ELENA PARUOLO, *Te lucis ante di Giorgio Bassani*, in «Otto/Novecento», n. 3, settembre-dicembre 2005, pp. 101-107.

SERGIO PARUSSA, *Il finale del Giardino dei Finzi-Contini*, in ANGELA SICILIANO (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Pozzi Editore, 2019, pp. 161-183.

ID., *Lo scrittoio di Giorgio Bassani. Note preliminari sulla genesi del «Giardino dei Finzi-Contini»*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 289-307.

ID., *Il lume dorato dell'appartenenza. «L'alba ai vetri» di Giorgio Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2019, pp. 37-65.

ID., *La metamorfosi del tempo. Per un'edizione commentata e scolastica del Giardino dei Finzi-Contini*, in FLAVIA ERBOSI, GAIA LITRICO (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 135-158.

PIER PAOLO PASOLINI, *Referto per «Botteghe oscure» (1951)*, in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit. (pp. 389-393), p. 391.

ID., *Bassani*, «Paragone», IV, 44, agosto 1953, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Waler Siti e Silvia De Laude, pp. 499-506.

ID., *Giorgio Bassani, Il romanzo di Ferrara I: Dentro le mura*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Waler Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 263-266.

ID., *Bassani, Epitaffio. Amare il mondo vedendolo come è* [Recensione a *Epitaffio* di Giorgio Bassani], in «Tempo», 21 giugno 1974, p. 70, ora in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 334.

ROSALIA PELUSO, *Il Croce intimo di Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Pozzi Editore, 2020, pp. 106-147.

EAD., «*Ho passato la vita intera a imparare a costruire frasi*». *Croce, Baudelaire e la "cultura della decadenza"*, «Diacritica», fasc. 13, 25 febbraio 2017, consultato on line a questo link <https://diacritica.it/letture-critiche/croce-baudelaire-e-la-cultura-della-decadenza.html> (ultimo accesso il 31 marzo 2021).

LAURA PESOLA, «*Un amore molto critico*»: *crocianesimo e anticrocianesimo di Alfonso Gatto*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVII, 2, 2009, pp. 43- 55.

ANTONELLO PERLI, *Alle origini di un romanzo. Gli incunaboli delle prime «storie ferraresi»*, in ROBERTA ANTOGNINI, RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., pp. 125-142.

ID., *La calda vita e la poesia onesta. Etica e poetica in Saba*, «Esperienze letterarie», XXXVII, 3, 2012, pp. 23-42.

ID., «*La letteratura deve essere per la nazione e per il popolo*». *Realismo e "nazional-popolare" in Giorgio Bassani saggista*, in *Il tempo dello spirito. Saggi per il centenario della nascita di Giorgio Bassani*, cit., pp. 47-65

PIERO PIERI, *Memoria e giustizia. Le Cinque Storie ferraresi*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

ID., *Poesia e verità in Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 17-31.

ID., *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012.

MARIO POZZI, *Croce e «Il Giornale storico della letteratura» (1993-1918)*, in CLARA ALLASIA (a cura di), *Croce in Piemonte. Atti del convegno di studi Torino-Biella 9-9-10 maggio 2003*, con una prefazione di Marziano Guglielminetti, Napoli, Editoriale Scientifica, 2006, pp. 255-306.

MARIO PRAZ, *La bellezza medusea*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Torino, Einaudi, 1942, ora in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Andrea Cane, con un saggio introduttivo di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2002.

PORTIA PREBYS, *Giorgio Bassani: bibliografia sulle opere e sulla vita*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2002.

VALTER LEONARDO PUCCHETTI, «*Tentato storicismo*»: *Enzo Siciliano lettore indocile di Bassani*, in ENZO NEPPI (a cura di), *Cahiers d'études italiennes* [Online], vol. 26 (2018), consultato il 29 marzo 2021.

GIULIA RABONI, *Bassani, Sereni e la giuria scrupolosissima*, in GIULIO FERRONI, CLIZIA GUERRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 181-199.

MICHELE RAGO (a cura di), *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, 2 voll., Milano, Bompiani, 1951.

