



HAL
open science

L'ODORE DEL FIENO: L'ULTIMA SOGLIA DEL ROMANZO DI FERRARA

Jean Nimis

► **To cite this version:**

Jean Nimis. L'ODORE DEL FIENO: L'ULTIMA SOGLIA DEL ROMANZO DI FERRARA. Sinestessie, 2017. hal-02430139

HAL Id: hal-02430139

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02430139>

Submitted on 7 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JEAN NIMIS

«[...] sentivano come tra lo sguardo che l'edificio, coruscando dolcemente dai vetri del secondo piano e degli abbaini, volgeva in direzione dei campi, e quello, ben noto, che una donna ancor giovane, il busto inquadrato da una finestra spalancata del primo piano, mandava loro da lungi attraverso l'aria già un po' scurita, esistesse in qualche modo un rapporto, una segreta somiglianza e affinità.»
(Giorgio Bassani, «La passeggiata prima di cena», *Dentro le mura*, cap. 4)

Per il lettore che percorre l'opera di Giorgio Bassani, con un orizzonte d'attesa che s'allontana sempre più da quello concepito dall'autore, ma sempre con la percezione della fuga prospettiva (lo «sguardo all'indietro» enunciato da Micòl nel *Giardino dei Finzi-Contini*) nella quale si atteggiano i differenti narratori nelle opere, il *Romanzo di Ferrara* appare strutturato secondo una serie di «passeggiate», più o meno lunghe, nel passato. L'antologia di prose dell'autore è costruita secondo uno schema (una raccolta di racconti lunghi, quattro romanzi di varia amplitudine, una raccolta di racconti brevi) in cui *Il giardino dei Finzi-Contini* occupa una posizione centrale, per via di una organizzazione in prologo, epilogo, parti e capitoli relativamente complessa¹, e per l'importanza della poetica dell'assenza² che organizza il libro. *Il romanzo di Ferrara* presenta infatti al suo interno un memoriale vero e proprio delle persecuzioni contro gli ebrei, costituito dalla disposizione particolare del *Giardino dei Finzi-Contini*, allo stesso tempo fulcro dell'intera opera e «centro vuoto» per via di quella tomba monumentale e tuttavia quasi vuota su cui apre il *Prologo* e dell'immenso giardino all'abbandono su cui si chiude l'*Epilogo*. D'altra parte, in ogni libro del *Romanzo di Ferrara*, i personaggi vengono sistemati secondo uno schema che l'autore ha ricordato regolarmente: uno schema in cui «il cuore [...] ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà», vale a dire «Appena un poco di quello che è già accaduto.» (secondo la citazione dall'epigrafe, di manzoniana memoria, che Giorgio Bassani ha voluto dare all'*opera omnia*).

Una delle originalità di quest'architettura del *Romanzo* sta nel fatto che *L'odore del fieno* (1972), l'ultimo libro dell'opera, appare – al contrario della prima raccolta, *Dentro le mura*, già *Storie ferraresi* – chiaramente meno elaborato o «costruito», anche soltanto per la laconicità messa in gioco nei sei racconti³. Infatti, i racconti di quest'ultimo libro hanno soprattutto l'aspetto di «frammenti», come se Bassani fosse tornato a una poetica in voga anni indietro (poetica che tuttavia non era stata un modello per l'autore, così impegnato a limare e rifinire la propria prosa come fu il caso in particolare per i testi di *Dentro le mura*).

¹ Questa struttura si ritroverà solo nel romanzo *L'airone* con l'organizzazione in parti e capitoli.

² Si tratta ovviamente dell'assenza della famiglia Finzi-Contini, scomparsa nei campi di sterminio nazisti, che viene ribadita nel prologo, con la tomba della famiglia, quasi vuota, e nell'epilogo, con il parco ormai deserto.

³ Se si include «Laggiù, in fondo al corridoio», da leggere più come intervista che come racconto. Ma il testo di «Laggiù...» è un ricordo, e quindi s'inserisce senza difficoltà nell'ambito dei souvenirs: si veda anche la quarta sezione di brevi racconti, intitolata appunto «Les neiges d'antan», in una specie di omaggio alla tematica dell'*ubi sunt* illustrata nella ballata del poeta francese Villon. La produzione di Bassani è riconoscibile come imperniata su tale tematica, per via del modo di procedere con uno «sguardo a ritroso», modellizzato nelle opere e più volte ricordato dai commentatori (in particolare si veda Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2003).

