

BEATRICE PECCHIARI, ANGELA SICILIANO

Varianti di Bassani: primi sondaggi da 'Una lapide in via Mazzini' e 'Una notte del '43'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

*Varianti di Bassani: primi sondaggi da 'Una lapide in via Mazzini' e 'Una notte del '43'**

La ricerca è incentrata sull'analisi delle carte dattiloscritte di 'Una lapide in via Mazzini' e 'Una notte del '43', tra le principali stazioni delle Cinque storie ferraresi. Un caso di studio significativo sotto il profilo filologico e letterario, che consente di mettere a fuoco il metodo di lavoro di Bassani, in cui si riconosce l'impronta dell'apprendistato artistico giovanile, della consuetudine con Longhi e Morandi (di cui si esaminano le ricadute anche in sede di poetica). Dopo aver presentato il materiale d'archivio e i progetti di edizione critica in cantiere, si ragionerà sullo statuto attribuito alla pagina, tela (o tavolozza) che accoglie singoli segmenti testuali rielaborati in plurime, tormentate sequenze: un procedere per abbozzi a partire dalla sinopia originaria, dunque, un cammino di progressiva approssimazione al nitore della forma compiuta.

1. Come lavorava Bassani: le 'carte giuntura', Morandi e il labirinto della prosa

Interrogatosi sul valore intrinseco e sulla funzione degli 'scartafacci' – in pagine ritenute fondative della critica delle varianti¹ –, Contini ne rilevò l'utilità ai fini della rappresentazione della «vita dialettica»² di un'opera: un cammino tortuoso scandito da accidenti, di frequente occultati dagli scrittori, i quali

preferiscono far credere ch'essi compongono con una specie di sottile frenesia – con un'estatica intuizione – e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudeltà del pensiero [...], gli innumerevoli balenii di un'idea che non ha raggiunto la maturità dell'espressione, le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili, le caute scelte e i cauti rifiuti, le penose cancellature e le interpolazioni.³

Giorgio Bassani si sottrae a questa categoria: lo scrittore non esita a denunciare, umilmente e a più riprese, difficoltà e inciampi dell'ispirazione, spie dell'«insoddisfazione» che incarna la «tragedia [...] alla base dell'operare artistico».⁴ L'insistenza sui problemi di ordine compositivo sembra tuttavia dissimulare, schermato dall'apparente *deminutio*, un programma di poetica che individua nell'irrisolutezza e nel radicamento del dubbio il contrassegno della qualità della scrittura, in contrasto con la corriva «facilità ad esprimersi» propria dei «superficiali».⁵

* Il primo paragrafo è scritto da Angela Siciliano, il secondo da Beatrice Pecchiari. Il presente lavoro è frutto dello studio delle carte dattiloscritte di *Una notte del '43* e di *Una lapide in via Mazzini*. I materiali preparatori dei due racconti sono conservati rispettivamente presso la Fondazione Giorgio Bassani di Codigoro e presso l'Archivio Bassani di Parigi, entrambi diretti da Paola Bassani, che ringraziamo di averci dato accesso alle carte. I racconti delle *Cinque storie ferraresi* costituiscono un terreno fertile per l'indagine sulla filologia bassaniana; in questa sede verranno illustrati alcuni degli aspetti più interessanti emersi dall'analisi del materiale: dal ruolo delle 'carte giuntura' (particolarmente significativo per *Una notte del '43*) alla tendenza alla riscrittura, evidente in *Una lapide in via Mazzini*, da cui sembra emergere l'impiego di un metodo compositivo assimilabile a tecniche pittoriche, e segnatamente alla prassi dell'affresco.

¹ G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra alcuni autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939, 247-257.

² Ivi, 248.

³ E. A. POE, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 1971, 1308.

⁴ G. BASSANI, «Meritare» il tempo (Intervista a Giorgio Bassani), in A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, 83.

⁵ G. BASSANI, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, 234.

Il ritratto che l'autore offre di sé, occhieggiando a Manzoni («ero quello delle *eterne* ricadute sul medesimo inutile sforzo»),⁶ trova importanti conferme – precisandosi contestualmente in sfaccettature inedite – nelle indagini condotte sulle carte del racconto che suggella le *Cinque storie ferraresi, Una notte del '43*, di cui è in corso l'allestimento dell'edizione critica.⁷

Un caso di studio che rivela notevoli potenzialità in sede ermeneutica e metodologica: tra le direttrici di ricerca percorribili si segnala, accanto alla ricostruzione dell'esercizio di riscrittura del dato storico (l'eccidio del 15 novembre 1943 è reso ricorrendo a un impasto narrativo verosimile che oscilla tra finzione e pretese di oggettività dello storico) e di limatura del dettato – da cui discende l'eleganza della prosa bassaniana –, l'analisi dei meccanismi sottesi alla genesi del testo, inseriti in un singolare sistema di progettazione stilistica e strutturale che presenta forti tratti di analogia con paradigmi e tecniche artistiche, invocate a chiarirne le dinamiche interne.