GIUSEPPE RAIMONDI, *Il cartesiano Signor Teste*, Firenze, Edizioni Solaria 1928.

SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

THEA RIMINI, *Assonanze europee nel primo Bassani*, in EAD. (a cura di), *Bassani scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2017, pp. 81-101.

EAD., *Giorgio Bassani traduttore. La capanna indiana di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020), pp. 1-11.

MICAELA RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004.

EMANUELE RIVERSO, *Il linguaggio nella Logica come scienza del concetto puro*, in *Benedetto Croce e la cultura del Novecento*, a cura di Mario Gabriele Giordano e Toni Iermano, n. s. della rivista «Ricontri», a. X, n. 1-2, pp. 49-79.

SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

FEDERICA ROSSI, *L'archivio culturale di Giuseppe Raimondi*, in Lorenza Roversi, *Il ritorno al mestiere. «La Raccolta», Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte 2018, pp. 9-13.

EAD., ALINA WENZLAWSKI, *Nello scrittoio di Giuseppe Raimondi: carte e libri di un letterato bolognese su Paul Valéry*, in GIOVANNI DI DOMENICO, FIAMMETTA SABBA (a cura di), *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, Roma, Associazione italiana biblioteche 2020, pp. 177-194.

GIUSEPPE RAIMONDI, *Giuseppe in Italia*, Milano, Il Saggiatore 1965.

ID., *Divagazioni intorno a Paul Valéry*, «Il Convegno», 1925, 2/3, pp. 90-97 e

ID., *Ringraziamento a Commerce*, «Il Convegno», 1925, 9, pp. 487-491.

MARTIN RUEFF, «*Alas poor Emily*». *Bassani poeta*, in ROBERTA ANTOGNINI e RODICA DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012, pp. 387-426.

ID., *Elans d'amour et élancements du coeur. Une étude sur l'idéal traductif de Giorgio Bassani*, in T. RIMINI (a cura di), *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, Bern, Peter Lang, 2017.

LUIGI RUSSO, *Croce, i crociani, gli anticrociani*, in «Belfagor», vol. 44, n.2, 31 marzo 1989, p. 166.

- ID., *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, *Dal Carducci al Croce*, Firenze, Sansoni, 1977.
- UMBERTO SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le Prose*, a cura di Arrigo Stara e con un saggio di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 674-681.
- ANTONIO SACCONI, *Bassani e i suoi detrattori*, in PAOLO GROSSI (a cura di), *Il Romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani*, Parigi, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2007, pp. 285-312.
- MANUELA SANNA, *Vico*, Roma, Carocci, 2016.
- GENNARO SASSO, *Croce e le letterature e altri saggi*, Napoli, Bibliopolis, 2019.
- FLAVIO SANTI, *Bassani poeta, ovvero Bassani e basta. Sonatina in cinque movimenti*, in «Nuovi Argomenti», n. 72, ottobre- dicembre 2015, pp. 77-92.
- MICHELE SARFATTI, *Mussolini contro gli ebrei. Cronaca dell'elaborazione delle leggi del 1938*, Torino, Zamorani, 1994.
- ID., *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2000.
- DOMENICO SCARPA, *Sentieri interrotti e sentieri battuti. Giorgio Bassani 1935-1943*, in SARAH AMRANI, MARIA PIA DE PAULIS (a cura di), *Bassani nel suo secolo*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, pp. 33-74.
- ID., *Lapidario estense. La traccia ebraica in Giorgio Bassani*, in ID., *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010, pp. 67-121.
- ADRIANO SERONI, *Giacomo Marchi, Una città di pianura*, «Letteratura», a. V, n. 2, aprile-giugno 1941, pp. 155-157.
- EMANUELE SEVERINO, *In margine a "Benedetto Croce e lo storicismo" di F. Olgiati*, in «Rivista di Filosofia Neo- Scolastica», Vol. 46, N. 3 (maggio-giugno 1954), pp. 298-303.
- ANGELA SICILIANO, *Introduzione*, in G. BASSANI, *Una città di pianura e altri racconti giornalieri*, a cura di Angela Siciliano, Milano, Officina Libraria, 2021.
- EAD., *L'edizione delle postille della biblioteca di Giorgio Bassani: percorsi critici e metodologie di rappresentazione*, «Griseldaonline», 2, 2021, forthcoming.
- ENZO SICILIANO, *L'anima contro la storia*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1 nuova serie, gennaio-marzo 1966, pp. 80-108, ora in ID., *Bassani*, Roma, Elliot, 2016.
- GIACINTO SPAGNOLETTI (a cura di), *Antologia della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1946.
- ID., *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, Parma, Guanda, 1950.
- FRANCESCO SQUARCIA, *Una città di pianura*, «Primato. Lettere e Arti d'Italia», a. II, n. 2, 15 gennaio 1941, p. 14.