Pare a questo punto legittimo domandarsi quale senso si possa dare a quella particolare architettura globale del *Romanzo di Ferrara*, dove *L'odore del fieno* chiude l'*opera omnia* su ciò che si potrebbe qualificare una "soglia di sabbia", proprio per il carattere "frammentistico", nonché a volte ellittico, dei racconti. Questa relativa perplessità dei lettori è d'altronde giustificata quando si osserva che molti racconti inediti, riuniti di recente da Piero Pieri nel volume *Racconti, diari, cronache*⁴, avrebbero potuto costituire un'alternativa, anche solo per la loro valenza giovanile e positiva, d'un «pallore d'alba estiva»⁵ (la sezione «Gli esordi» riunisce per esempio testi di giovinezza dell'autore, tra i quali alcuni hanno fatto da sinopie ai romanzi e racconti posteriori). *L'odore del fieno* risulta invece una raccolta originale per la concisione dei testi, ma anche per la loro valenza in genere nettamente disforica.

È un po' come se *Il romanzo di Ferrara* fosse paragonabile alla «dimora di via della Ghiara» a cui si accenna nel quarto capitolo di «La passeggiata prima di cena», con le sue due facciate del tutto diverse per via dell'orientazione dell'edificio («Dal lato opposto la casa nemmeno si riconosceva»)⁶. Così, il lato *Dentro le mura* risulta organico e ordinato (anche per via del lungo lavoro di riscritture successive che impegnò l'autore per anni), mentre il lato *L'odore del fieno* si rivela allusivo e quasi improvvisato. Sono due espressioni di una memoria (quella di una Ferrara del passato e di personaggi ormai spettrali, in coerenza con l'ambizione poetica di «dare forma a un sentimento»⁷, «tornando al mondo» e facendo tornare al mondo, come fanno i veri poeti, secondo il pensiero bassaniano, di stampo crociano, spiritualistico e storicistico), molto diverse a livello della forma, e, di conseguenza, molto diverse nella loro ricezione. Ciò che permane è comunque la convergenza verso un «centro vuoto», allo stesso tempo nascosto e suggerito⁸ nei romanzi: quella sensazione di un'assenza radicale enunciata in ogni opera, e particolarmente organizzata nel *Giardino dei Finzi-Contini*, con la struttura a cerchi concentrici del romanzo che riporta irrimediabilmente alla scomparsa della famiglia eponima.

Com'è il caso della maggior parte delle opere di Bassani, *L'odore del fieno* presenta una valenza disforica, con tuttavia occasionali fulgori solari. Per esempio, contro il grigiore e la cupa oscurità che caratterizzano «Due fiabe» e «Les neiges d'antan», «Ravenna», con un epilogo luminoso («[...] il sole infilava fra gli scabri tronchi secolari spade di una luce verde, dolcissima»), opera un riequilibrio nel ricordo, tra scenari su cui incombe un destino funesto e paesaggio di speranza. Lo specifico del libro rispetto al resto dell'opera sta comunque in quella sensazione di «non finito», più pregnante, e *a priori* voluta dall'autore: infatti, per il

⁴ Giorgio BASSANI, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Feltrinelli «Le Comete», Milano, 2014.

⁵ L'espressione è tratta da *La camera da letto*, di Attilio Bertolucci, poeta particolarmente apprezzato da Giorgio Bassani: «un poeta italiano, che io ritengo molto simile a me», come si legge in «Un'intervista inedita (1991)», *Opere*, Mondadori «I Meridiani», Milano 1998, p. 1349.

⁶ «La passeggiata prima di cena», in *Dentro le mura*, Giorgio BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, Feltrinelli «Le Comete», Milano 2012, p. 67. Si può ricordare che anche ne «La passeggiata prima di cena» è evocato un odore, come appunto ne *L'odore del fieno* (segno di una simmetria ricercata da Bassani tra gli esordi e l'epilogo del *Romanzo* della sua città?): quell'odore che Ausilia Brondi respira dai vestiti di Salomone Corcos, un «[...] misto di vagni effluvi di agrumi, di fieno appassito e di grano».

⁷ Giorgio BASSANI, «Un'intervista inedita (1991)», *Di là dal cuore*, in *Opere*, Mondadori «I Meridiani», Milano 1998, p. 1348.