Il *dossier* di *Una notte del '43* consta di 225 cc. dattiloscritte, corredate di correzioni manoscritte e ripartite in tre fascicoli (azzurro, arancio, grigio). La numerazione a penna, di mano bassaniana, consente di isolare nel fitto intrico di carte due nuclei omogenei, disposti in sequenza inversa rispetto alla corretta seriazione cronologica: una redazione A (che consta di 40 carte), prima forma conclusa di *Una notte del '43* e una redazione B (di 44 carte), stesura quasi in pulito, con modesti e minimi interventi autoriali, in cui si identifica verosimilmente – constatata la contiguità sul piano dell'espressione – l'antigrafo di BO («Botteghe Oscure», quaderno XV, 1955, pp. 410-450), e che sarebbe, presumibilmente, lo stadio anteriore alle bozze di stampa. L'ipotesi, suggerita anche dalla nota sulla copertina del fascicolo arancio (che riporta la datazione autografa «1954»), è corroborata dalle indicazioni redazionali apposte da Bassani a c. 1B (in corrispondenza di elementi paratestuali, quali *esergo* e *dedica*)⁸ – che mostrano lo scrittore nei panni di redattore di sé stesso⁹ – e da un appunto al lapis, di dubbia paternità, vergato nel margine sinistro («di questo articolo → 4 copie di bozze | entro questa settimana). Le restanti 137 carte, tra cui 14 'fogli extravaganti' (numerati dall'autore e contenenti prime stesure o rifacimenti di sezioni tormentate, scorporati poi da A o B in seguito al configurarsi dell'assetto definitivo), delineano, se raggruppate in costellazioni di varia ampiezza, la cronistoria di molte delle carte di A e B, inanellandosi in una successione di fotogrammi che evidenzia un percorso ideativo nutrito di ripensamenti.

Nell'impossibilità di razionalizzare l'intero processo genetico del racconto, si è deciso di optare per una rappresentazione più perspicua e lineare, ponendo a testo la lezione base di A e approntando un apparato evolutivo misto – simbolico e parlato – che renda conto della progressione da A a B, sino a giungere alla stazione BO, e sia accompagnato da *Postille* e *Note filologiche*, in accordo con il «triplice sistema di filtri»¹⁰ codificato da Dante Isella nell'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*.

⁶ *Ibidem*. Corsivo mio.

⁷ L'edizione critica di *Una notte del '43* è oggetto della tesi di laurea a cui Angela Siciliano sta attendendo e che sarà discussa presso l'Università di Roma 'La Sapienza' nell' a.a. 2016-2017 (relatore Prof. Sonia Gentili, correlatore Prof. Paola Italia).

⁸ Il racconto è dedicato allo storico e critico d'arte Roberto Longhi, di cui Bassani seguì le lezioni presso l'ateneo bolognese a partire dal 1935. Un bellissimo ritratto del maestro e il ricordo degli anni universitari (rievocati poi negli *Occhiali d'oro*) figurano nel saggio *Un vero maestro* (1955), in cui Bassani sottolinea il fascino del metodo longhiano, eredità trasmessa – insieme allo stile prezioso, a tratti caratterizzato da accensioni barocche – a una generazione di scrittori (strettamente legati a Bassani) che annovera Anna Banti, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Testori. All'interno della ricca bibliografia si segnala in particolare A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009.

⁹ Bassani fu redattore capo di «Botteghe Oscure» dal 1948 al 1960.

¹⁰ C. E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983, XXXIV.

Le varianti alternative, indizio del «carattere dinamico» di un profilo testuale incerto, punteggiano con insistenza le pagine bassaniane, e segnatamente i margini delle carte di A, presentandosi talora come ampie colate o rivoli che si insinuano nei più minuti interstizi. In Bassani, è possibile individuare tre tipologie di varianti alternative (rilevate da una specifica topografia), riconducibili solo per le prime due classi alla formula fissata da Isella, ovvero a «lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi, o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere».¹¹ Nel caso di Bassani, ci troviamo difatti di fronte a:

- 1) Varianti alternative 'puntiformi' (in interlinea): riguardano singole voci o sintagmi minimali;
- 2) Varianti alternative 'frastiche' (in interlinea e lungo i margini, spesso a mo' di cornice): rielaborazioni plurime di un periodo del testo base di A, rimaneggiato e variato così da assumere forma contigua a quella accolta in B;
- 3) Varianti alternative 'irrelate' (sui margini): inserti aggiunti *ex novo* in fase di revisione di A, e che sono aggettanti verso la lezione finale di B. Sebbene non siano varianti alternative *stricto sensu*, si è scelto di trattarle come tali considerando che, del tutto slegate da A – come conferma l'assenza di qualsiasi segno di rappiccio –, eppure non espunte o integralmente cassate, levitano in una sorta di limbo: non hanno statuto di vero e proprio testo in A, costituendo piuttosto traccia tangibile di una più ampia arcata narrativa che esiste in virtualità nella mente dell'autore e sarà realizzata concretamente – non senza la consueta opera di scrupolosa rifinitura – all'altezza di B.

Prendiamo ora in esame un caso di particolare interesse (c. 83 → c. 35A). La variante alternativa 'irrelata' che si legge sul margine sinistro di c. 35A («– ma diventato | aggressivo, ora, | con un cannocchiale | da montagna sempre | a portata di mano | per puntarlo su | chi s'azzardasse a | passare lungo il marcia[piede]») ¹², privata della coda, compare nella configurazione iniziale dell'*incipit* del cap. V (c. 167), contraddistinto da un *iter* elaborativo che illumina rilevanti aspetti del *modus operandi* bassaniano:

Per aver l'ultima parola sull'argomento si sarebbe dovuto attendere ancora qualche anno, tuttavia. Nel mentre, ognuno aveva avuto modo (Sciagura compreso, naturalmente, per il quale il processo s'era concluso con l'inevitabile nulla di fatto) di riprendere il suo posto. Pino Barilari alla sua finestra^a; e tutti gli altri, i vecchi insieme coi giovani delle ultime generazioni, tornati a dividersi, sotto, i tavolini e le seggiole del Caffè della Borsa.