- BEATRICE STASI, *Ermetismo*, Milano, Led, 2016.
- CRISTINA TERRILE, *Giorgio Bassani e il decadentismo europeo*, in *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, a cura di Thea Rimini, Bern, 2018, pp. 31-47.
- MASSIMILIANO TORTORA - FRANCO PETRONI (a cura di), *Gli intellettuali e l'Europa (1903-1956)*, Manni, Lecce, 2007.
- MASSIMILIANO TORTORA, *Lettere a Guglielmo Petroni*, in *La narrativa di Guglielmo Petroni*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008.
- ID. (a cura di), *Giorgio Bassani – Marguerite Caetani, "Sarà un bellissimo numero". Carteggio 1948-1959*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- ID. (a cura di), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.
- ID., *Bassani e il modernismo europeo. Tra eredità e rifiuto*, in T. RIMINI (a cura di), *Bassani europeo*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 18-30.
- ID., *Il dancing contro la Shoah*, in in GIULIO FERRONI, CLIZIA GURRERI (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp.33-41.
- PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*, traduzione di Libero Solaroli, con introduzione di Giorgio Agamben, Il Saggiatore, Milano, 1980.
- STEFANIA VALLI, *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani: la corrispondenza con gli autori italiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999.
- GIORGIO VARANINI, *Giorgio Bassani*, Firenze, Nuova Italia, 1975.
- ID., *Bassani, narratore, poeta, saggista*, Modena, Mucchi, 1991.
- CLAUDIO VARESE, *Vita interiore di Ugo Foscolo*, Rocca San Casciano, 1966 (II ed.).
- ID., *Intrecciate e sovrapposte memorie*, in *Attilio Momigliano. Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita*, Firenze 10-11 febbraio 1984, a cura di Alvaro Biondi, Firenze, Olschki editore, 1990, pp. 210-218.
- GIANNI VENTURI, *Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*, in PAOLO GROSSI, *Il romanzo di Ferrara*, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di cultura, 2007, pp. 193-232.
- ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, con un'introduzione di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1979.
- VOLTAIRE, *Vita privata di Federico II*, traduzione di Giorgio Bassani; con un saggio di Alberto Savinio, Roma, Atlantica, 1945.

ANNARITA ZAZZARONI, *Alla ricerca dello stile: il ruolo di Francesco Arcangeli nella poetica di Giorgio Bassani*, in VALERIO CAPPOZZO (a cura di), *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 167-189.

EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010, pp. 32-42.

Sitografia:

SERGIO SOLMI, *Paul Valéry*, Dizionario Biografico degli italiani – Enciclopedia Treccani online, consultabile online a questo link https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-valery_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso il 22 agosto 2020).

GIROLAMO IMBRUGLIA, *Omodeo, Adolfo*, Dizionario Biografico degli italiani – Enciclopedia Treccani online, consultabile online a questo link https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-omodeo_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso il 20 agosto 2020).

Allestimento virtuale della mostra «*Caro Bas.*». *Scambi di lettere tra Giorgio Bassani e gli amici*, a cura di Flavia Erbosi e Gaia Litrico, inaugurata il 24 maggio 2018 presso la Biblioteca “Ezio Raimondi” Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica- FICLIT- Università di Bologna e ora allestita presso la Fondazione Giorgio Bassani a Ferrara (consultabile al link <https://www.movio.beniculturali.it/fondazionebassani/carobass/>).