⁸ Nell'ambito delle affinità letterarie, il Nathaniel Hawthorne della *Scarlet Letter* avrà senz'altro operato una certa influenza su Bassani, insieme alla «poetica del non detto» di Henry James. Cfr. le analisi di Sergio PARUSSA in «L'odore della poesia. Giorgio Bassani e Henry James», *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2016, p. 67-87.

Romanzo di Ferrara Bassani aveva in vista un'edizione autoriale, come testimonia d'altronde la lunga gestazione dell'*opera omnia*⁹.

I «frammenti» di *L'odore del fieno* sono, in modo alquanto percepibile, visioni elaborate in un periodo depressivo, secondo la tendenza che trova un'altra espressione nei versi contemporanei di *Epitaffio* (1974). In effetti, dopo *L'odore del fieno*, Bassani aveva ripubblicato nel 1973, completamente rielaborate, le *Storie ferraresi* con il titolo *Dentro le mura*, e l'anno dopo usciva la raccolta di versi, insieme a una prima versione del *Romanzo di Ferrara*. In questo periodo che segue a pochi anni di distanza *L'airone* (1968), l'autore cinquantenne ha subito una crisi profonda, già leggibile nelle atmosfere cupe e ctonie che scandiscono la giornata di Edgardo Limentani. Sia *Epitaffio* che *L'odore del fieno* recano i segni di tale crisi «climaterica», secondo l'espressione con cui il poeta francese Jacques Roubaud definisce quegli infausti periodi della vita che possono segnare la vita umana con una certa regolarità.¹⁰ Così come le prose de *L'odore del fieno* aprono a spazi e a tempi segnati dall'essere stato e dal non più essere, anche le poesie di *Epitaffio* segnano un ampliamento del divario con il passato che la memoria del soggetto-narratore cerca tuttavia di ripercorrere. Soprattutto, nella raccolta poetica, l'ambiente è diventato particolarmente cupo. Nella parte «In rima» (*Storie dei poveri amanti* e *Te lucis ante*, le due prime raccolte di versi), dominavano immagini luminose (per esempio in «Marina d'ottobre» o in «L'alba ai vetri»). Invece, in *Epitaffio*, le tonalità sono in linea di massima aspre e cupe, nonché, a momenti, amaramente polemiche («Gli ex fascisti di Ferrara») o disperatamente ironiche («Rolls Royce»), a parte qualche rara eccezione, come «Ninfa rivisitata» o «Le leggi razziali». L'autore è entrato in una fase in cui le difficoltà di «gestazione» della scrittura provate con i testi delle *Storie ferraresi* si manifestano di nuovo: si veda per l'appunto le dichiarazioni all'inizio di «Laggiù in fondo al corridoio» dove si può leggere:

Certo è che, fin da principio, ho sempre 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'infinito¹¹.

I libri di quelli anni sono insomma in adeguazione con quanto si leggerà poi anche nella raccolta *In gran segreto* del 1978:

Muore un'epoca l'altra è già qua
affatto nuova e
innocente
ma anche questa lo so non la
potrò vivere che girato perennemente all'indietro a guardare
verso quella testé
finita
a tutto indifferente tranne a che
cosa davvero fosse la mia
vita di prima
chi sia io mai
stato¹²

⁹ Un'ambizione di serietà e di organicità che Bassani dichiara peraltro in «Laggiù in fondo al corridoio» a proposito delle *Storie ferraresi*, ma tale ambizione è ovviamente ampliabile a tutta l'opera.

¹⁰ Jacques ROUBAUD ha evocato il concetto di «climaterismo» nel volume nel 1973, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Seuil Paris, 1997, p. 10.

¹¹ «Laggiù in fondo al corridoio», in Giorgio BASSANI, *Opere*, Mondadori «I Meridiani», Milano 1998, p. 935.