Per aver l'ultima parola sull'argomento, si sarebbe dovuto attendere ancora qualche anno, tuttavia. Nel mentre, ognuno aveva avuto modo (Sciagura compreso, naturalmente, per il quale il processo s'era concluso con l'inevitabile nulla di fatto) di riprendere il suo posto. Pino Barilari alla sua finestra – ma diventato aggressivo e ironico, ora, con un cannocchiale da montagna sempre a portata di mano –; e tutti gli altri, i vecchi insieme coi giovani delle ultime generazioni

Per aver l'ultima parola sulla questione, si sarebbe dovuto attendere ancora qualche anno, tuttavia. Nel mentre, ognuno aveva avuto modo (Sciagura compreso, naturalmente, per il quale il processo si era concluso con l'inevitabile nulla di fatto) di riprendere il suo posto. Pino Barilari alla sua finestra: ma diventato aggressivo e ironico, adesso, con un cannocchiale da montagna sempre a portata di mano, implacabile nella funzione che pareva essersi assunto di sorvegliante del passaggio lungo il marciapiede di fronte. E tutti gli altri, i vecchi insieme coi

¹¹ Ivi, XXXV.

¹² Si fornisce l'ultima lezione. Le varianti alternative, secondo la prassi della filologia d'autore (cfr. P. ITALIA-G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, 62-63), sono qui presentate al piede del testo, precedute da apice alfabetico.

^a – ma diventato | aggressivo,
ora, | con un cannocchiale | da
montagna sempre | a portata di
mano | per puntarlo su | chi
s’azzardasse a | passare lungo il
marcia[piede]

(A, c. 83 → c. 35A)

Pino Barilari alla sua finestra: ma
diventato aggressivo, ora
Pino Barilari alla sua finestra: ma
diventato aggressivo e ironico,
ora, con un cannocchiale da
montagna sempre a portata di
mano. E tutti gli altri, i vecchi
mescolati insieme coi giovani
delle ultime generazioni, a
dividersi

giovani, tornati a dividersi, sotto,
i tavolini e le seggiole del Caffè
della Borsa.

(B, c. 43 → c. 35B)

Pino Barilari alla sua finestra: ma
diventato aggressivo e ironico,
ora, con un cannocchiale da
montagna sempre a portata di
mano, implacabile nella funzione
che s’era assunto di sorvegliante
del passaggio pedonale lungo il
marciapiede di fronte. E tutti gli
altri, i vecchi insieme coi giovani
delle ultime generazioni, tornati
a dividersi, sotto, i tavolini e le
seggiole del Caffè della Borsa.

(c. 167)

Ricomponendo idealmente, in c. 167, la sezione incipitaria invariante («Per aver [...] suo posto») e la forma ultima del passo a più riprese rimodulato, si ottiene un dettato prossimo a quello che compare, con ulteriori lievi modifiche, nella redazione B. Risulta patente l’importanza di c. 167: incuneata tra c. 35A e c. 35B, non solo conferma l’impressione che Bassani usi il foglio a guisa di tavolozza, supporto su cui sperimentare sfumate combinazioni per giungere alla giusta miscela cromatica, ma autorizza altresì a leggere il passaggio da A a B nei termini di un lavoro ‘a giornate’. Bassani non trascrive infatti in modo disteso e continuativo la redazione B (tecnica ‘a pontate’): tratteggiata la sinopia (redazione A), stende il tonachino e procede alla campitura di un blocco testuale i cui confini sono individuati dalle ‘carte giuntura’ (un gruppo di fogli – tra cui c. 167 – assimilabili alle giunture che consentono di ricostruire nel dettaglio i tempi di lavorazione di un affresco¹³), in corrispondenza delle quali, venuto a un incaglio, lo scrittore si arresta per poi ripartire battendo a macchina la pagina di B nella nuova veste, ricalcata quasi fedelmente sul disegno preparatorio che origina dalle prove di colore, dagli abbozzi in cui si esprime il tentativo (riuscito) di sciogliere il nodo della scrittura.

«Tra una pagina “mia” e un’altra di nuovo “mia”, riempivo con accanimento pagine e pagine sorde, vuote»: furia correttoria ascritta in un prezioso appunto del 1941 al «bisogno, prima che l’immagine [...] si precisasse e trovasse una sua espressione insostituibile, [...] di vivere lungamente e ripetutamente, a distanze di tempo magari considerevoli, le stesse situazioni», gli stessi «oggetti» – divenuti «famigliari al punto da “odiarli” [...] per la loro desolante consuetudine» –, giacché «tutto

¹³ La tecnica pittorica dell’affresco prevedeva che si stendesse sulla parete un primo strato di intonaco (arriccio), sul quale veniva tratteggiato il disegno guida, detto sinopia (sostituita in seguito dal cartone preparatorio). Dopo aver steso il secondo strato di intonaco (tonachino) si applicava il colore, lavorando “a pontate” o “a giornate”. Nel primo caso il tonachino era steso sull’intera sezione della parete corrispondente alla lunghezza dell’impalcatura (chiamata anche “ponte”), nel secondo (tecnica introdotta da Giotto) solo sulla porzione su cui si intendeva lavorare nel corso della giornata.

doveva marcirgli dentro, per nascere»¹⁴. Una dichiarazione di poetica che, esibendo «l'intento [...] di creare con le parole il corrispettivo di una natura morta»¹⁵, riconosce in Giorgio Morandi¹⁶ l'interlocutore privilegiato – cui si aggiunge il magistero longhiano che ne mediò la lettura, anche per il tramite di Francesco Arcangeli¹⁷ – di un discorso letterario che si produce nell'inesausta ricerca del contatto con i modelli artistici, introiettati e ripensati; contatto che è dialogo intertestuale e al contempo acquisizione alla letteratura delle istanze costruttive della narrazione pittorica.