Allestimento virtuale della mostra *Giorgio Bassani. Officina bolognese (1934-1943)*, a cura di Annarita Zazzaroni, inaugurata il 18 ottobre 2016 presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (consultabile a questo link <https://movio.beniculturali.it/ams-unibo/giorgiobassaniofficinabolognese/>).

La poésie de Giorgio Bassani: un exemple de classicisme au XXe siècle

Cette recherche se présente comme une étude monographique de la production poétique de Giorgio Bassani et des questions d'esthétique auxquelles elle a été confrontée. Nous vérifions l'hypothèse selon laquelle la poésie a libéré progressivement la littérature de Bassani des excès sentimentaux et des passions qu'au début (années '30) la caractérisaient, en assurant un équilibre et une harmonie majeures dans les travaux des années suivantes.

Le travail s'articule autour des différentes phases traversées par l'auteur. La première partie (chapitre I) reconstruit l'apprentissage littéraire de l'auteur. Nous examinons la stratégie d'auto-représentation qui préside au roman *Il giardino dei Finzi-Contini* : à la voix du protagoniste, le jeune poète Bassani fasciné par Mallarmé, Baudelaire et Apollinaire, s'alterne la voix adulte de l'auteur, qui condamne les influences subies dans le passé. Nous avons identifié qu'au niveau formel cette coexistence est rendue par une forte intertextualité, de nature dialectique, entre les auteurs de la jeunesse, décadentes, et ceux de l'âge adulte, classiques. Dans les deux chapitres suivantes (II et III) nous étudions le point tournant du classicisme bassanien, accompli à travers la découverte de la pensée de Benedetto Croce. Cette partie est dédiée à illustrer le rapport avec les tendances de la littérature et avec les auteurs du passé, mais aussi des contemporains, dans l'intention de décrire l'idée de tradition développée par Bassani, ses implications historiques et politiques.

Les deux dernières chapitres (IV et V) s'occupent d'analyser si et comment Bassani dans l'après-guerre arrive à réaliser des projets éditoriaux (*Un'altra libertà* et *Cinque storie ferraresi*), qui traduisent en pratique ses idées de poétique.

Mots clés : Poésie XXème siècle, Giorgio Bassani, Classicisme, Décadentisme, Benedetto Croce.

The poetry of Giorgio Bassani: an example of twentieth-century classicism

This research is a monographic study of Giorgio Bassani's poetic production and of the aesthetic questions with which the author was confronted. The aim is to demonstrate how poetry gradually freed Bassani's literature from the excesses and sentimental passions that characterised it at the beginning (in the 1930s), guaranteeing greater balance and harmony in the works of later years.

The thesis is structured around the different phases the author went through. The first part (Chapter I) reconstructs the author's literary apprenticeship. This chapter examines the strategy of self-representation that presides over the novel *Il giardino dei Finzi-Contini*: the voice of the protagonist, the young poet Bassani, fascinated by Mallarmé, Baudelaire and Apollinaire, alternates with the adult voice of the author, who condemns the influences he has been subjected to in the past. It will be shown how, from a formal point of view, this coexistence is rendered by a strong intertextual game, between the authors of his youth, decadents, and those of his adulthood, classics. The following two chapters (II and III) will study the turning point of Bassani's classicism, achieved through the discovery of Benedetto Croce's thought. This part of the research is dedicated to illustrating the author's relationship with literary trends and with authors of the past, but also with some of his contemporaries, with the intention of describing the idea of tradition developed by the Ferrarese poet, and its historical and political implications.

The last two chapters (IV and V) analyse how Bassani in the post-war period succeeded in realising publishing projects (*Un'altra libertà* and *Cinque storie ferraresi*) that translated his poetic ideas into practice.

Keywords : Poetry XX century, Giorgio Bassani, Classicism, Decadence, Benedetto Croce.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 122 – LECEMO

Université Sorbonne Nouvelle - Maison de la Recherche

4 rue des Irlandais

75005