¹² «Muore un'epoca», *In gran segreto*, in *Opere*, cit., p. 1477-1478. Cristiano Spila si riferisce alla stessa poesia nella sua analisi della poetica: cfr. Cristiano SPILA, «“Perennemente all'indietro a guardare”. La lunga

Si può intuire così, nella percezione del mondo che disegna l'autore attraverso queste opere della maturità, un sentimento di sfiducia, anche profonda, il che spiega alcuni aspetti dell'ultima raccolta di prose che invece sarebbe potuto essere una specie di corrispettivo a *Dentro le mura*. Va osservato anche che se la prima parte del *Romanzo di Ferrara* si dispone secondo una cronologia (*cronistoria*, per dirlo con una parola che rinvia all'apprezzato poeta Ernesto Saba) sviluppata dalla fine Ottocento («Lida Mantovani») al dopo seconda guerra mondiale («Una lapide in via Mazzini» e «Una notte del '43»), l'ultima raccoglie sbirciate narrative che un periodo che va dal 1934 (l'inizio della storia di Egle Levi-Minzi in «Due fiabe») agli anni '50 (con l'evocazione della lunga elaborazione delle *Storie ferraresi* in «Laggiù in fondo al corridoio»), testo in cui la prospettiva è però quella degli anni '70¹³. Il fatto che, proprio nel testo di «Laggiù in fondo al corridoio», l'autore ricordi il proprio interesse per le «strutture» geometriche¹⁴ conferma in qualche modo una «geometria» del *Romanzo di Ferrara*, dove *L'odore del fieno* fa da corrispettivo a *Dentro le mura*. E il fatto che Bruno Lattes sia un personaggio ricorrente, a distanza, nelle due parti estreme dell'*opera omnia* (ne «Gli ultimi anni di Clelia Trotti» e in «Altre notizie su Bruno Lattes») ribadisce fino a un certo punto quest'architettura o geometria che pare vada strutturando *Il romanzo di Ferrara*¹⁵.

Se i testi de *L'odore del fieno* sono caratteristici di una poetica, è perché, nonostante il loro aspetto frammentario, che rimanda quindi a una forma di prosa d'arte anacronistica all'epoca in cui scrive Bassani, essi presentano i particolari tipici della scrittura bassaniana. Oltre l'orientazione narrativa (lo sguardo «perennemente voltato all'indietro»), il «non detto» che rende misterioso il contenuto della narrazione, il gusto del dettaglio che crea un effetto di realtà, vi si ritrova il «personaggio-uomo» definito da Giacomo Debenedetti:

Oggi si vede chiaro che dai romanzi iniziali del nostro secolo usciva un'immagine stravolta, sofferente dell'uomo, che quest'immagine doveva «aprirsi come una scorza» (adopero parole di Proust), «epifanizzarsi» (adopero quella di James Joyce), *rivelare la persona dietro le spiritate e proteiformi contorsioni del personaggio* (mi riferisco a Pirandello) per venire a capo di un nucleo umano protestatario e imbavagliato, tenuto in mora, impedito di esprimersi da un mondo, da una società non più in accordo con sé medesima¹⁶.

Alcuni di personaggi dell'*Odore del fieno* sono infatti esemplari per la loro specifica umanità. È in particolare il caso per Bruno Lattes, nel secondo racconto della raccolta dove un sottile elemento scenografico suggerisce il titolo all'intera raccolta. Fra i ricordi che assalgono il protagonista (scene, suoni, «voci lontane», musiche, paesaggi) davanti al «cimitero israelitico» di Ferrara, c'è infatti la percezione di quell'«odore acuto di fieno tagliato» notato durante un funerale avvenuto sullo stesso luogo nel 1938. Se il momento in cui i ricordi si

elegia del *Romanzo di Ferrara*», in Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Feltrinelli «Le Comete», Milano 2012, p. 780-781.

¹³ È da ricordare il procedimento usato da Giorgio Bassani in *Di là dal cuore*, dove in particolare riprende la serie di interviste «In risposta», che consiste nel togliere le domande dei rispettivi intervistatori per ottenere veri e propri saggi. «Laggiù in fondo al corridoio» è il risultato di un'operazione di questo tipo.

¹⁴ Cfr. «Laggiù in fondo al corridoio», *cit.*, p. 939-940.

¹⁵ Si noterà che «Altre notizie su Bruno Lattes» inizia con la descrizione elaborata del cimitero israelitico di Ferrara (p. 867 dell'edizione Mondadori «I Meridiani»).