Sperimentare la morte delle cose è condizione irrinunciabile per farne materia di racconto. Stemperarne l'urgenza vitale – non di rado venata di implicazioni autobiografiche –, fermandole in un'immagine decantata nella sua quasi atemporale perfezione, concorre con il desiderio di scrivere «da una posizione completamente oggettiva», quindi «con freddezza, armoniosamente» (lettera a Francesco Arcangeli, 14 agosto 1940)¹⁸, all'atto del distanziamento per cui rinascono nel dominio delle lettere: volti e vicende, recuperati nella *fictio* attraverso il filtro della memoria – che li avvolge in una patina anticata –, si accampano sulla scena, essenziali e stilizzati, come i sobri manufatti della quotidianità disposti a comporre le celebri nature morte morandiane. Rappresentazioni speculari, dunque, in cui il sentimento non è spento ma raggelato, nascosto nelle increspature della superficie che solo l'occhio vigile può cogliere in «un canto ricco, ma trattenuto, talvolta quasi soffocato da una muta cenere».¹⁹

È un'illusione ottica, apparentata ai giochi di specchi delle *Storie ferraresi*, dove la programmatica eclissi dell'«io»²⁰ viene contraddetta dalla proiezione dell'autore nelle sue creature. Il legame fa risaltare la sostanziale coerenza della parabola stilistica del primo Bassani: il lirismo di taglio latamente morandiano emerso dalle dichiarazioni degli anni '40 – momento culminante del sodalizio col maestro bolognese – si pone in continuità, costituendone la radice remota, con la tecnica scelta per le *Storie*, fondata sull'uso dell'indiretto libero²¹ (che traduce in schema narratologico la bassaniana 'poetica del diaframma') e trasposta proprio in *Una notte del '43* nel correlativo oggettivo della «cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba»²² del protagonista Pino Barilari.

La serie di specificazioni registra un'assenza eloquente: la 'cameretta-scrittoio' o, più precisamente, 'cameretta-studio'. Il referente primario appare ancora quel Giorgio Morandi in cui Bassani, rinchiuso nelle carceri di via Piangipane tra il maggio e il luglio del 1943, distinse «un diretto *alter ego*, fraterno partecipe di una medesima, quanto mai particolare, condizione d'artista».²³

¹⁴ BASSANI, *Racconti, diari...*, 234.

¹⁵ M. A. BAZZOCCHI, A. ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani: Officina bolognese (1934-1943)*, Bologna, Pendragon, 75.

¹⁶ Cfr. *ivi*, 47-54. L'incontro con Giorgio Morandi, che risale agli anni della formazione universitaria di Bassani, fu favorito da Roberto Longhi e dalla frequentazione dello scrittore Giuseppe Raimondi. Un interessante giudizio di Bassani su Morandi è contenuto in una delle lettere scritte in carcere nel 1943, raccolta in G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. Cotroneo e P. Italia, Milano, Mondadori, 1998, 958-960.

¹⁷ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, Edizioni del Milione, 1964.

¹⁸ BAZZOCCHI, ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani...*, 26.

¹⁹ ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, 29.

²⁰ Significativa a tal proposito la caduta dell'unica occorrenza del pronome, in relazione al narratore, rinvenuta nelle carte della *Notte* (c. 205: «Non sarà inutile, io penso, prima di venire al caso personale di Pino Barilari [...]»).

²¹ Insieme alle parentetiche, categoria a cui afferiscono in misura maggioritaria le varianti alternative 'frastiche' e 'irrelate' della *Notte*.

²² BASSANI, *Opere*, 940.

²³ P. BASSANI, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, in BAZZOCCHI-ZAZZARONI (a cura di), *Giorgio Bassani...*, 14.

Persa la concretezza fisica, la drammatica esperienza della prigionia si sublimò in stato ontologico di esclusione, vissuto come zona mediana tra vita e morte:

Allo stesso modo di Morandi, dunque, il quale nella sua camera-cella [...], ritagliava quel suo minimo, povero, eppur così ricco e intensamente ideale mondo, fatto di brocche e bottiglie, anche lui, d'ora in poi, non potrà che esprimersi da lontano, da recluso, da semi-vivo [...].²⁴

La «camera-cella» è però, oltre ogni sovrastruttura allegorica o metanarrativa, lo spazio reale della creazione, che nel caso di Morandi²⁵ partecipa nella sua totalità al dispiegarsi dell'*ars* del pittore, in un cerimoniale scandito con rigore liturgico:

Il cavalletto con la tela posta secondo un certo angolo [...] con la fonte di luce e con il modello, cioè il tavolo o il piano con oggetti “in costruzione” nello spazio avvivato; e la postazione del corpo veicolo del fare, persino, segnata ogni volta senza remissione, tracciando in terra le sagome naturali dei piedi, [...] e il bianco velivolo leonardesco costruito dall'artista per la finestra sul grande orto aprico e silenzioso, per dosare e graduare e qualificare la luce naturale o greggia nell'intensità, nel tono e nell'ora necessaria ad una certa immagine.²⁶

L'opera d'arte è il prodotto di una prolungata meditazione – di cui resta memoria nelle sinopie (i segni su fogli, mensole e pavimento) –, calcolo metodico teso a regolare il compenetrarsi di volumi, geometrie, effetti di luce:

Morandi [...] disegna, prova le piante delle sue composizioni, calcola anche per questa via l'occupazione dei piani e dei volumi, cimenta le distanze, apre o avvicina i fondi e i lati e l'alto e il basso rispetto alle dimensioni, pesa i compassi e la correlazione dei corpi, lancia l'ordito delle ombre e delle illuminazioni [...].²⁷

Suggestivo il parallelismo con la prassi di riscrittura dell'autore del *Giardino*, che investe in modo trasversale l'organismo linguistico (Morandi considera globalmente la ‘grammatica pittorica’), focalizzandosi su parole e sintagmi (volumi, tonalità, prospettiva), lavorati di cesello per essere ricondotti al superiore livello dell'intelaiatura sintattica (oggetti che popolano i quadri), unità base del sistema correttorio bassaniano – come attesta il disinteresse per liste di voci e catene sinonimiche (ben attestato in altri scrittori²⁸), nonché la ridotta frequenza di correzioni lessicali nelle carte di *Una notte del '43*, di contro alla proliferazione di rifacimenti di brani frastici che occupano «pagine e pagine sorde, vuote».

Il metodo di composizione di entrambi «è idealmente ricostruibile in pianta [...] in una sintesi che, una volta criticamente snodata» scopre una «costruzione che è [...] pienamente architettonica, tale che dovrebbe far parlare di cattedrali piuttosto che di bottiglie»²⁹ per Morandi, di labirinto per Bassani:

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ci si riferisce al famoso studio di via Fondazza (Bologna).

²⁶ C. L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi*, Gorni, Saetti, Bologna, Calderini, 1982, 204.

²⁷ Ivi, 201.

²⁸ Si pensi almeno a Elsa Morante per le liste di parole (cfr. S. CIVES, *Elsa Morante “Senza i conforti della religione”*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, BNCR, Roma, Colombo, 2006, 49-65: 57-58), o alla *varia lectio* che contraddistingue i manoscritti delle *Canzoni* leopardiane (cfr. F. GAVAZZENI, *Come copiava e correggeva Leopardi*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, 281-92).

²⁹ *Ibidem*.

[...] (gli avvocati Polenghi e Tamagnini, entrambi socialisti, eran stati intimi di Matteotti, notissimi

(gli avvocati Polenghi e Tamagnini, entrambi socialisti

(la fama degli avvocati Polenghi e Tamagnini, entrambi socialisti, era di poco inferiore a quella di Matteotti

(la fama degli avvocati Polenghi e Tamagnini, entrambi socialisti, era di poco inferiore a quella di Clelia Trotti, la vecchia agitatrice; ma anche gli altri tre, del Partito d'Azione, benché nuovi alla politica, s'erano messi abbondantemente in luce, con articoli di giornale e pubblici discorsi, durante i quarantacinque giorni del periodo badogliano): soltanto in questo, via!, sarebbe stato possibile prestar fede alla voce che subito circolò –una diceria³⁰

(c. 183)

Il periodo è imbastito a partire da un nucleo stabile, da cui si diramano diversi tracciati espressivi, imboccati e poi respinti: è un procedere sincopato, per scatti – che Bassani disciplina contemperando spinte centripete e centrifughe –, un avvitarsi della prosa su sé stessa, come accade a chi, prigioniero delle viscere del labirinto, è costretto a bruschi cambi di direzione e a tornare sui propri passi. Smarrito nei dedali dell'invenzione, Bassani seguita a cancellare e rifare, caparbiamente, fino alla conquista del nitore stilistico, per improvvisa epifania; allora, novello Teseo, «ripensa, perduta Arianna, a quei suoi passi avvolti di miracolosa facilità»³¹: metafora dell'inganno della scrittura, che si manifesta nella sua squisita, «miracolosa» naturalezza, celando lo scacco, il travaglio, le vestigia dello sforzo di dar compiuta forma all'informe, restituiti alla luce dai formidabili palinsesti d'autore.

2. Carte-riscrittura e carte-tavolo: la scrittura artistica di Giorgio Bassani

È noto come Bassani, anche in virtù del suo lungo apprendistato poetico, dedicò grande attenzione ai testi narrativi pubblicati a partire dai primi anni '50, rielaborandoli a più riprese, anche in vista delle successive pubblicazioni.³² Lui stesso, infatti, ha dichiarato:

Certo è che fin da principio ho incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso «dono» io non l'ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola. Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All'infinito.³³

Non a caso, sulle carte dattiloscritte e manoscritte delle *Cinque storie ferraresi* è possibile riscontrare una densa e stratificata sovrapposizione di varianti, indice di una continua ricerca che tende alla forma compiuta sia in termini di stile sia in termini di struttura.

Prima di procedere a un'analisi dei casi più significativi e di sviluppare alcune riflessioni sul metodo di lavoro dell'autore, è opportuno descrivere brevemente il *dossier* genetico del racconto

³⁰ Si riporta a testo la lezione ultima.

³¹ BASSANI, *Racconti, diari...*, 235.

³² Nel 1973 pubblica le *Storie ferraresi* riscritte all'interno di *Dentro le mura*; nel 1974, e infine, nel 1980 pubblica *Il romanzo di Ferrara*, che raccoglie quasi tutta la sua produzione narrativa.

³³ BASSANI, *Opere...*, 935.

oggetto di studio (ovvero, *Una lapide in via Mazzini*, il terzo racconto delle *Storie ferraresi*)³⁴ e classificare le carte che ne fanno parte. Il *corpus* si compone di 230 carte, delle quali 35 sono interamente manoscritte e 195 dattiloscritte, sulle quali, tuttavia, si depositano varianti, correzioni e riscritture autografe, che vanno a formare un'ampia stratigrafia, testimone dei diversi momenti del processo creativo.³⁵

Occorre, innanzitutto, distinguere all'interno del *corpus* due macro-tipologie di carte: da una parte le carte dattiloscritte e manoscritte, con varianti testuali e riscritture; dall'altra i 'documenti d'appoggio', che non entreranno in nessuna delle versioni a stampa del racconto.³⁶ All'interno del primo gruppo è possibile individuare due tipologie di carte che meritano un'attenzione particolare:

a. 'carte-riscrittura' che riportano riscritture di passaggi lunghi rielaborati più volte dall'autore. Questo fenomeno investe in particolar modo gli *incipit* dei capitoli, oggetto di diverse rielaborazioni ed è documentato da un ampio numero di carte, su cui si depositano varianti che riguardano sia la forma sia, come vedremo in seguito, la struttura, aspetti ugualmente rilevanti ai fini della resa narrativa;

b. 'carte-tavolozza', sulle quali una stessa porzione di testo – la cui estensione varia dal segmento di frase al periodo – si presenta più volte in forma manoscritta, dattiloscritta o in entrambe le forme. Tali forme permettono di individuare due fasi del processo creativo e correttorio: la prima dattiloscritta, in cui l'autore, già al momento della stesura, sembra riportare sulla pagina le 'varianti alternative' di uno stesso passo; la seconda manoscritta che va a sovrapporsi alla prima.