¹⁶ Giacomo DEBENEDETTI, da un'intervista rilasciata al quotidiano *L'Unità*, il 27 marzo 1963; si veda anche G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, p. 13: «Chiamo personaggio-uomo quell'*alter-ego*, nemico o vicario che [...] ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, [...] esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*».

susseguono nella mente del personaggio (la focalizzazione è di tipo onnisciente e il narratore autodiegetico¹⁷) rimane indefinito, si può concludere in base agli elementi temporali forniti che Bruno Lattes avesse 23 anni nel 1938 (al momento del funerale di un suo zio), avendone 9 nel 1924 (al momento di un altro funerale, quello del nonno Benedetto) e quindi su per giù il personaggio si trova essere coetaneo dell'autore. Dopo l'esordio davanti al camposanto (il racconto è scandito in tre parti chiaramente reperibili poiché numerate), il racconto lascia il posto alle vicende dell'amore deluso di Bruno Lattes con Adriana Trentini, personaggio che appare in secondo piano nel *Giardino dei Finzi-Contini* (II,4).

Se l'inizio di «Altre notizie...» ha molto a che fare con l'inizio di «Gli ultimi anni di Clelia Trotti», come una specie di variante, le vicende successive ricordano anche, a tratti, scene e scenografie de *Gli occhiali d'oro*¹⁸. Rimangono comunque caratteristiche le ellissi della narrazione e, esacerbata, l'inquietudine del protagonista i cui ricordi sembrano giungere «[...] da un punto del passato perduto in fondo a una lontananza quasi infinita», per mescolarsi a sensazioni di «ore inerti» e «luce senza colore». Il tempo che passa nell'infelice storia d'amore rimane fisso nella memoria del narratore tramite due momenti, scanditi appunto nelle due ultime parti (anch'esse ritmate in sottoparti segnate da asterischi): il periodo della separazione tra i due amanti (circa un anno) e in seguito quello del viaggio ad Abbazia, sulla costa dalmata, per tentare di ritrovare Adriana Trentini. Lo smacco della storia d'amore viene intrecciato alle vicende storiche in corso e il tutto si materializza attraverso due immagini contraddittorie: quella, suggerita dalla fantasia, di Adriana stesa nuda su un letto, e quella, ben reale e che chiude il racconto, della bandierina rossa con svastiska con cui il fratellino di Adriana si è addobbata la bicicletta. Il ricordo olfattivo insieme disforico ed euforico (l'erba tagliata del cimitero) dell'inizio lascia il posto a immagini successive ben distinte, l'una tendendo all'euforico (Adriana), l'altra al disforico (la bandierina).

Il racconto che è servito a costituire il titolo della raccolta è quindi strettamente legato a vari elementi narratologici caratteristici in Bassani, anche intertestuali: del reale vissuto dal personaggio il narratore trasmette ciò che rimane nel ricordo, vale a dire «ciò che davvero volesse dire la parola “sofferenza”», come viene detto alla fine della seconda parte a proposito del rapporto amoroso. Il titolo della raccolta rinvia d'altra parte a un contenuto del racconto che costituisce una specie di tropismo letterario, fondato su una percezione: l'enunciato del titolo costituisce un procedimento fenomenologico in cui una sensazione rinvia a un elemento perduto per sempre, un tempo di cui rimane solo un marchio, «minimo ma indelebile», come la smorfia della ragazza della baracca del tiro a segno¹⁹ che Bruno Lattes registra alla fine della seconda parte delle «Ultime notizie».

La struttura creatasi tra l'universo del racconto su Bruno Lattes e il titolo della raccolta è quindi fondata su una prospettiva in qualche modo sinestetica, in cui il lettore tende a perdersi

¹⁷ Il narratore è chiaramente una proiezione dell'autore come si può concludere da vari indizi, quasi in ogni racconto. Si veda per esempio, oltre la situazione narrativa indicata in «Laggiù, in fondo al corridoio», l'accento all'inizio della seconda delle «Due fiabe»: «Ricordate l'Albergo Tripoli, l'alberguccio ferrarese di infima categoria, equivoco la sua parte, che prima della guerra si trovava a pochi passi dal castello Estense, nella vasta piazza dietro di esso: quel medesimo Albergo Tripoli di cui mi è già capitato di parlare altre volte? [...]» (l'io narrante si riferisce più precisamente al capitolo sesto di *Dietro la porta*).

¹⁸ Le gite al mare, le delusioni, le perplessità sull'avvenire in un contesto storico preoccupante tra leggi razziali ormai in vigore e timori per la guerra che sta per scoppiare tra la Germania nazista e la Polonia, dopo il patto Molotov-Ribbentrop dell'agosto 1939.