Il secondo gruppo di carte del *dossier*, decisamente più ridotto nel numero ma ugualmente degno di attenzione, è costituito dai 'documenti d'appoggio' cui l'autore affida, per la loro natura metanarrativa, la sua rappresentazione iconica. Esso include:

a. iscrizioni ed epigrafi, di cui si registrano due casi all'interno del *corpus* preso in esame: il primo costituito dalla c. 77, su cui l'autore trascrive il testo dell'iscrizione in memoria dei fucilati della rappresaglia del 15 novembre 1943; il secondo costituito dal *recto* della c. 78 che riporta i cognomi delle vittime della deportazione dell'autunno del 1943, incisi sulla lapide in via Mazzini;

b. mappe e topografie, di cui il *verso* della c. 78 costituisce un esempio. Su di essa infatti l'autore ha realizzato uno schizzo, una sorta di stilizzazione di una mappa. Nel racconto numerosi sono i riferimenti alle vie e agli edifici di Ferrara. Lo schizzo potrebbe pertanto essere espressione dell'attenzione di Bassani per la resa narrativa della città, tendenza caratteristica dell'autore, che cercava sempre di dare attraverso la scrittura una rappresentazione visiva della pagina. A questo proposito, lui stesso in un'intervista ha dichiarato:

come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita. Intendiamoci: non è che non mi sia permesso delle libertà, anche se nelle redazioni successive dei vari libri di cui si compone il *Romanzo di Ferrara* (mi riferisco

³⁴ *Una lapide in via Mazzini*, uscito per la prima volta nell'autunno del 1952 sulla rivista «Botteghe Oscure», sarà oggetto di diverse rielaborazioni per la pubblicazione all'interno dei volumi delle *Cinque storie ferraresi* (1956), di *Dentro le mura* (1973) e del *Romanzo di Ferrara* (1974 e 1980).

³⁵ Dallo studio del *corpus* delle carte del racconto emerge che Bassani redigeva i testi direttamente in forma dattiloscritta, intervenendo successivamente con correzioni manoscritte.

³⁶ Pertanto, è possibile solo supporre che l'autore abbia pensato di inserirle nel racconto.

all'edizione del 1980, che considero definitiva) io abbia cercato di attenermi sempre di più e meglio alla verità oggettiva, storica. [...]. Penso tuttavia di essere stato fondamentalmente onesto, di essermi sforzato di restituire, della Ferrara di cui ho scritto, un'immagine il più possibile reale, concreta.³⁷

Delineata brevemente la tipologia di carte è ora possibile sviluppare alcune riflessioni sul metodo di lavoro dell'autore. Lo studio delle carte ha permesso di rilevare un tratto fondamentale del processo creativo, che investe principalmente la tendenza alla riscrittura, come testimoniato dalle due tipologie delle 'carte-riscrittura' e delle 'carte-tavolozza'. Questo aspetto emerge chiaramente in diversi casi. All'interno del *dossier* genetico di *Una lapide in via Mazzini* è possibile infatti isolare un numero ampio di carte che riportano una sequenza narrativa più o meno lunga con varianti sempre diverse. È il caso dell'*incipit* del II capitolo, riscritto numerose volte dall'autore. Ben 17 carte³⁸ riportano il passo in questione. Ciascuna carta dattiloscritta riporta una versione del testo diversa dalle altre e, in aggiunta, presenta un campionario più o meno esteso di varianti manoscritte. Si viene così a formare una complessa stratigrafia, che vede incrociarsi varianti dattiloscritte e varianti manoscritte. Lo stesso si registra, sebbene in misura inferiore, per gli *incipit* del I, del II e del III capitolo. Lo studio di queste serie di carte permette di individuare i passaggi maggiormente rielaborati e di riconoscere le sequenze narrative più 'problematiche' per l'autore.

Altro esempio di riscrittura è facilmente rintracciabile in quelle che abbiamo definito 'carte-tavolozza', sulle quali è possibile individuare due fasi elaborative di uno stesso passo: la prima fase è afferibile già al momento della prima stesura dattiloscritta (è il caso, ad esempio, della c. 129); la seconda fase, invece, interviene al momento della correzione manoscritta (si veda, ad esempio, la c. 6). Come accadrà anche nella stesura del *Giardino dei Finzi Contini*, «Bassani prova a scrivere un passo e se ne è insoddisfatto tira una riga e lo riscrive sotto (lasciando intatta la vecchia redazione), per poi magari tirare un'altra riga e riscriverlo di nuovo».³⁹ Nel caso della c. 129 la riscrittura avviene già nella prima fase, dattiloscritta, fase in cui l'autore ha già in mente le varianti alternative del passaggio, tanto da stendere direttamente a macchina, prima ancora di procedere alla fase di correzione a penna, le diverse forme del passo in questione. È importante sottolineare che la riscrittura plurima di una stessa frase o di uno stesso periodo non costituisce sempre un caso di variante alternativa, bensì documenta il progressivo approssimarsi alla forma compiuta. In diverse carte, tuttavia, figurano riscritture dello stesso passo realizzate in entrambi i momenti. È il caso della c. 164 in cui le due fasi correttive si intrecciano. Il passo rielaborato nella c. 164 costituisce uno snodo narrativo importante all'interno del racconto, che ha luogo all'altezza del IV capitolo. Protagonisti dell'episodio sono Geo Jozs e il conte Scocca, un «vecchio squattrinato patrizio, che riceverà da Geo un paio di schiaffi secchi, perentorii».⁴⁰ Il conte Scocca, ex confidente stipendiato dell'O.V.R.A. e direttore della Sezione locale dell'Istituto di cultura italo-germanico, esce allo scoperto senza che nessuno in città gli rimproveri la sua pregressa collaborazione col fascismo, tanto che «quei baffetti alla Hitler, [...] non inducevano, adesso che a considerazioni unanimemente intrise d'affetto, e, perché no? perfino di gratitudine».⁴¹ L'autore descrive il personaggio «filtrato da

³⁷ BASSANI, *Opere...*, 1322.

³⁸ Si tratta delle cc. 7, 10v, 44, 45, 46, 47, 54, 55, 57, 59, 64, 65, 204, 212, 217, 223, 224.

³⁹ P. DI STEFANO, *Giorgio Bassani, ecco la vera Micòl*, «Corriere della Sera», 20 aprile 2016, http://www.corriere.it/cultura/16_aprile_20/giorgio-bassani-micol-finzi-contini-24771a2a-0709-11e6-8870-6aa8c10eafcf.shtml.

⁴⁰ G. BASSANI, *Una lapide in via Mazzini*, in «Botteghe Oscure», X, 1952, 468.

⁴¹ *Ibidem*.

un'altra mente – collettiva – che a sua volta viene supportata dalla voce di un narratore».42 Prima di giungere al risultato definitivo, Bassani rielabora il passo più volte, sia in fase dattiloscritta, sia in fase manoscritta. Ogni singolo passaggio si fa testimone di un processo elaborativo che investe tanto i singoli sintagmi quanto la struttura della frase, con l'obiettivo di sfolire il periodo e renderlo più scorrevole. Pertanto, distinguendo fra le varianti riportate in fase dattiloscritta (in tondo) e quelle in fase manoscritta (in *corsivo*), si avrà:

Che a unanimi discorsi
Che a unanimi considerazioni
Che a unanimi

Non inducevano, adesso, che a considerazioni intrise di pietà (ma le palpebre eran pronte, qui, a velare un lampo di sollievo e di gioia tutta privata)

Non inducevano, adesso, (ma le palpebre eran pronte, qui, a velare un lampo di sollievo e di gioia tutta privata) che a considerazioni ~~intrise di pietà. unanimemente intrise di pietà dalle quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di gratitudine.~~
unanimemente intrise d'affetto, e perché no? perfino di gratitudine.

Non inducevano, adesso, che a considerazioni unanimemente intrise d'affetto, e perché no?, ~~ma le palpebre eran pronte, qui, a vedere un lampo di sollievo~~ perfino di gratitudine.

Le varianti autografe, apportate nella seconda fase, convivono con le varianti che l'autore aveva concepito durante la prima stesura del testo. La coesistenza sulla stessa carta di varianti dattiloscritte e manoscritte costituisce l'aspetto forse più caratteristico della metodologia di lavoro di Bassani, che usa la pagina come fosse una tavolozza, con prove di colore spesso slegate dal disegno generale e dalla struttura sintattica della frase, ma che si rivelano essenziali per cogliere gli elementi di lingua e di stile su cui l'autore di volta in volta lavorava e i passi che sottoponeva a continue revisioni e rielaborazioni. Tale metodo si caratterizza principalmente per due aspetti. Da un lato, per l'utilizzo della macchina da scrivere con le stesse modalità comunemente adottate per la scrittura manoscritta. La funzione della macchina da scrivere è analoga a quella del pennello dell'artista che prova i colori e li combina sulla tavolozza per giungere alla tonalità perfetta, che andrà poi a stendere sulla tela. La sovrapposizione di numerose versioni di uno stesso passo (depositate dall'autore contestualmente alla prima redazione dello stesso, e alle quali si sovrappongono molteplici rifacimenti) crea un gioco di luci e ombre che documenta l'incessante «incespicare» sulle parole e sulla sintassi, indice di una continua tensione verso la forma compiuta, raggiungibile solo una volta che l'autore riesce a dispiegare sulla stessa pagina le diverse possibilità narrative. Dall'altro lato, il metodo bassaniano si contraddistingue per le modalità compositive attestate dalle carte autografe, riconducibili in buona misura all'apprendistato poetico dell'autore. Bassani apporta sin dalla prima fase di stesura varianti alternative, spesso adiafore, non di rado isolate e avulse dal contesto sintattico, ma necessarie all'autore per raggiungere la forma definitiva. Tale tendenza può ricondursi allo stretto rapporto con la poesia, che caratterizza la fase iniziale del suo lungo percorso letterario, tanto che l'autore stesso nell'*Odore del fieno* dirà:

io un romanziere non lo sarei diventato mai. Non sarei mai diventato un Soldati, un Moravia, un Pratolini [...]. Ma d'altra parte – mi dicevo anche, col cuore che di colpo tornava ciecamente a riempirmi d'orgoglio e di speranza –, non era questa la prova della mia

42 M. A. BAZZOCCHI, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, «Paragone Letteratura», 2006, 63-65: 67.

sostanziale diversità? Sebbene di poesie da un po' di tempo non mi venisse più di scriverne, non ero un poeta, io, dopo tutto?⁴³

D'altra parte, la continua ricerca stilistica impegna già il Bassani poeta, che nel 1945 pubblicò *Storie dei poveri amanti e altri versi*, in cui raccolse la sua produzione poetica dal 1939 al 1945. Le carte dattiloscritte delle *Cinque storie ferraresi* sembrano farsi nuove testimoni della dedizione dell'autore alle infinite implicazioni della scrittura: il progressivo approssimarsi del testo alla forma definitiva fa delle carte bassaniane un laboratorio su cui si dispiegano con evidenza i diversi fenomeni che investono gli elementi portanti del racconto, la struttura e la sintassi.