¹⁹ Anche questo è un personaggio di secondo piano, evocato nella prima raccolta pubblicata nel 1941 con il titolo *Una città di pianura*, poi nel *Giardino dei Finzi-Contini* del 1962 nel capitolo settimo della quarta parte del romanzo.

nei corridoi del tempo della memoria percettiva del protagonista. Tale struttura è d'altronde un asse intorno al quale gravitano gli altri testi della raccolta²⁰. Il titolo della raccolta, che si può qualificare di «titolo menzione», rimanda a una percezione che a sua volta rinvia, come di rimbalzo, ad altre percezioni in altri racconti, che anche loro si costituiscono sul filo di impressioni dei sensi nel ricordo di chi narra²¹ (come si legge per esempio nelle reazioni delle moglie di Pelandra alla fine del secondo brano di «Les neiges d'antan»).

La dimensione onirica, tinta di nostalgia, è dominante più particolarmente in «Due fiabe» con la vicenda del signor Buda, anche qui con forti appoggi su varie percezioni sensoriali. La vicenda, scandita in due tempi (la tecnica del frammento è onnipresente), dà a vedere tutta la solitudine di un uomo che finisce col chiudersi dentro il proprio sogno, per chi «[L]a vita è un sogno» e che finisce col diventare «un sogno nel sogno» da quando gli si rivela, sempre in sogno, la propria condizione di «puro fantoccio e basta che *doveva* essere». L'atmosfera del brano, molto in affinità con certe pagine de *L'airone*, e sempre con quell'attenzione ai dettagli che «cattura» il lettore nella trama della finzione²², diffonde un sentimento di irrimediabile chiusura in un destino, di cui però non si sa nulla o poco (l'uomo trasporta «stampa clandestina» e siamo intorno al 1932, all'epoca della caccia agli antifascisti²³).

Se anche in questo caso, un odore è la particolare sensazione che fissa l'attenzione – «Un odore forte, acre e dolciastro insieme (inconfondibile!), riempiva la stanza» –, nella prima delle «Due fiabe», è l'atteggiamento di Egle Levi-Minzi, una «ragazza senza qualità» secondo il giudizio espresso dal narratore nell'incipit, che giunge a disegnare una spirale intorno a un vuoto: il marito che la donna finisce col sposare, dopo aver rifiutato molti partiti, e il figlio che avrà da lui portano lo stesso nome, ma il genitore è scomparso. A riconsiderare il titolo («Due fiabe»), le due storie consistono nella ricerca di un tetto che protegga dal destino, che ripari dal vuoto che minaccia ogni essere, in un'atmosfera finalmente molto affine a quelle delle prime *Storie ferraresi*.

Le altre narrazioni dell'*Odore del fieno*, mettendo da parte «Laggiù in fondo al corridoio», fanno tutte cenno verso una mancanza, un'assenza, un'incompiuto. Come lo evoca Cristiano Spila, nel *Romanzo di Ferrara*,

[...] La sola presenza che conta è quella di un'Assenza (con la A maiuscola), ma di un'assenza che si riferisce a quella che è la condizione fondamentale dell'essere: l'attesa della morte. È la morte il termine ultimo a cui tende il personaggio bassaniano, il termine ultimo della sua ansia, l'alternativa di libertà, di assolutezza, di credibilità, rispetto alla sua situazione attuale di recluso, di prigioniero asfissiato e tormentato. E non è, in fondo, questo il senso più profondo del «vizio» di Micòl e del narratore di «andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro»? [...] I diversi

²⁰ Si potrebbe parlare a questo punto del titolo come di un «attrattore», vale a dire, come viene definito in scienze, per esempio in matematica, «un insieme verso il quale evolve un sistema dinamico»: l'*insieme* essendo qui il maelstrom del tempo nel quale i personaggi finiscono col perdersi, il *sistema dinamico* essendo costituito dai racconti / frammenti della raccolta. Il «Maelstrom» è il concetto ricorrente nel *Giardino dei Finzi-Contini*, che appare testualmente nel discorso del narratore nel quinto capitolo della quarta parte del romanzo: «Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto del '39, cioè fino alla vigilia dell'invasione nazista della Polonia e della *drôle de guerre*, lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom.» Un'idea di questo vortice appare già nel romanzo nella terza parte al settimo capitolo con «il vento d'uragano» fantasticato dal narratore, una bufera (immagine di stampo montaliano) che travolge gli astanti alla fine della cena della Pasqua ebraica.