L'autore cesella le singole parti per dare forma a quello che, attraverso un attento e calibrato intrecciarsi di temi e motivi, si rivela un racconto intriso di profondo significato. Se, da un lato, l'elemento più affascinante del laboratorio di Bassani è costituito proprio dall'intreccio di questi due aspetti, struttura e contenuto, che concorrono entrambi al raggiungimento della forma compiuta del racconto, dall'altro, è lo studio delle carte a illuminare il processo compositivo. Infatti, la tendenza alla riscrittura, che si sviluppa con modalità sempre differenti e che è attestata da un ampio numero di carte di diversa tipologia, acquisisce un certo interesse se messo in relazione con l'obiettivo che Bassani stesso ha indicato rispetto al racconto qui preso in esame. Nell'ultima sezione dell'*Odore del fieno*, intitolata *Laggiù, in fondo al corridoio*, l'autore ripercorre la vicenda dei cinque racconti che, usciti in volume presso Einaudi nel 1956, gli valsero il Premio Strega. In riferimento alla composizione di *Una lapide in via Mazzini*, afferma:

Quanto poi alla struttura del racconto, questa volta avevo creduto opportuno accentuarne la geometria. Mentre scrivevo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile.⁴⁴

Tale dichiarazione sembra risentire della formazione dell'autore, che riconosce in Roberto Longhi il suo «vero maestro».⁴⁵ Nelle carte dattiloscritte, che documentano le redazioni precedenti a quella pubblicata su «Botteghe Oscure» – e da essa dissimili tanto strutturalmente quanto stilisticamente –, è possibile, infatti, trovare conferma di quanto Bassani afferma. All'interno della sezione del *dossier* che costituisce il laboratorio bassaniano sulla prima parte del racconto, si registra la presenza di almeno due versioni precedenti a quella pubblicata su «Botteghe Oscure» (rappresentate rispettivamente dalle cc. 75, 74, 76 e dalle cc. 111, 113, 112*v*), il cui ordinamento si ricava dalle connessioni sintattiche fra le carte).⁴⁶ In entrambe le redazioni non è ancora identificabile quel sistema geometrico individuato dall'autore stesso nella sua autoesegesi, e che avrebbe dovuto fare del protagonista e della città due entità uguali e opposte. Bassani, attraverso una serie di interventi – documentati da tagli, spostamenti e riscritture – lavora sul piano della struttura proprio «per accentuare la geometria del racconto». Non a caso, Anna Dolfi ha notato come «Bassani comincia a riflettere [...] sui due mondi complementari e non complanari che la *Passaggiata* gli aveva fatto scoprire: quello dei personaggi, collocati sul proscenio, e quello della città,

⁴³ BASSANI, *Opere*, 937-938.

⁴⁴ Ivi, 940.

⁴⁵ Cfr. Ivi, 1073-1077.

⁴⁶ All'interno del *dossier* si registra una ampia presenza di carte il cui ordinamento archivistico non rispetta l'ordine delle sequenze narrative e le giunture.

parimenti importante».47 Ma il ruolo più importante è giocato dalla formazione storico-artistica di Bassani e dai rapporti con Longhi e Morandi. «Lo spazio della letteratura di Bassani [...] è insomma ancora lo spazio caro alla sintesi geometrico-prospettica di Piero della Francesca e di Biagio Rossetti, [...] ma è anche più che mai lo spazio metafisico del primo Morandi (cerchi, sfere, coni, parallelepipedi)».48 A incidere sulla rappresentazione geometrica, cui già il primo Bassani presta attenzione, sarebbero cioè i saggi longhiani su Piero della Francesca e su Giotto: e proprio della pittura giottesca Longhi segnalava la natura narrativa, evidente soprattutto dal trattamento dello spazio.

Da queste brevissima rassegna dei casi più significativi del *dossier* dattiloscritto e manoscritto di *Una lapide in via Mazzini* è possibile riconoscere come la formazione artistica dell'autore – assiduo frequentatore delle lezioni bolognesi di Longhi, e legato a un pittore come Morandi – eserciti un influsso evidente tanto sul piano metodologico quanto sul piano strettamente letterario. Quella «figuralità interna»49 che permea il testo narrativo sembra infatti trovare riscontro anche sulla carta, dove ogni riscrittura costituisce una 'prova di colore', e testimonia la ricerca della perfetta tonalità del testo.

⁴⁷ A. DOLFI, *Sulla geometria costruttiva*, in AA. VV., *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria. Bologna, 23-24 febbraio 2007, a cura di P. Pieri e V. Mascaretti, Pisa, ETS, 2008, 13.

⁴⁸ P. BASSANI PACHT, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, in «Paragone», gennaio-giugno 2006, 63-65, 42.

⁴⁹ A. DOLFI, «*Ut pictura*». *Bassani e l'immagine dipinta*, in AA. VV., *Ritorno al giardino: una Giornata di studi per Giorgio Bassani*, Firenze, 26 marzo 2003, a cura di A. Dolfi e G. Venturi, Bulzoni, Roma, 2006, 143.