²¹ È una tipologia che si può, ovviamente sotto altre forme specifiche, ritrovare nella narrativa di Antonio Tabucchi, dove è spesso pregnante una dimensione onirica.

²² L'attenzione ai particolari nella narrativa di Bassani è un elemento che contribuisce all'«effet de réel» e cancella per così dire la barriera tra lettore e narratore.

²³ Sempre nell'incipit della seconda delle «Due fiabe», cfr. «Ebbene, lo si immagini in una notte di dicembre di *circa quarant'anni fa*, dunque *all'epoca più buia del fascismo* [...]» [sottolineo].

«libri» di questa architettura romanzesca appaiono, invero, nelle prospettive d'illusione create dalla scrittura, come le vuote architetture del ricordo, i frammenti riuniti che ci parlano del passato ma che esprimono la nuova solitudine e la malinconia del presente.²⁴

È più che mai qui che la proposta di Cristiano Spila, secondo la quale la narrativa bassaniana «[...] racconta non tanto la scomparsa del giardino, del ghetto, del mondo chiuso e protetto delle mura, quanto ne misura la distanza dal presente e ne svela le velleità retoriche [...]»²⁵, trova una conferma.

I due pezzi di «*Les neiges d'antan*» danno infatti alla loro volta due misure dell'insignificanza umana. Prima con l'evocazione di Marco Giori, in una traversata del tempo che dà a vedere due età del protagonista, da playboy «sfatto» a piccolo borghese rinsavito, con la focalizzazione dell'epilogo sul particolare di una pelle «[...] spessa, cotta dal sole, quasi nera. Ricordava il cuoio. Proprio il cuoio grasso.»²⁶, una pelle simile a quella del padre, evocata poco prima. È una nuova percezione che s'impone come perturbante e che rimanda al vuoto dell'esistenza del personaggio, alla non realizzazione dei suoi desideri. L'altra anta di «*Les neiges d'antan*» dà a vedere un altro personaggio «vuoto», un altro «sfatto», mediante la sua evocazione teatralizzata da parte di un fotografo. Da «puttaniere e bassettista di prima forza», pure il personaggio di Mario Spisani, detto Pelandra, subisce «una specie di conversione» e diventa un ottimo e tranquillo padre di famiglia. Il fotografo, che ha saputo miracolosamente «[...] conservare intatta l'aria da vecchio giovanotto che aveva attorno al '37», rievoca regolarmente al narratore, tra altre storie del passato, la scena che ha preceduto la scomparsa brusca e definitiva di Mario Spisani, «una domenica di ottobre del 1948». Tale sparizione, che ha la sua carica di mistero, viene tuttavia raccontata in un ambiente speciale, poiché il fotografo racconta sempre le sue storie nel suo laboratorio «bugigattolo»:

Strana sensazione, ad ogni modo! Noi qui, invisibili, come fuori del tempo, come morti. E là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina e dalle foto esposte, le ingenuie, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese...»

Il contesto è quindi alquanto strano (tuttavia né impossibile né fantastico) ma in qualche modo affine al procedere bassaniano, che spesso prende appoggio su un elemento icastico, come l'evocazione liminare della cartolina di «La passeggiata prima di cena» da cui nasce il racconto. Che sia un fotografo – quello che fa apparire, manipolando le giuste dosi dei prodotti adeguati, le immagini di un passato che ormai continuerà ad allontanarsi irrimediabilmente – è il segno che Bassani continua ad usare così una delle sue originali geometrie narrative, dove ritroviamo il suo interesse per una prospettiva temporale con il suo caratteristico «sguardo all'indietro».

²⁴ C. SPILA, *cit.*, p. 794.

²⁵ C. SPILA, *cit.*, p. 793.

²⁶ Un'espressione vicina si trova ne *Gli occhiali d'oro* in una descrizione del dottor Fadigati nel capitolo sesto: «La pelle [...] dava sempre la medesima impressione del cuoio, del cuoio ben conciato». Da notare d'altra parte che, come lo ricorda Paola Italia, «[...] nella *princeps* [di «*Les neiges d'antan*»] la sezione è costituita dai due racconti *Cuoio grasso* (nuovo titolo del racconto *In esilio* uscito nel 1960 nelle *Storie ferraresi*) e *Pelandra*; subisce varianti testuali nella riedizione del 1974 e in quella del 1980 (in cui i titoli sono costituiti da una progressione numerica). » Cfr. *Notizie sui testi*, in Giorgio BASSANI, *Opere, cit.*, p. 1772. Paola Italia ricorda pure che i due testi erano stati pubblicati nel 1965 nel volume *Due novelle* (Sodalizio del libro, Venezia) che raccoglieva anche i primi due capitoli dell'*Airone*: si ritrovano difatti le tonalità cupe del romanzo in questi racconti.

Se «Ravenna» si presenta piuttosto semplicemente come una serie di ricordi dei luoghi d'infanzia e dei familiari, dove anche qui alternando le percezioni, questa volta in linea di massima abbastanza euforiche o addirittura solari (le evocazioni di un vuoto esistenziale scompaiono), i testi dei «Tre apologhi» appaiono alquanto più problematici. I primi due sono evocazioni di viaggi del narratore, chiaramente in posizione autodiegetica: l'uno si svolge con la moglie, Vale, molti anni dopo la guerra; l'altro, da solo, a Napoli, sul finire della guerra. In quanto apologhi, racconti che aspettano quindi una morale, sembra evocare ognuno a modo suo il bisogno di mangiare come alternativa, positiva, alla percezione, negativa, di un vuoto esistenziale. L'ultimo apologo risulta più difficile da interpretare, in quanto la situazione presentata in un primo tempo (sui tre che scandiscono il racconto) è esplicitamente il pretesto alla costruzione di una finzione: a partire dalla scelta tra una serie di fotografie proposta al narratore autodiegetico, si tratta di inventare una finzione (ancora una volta, il procedimento è in affinità con quello usato nell'*incipit* di «La passeggiata prima di cena», con un'*ecfrasis* che apre alla narrazione). Il commento liminare del narratore è però abbastanza esplicito su quanto seguirà:

L'operazione alla quale sto accingendo, di mischiare il vero con il falso, o, che è lo stesso, con l'immaginario, mi si preannuncia questa volta particolarmente arbitraria, empia.

Il secondo e il terzo tempo sono costituiti infatti da una messa in scena in cui il narratore prende le vesti di un commissario intento a valutare la responsabilità dell'individuo sulla fotografia che è stata scelta, accusato nella stampa di «essersi millantato in pubblico Medaglia d'Oro». Durante il raffronto fittizio, con apparente comprensione del «commissario» ridefinito «autore fra l'altro degli *Occhiali d'oro* e di *Dietro la porta*», l'uomo si difende arguendo della necessità «dinanzi al prossimo» di non dover «rinunciare completamente a tenersi su» e di «conservare un minimo di rispetto per se stesso». Il fatto di aver detto una bugia nel vantarsi d'essere Medaglia d'Oro è quindi perdonabile in quanto quell'invenzione gli ha permesso di compensare una condizione meschina. Il vuoto esistenziale è dunque di nuovo un'espressione palese che la diegesi riflette: narrare una «storia» è un bisogno determinante, una necessità fondamentale e fondante dell'essere, qualchesia lo statuto del narratore, e questo vale anche se per Bassani raccontare è sempre stato qualcosa di serio, ribadito più volte: un'operazione poetica²⁷.

L'insieme dei testi di «L'odore del fieno» tende quindi a costituire per il «teatro» dell'intera opera un ingresso, altro che quello di *Dentro le mura* – ingresso, quello, che appariva più misurato e organico, ma ormai più lontano nel tempo della scrittura, anche se protratto dalle riscritture sino alla finale architettura. In «Laggiù in fondo al corridoio», Giorgio Bassani ha ribadito appunto che oltre le strutture («coppie di sfere ruotanti», «linee convergenti», «rigidi elementi verticali», «cerchio»²⁸) che danno un senso ai racconti delle

²⁷ Per Bassani, scrivere consiste a «[...] essere il più possibile poeta in proprio, insomma a esprimersi con assoluta e totale pienezza e libertà nella lingua che solo è sua.» («Cinema e letteratura: intervento sul tema», in G. BASSANI, *Opere, Di là dal cuore*, 1960-1970, *cit.*, p. 1248. *Cfr.* pure «In risposta (VI)», in cui l'autore dichiara aver «[...] cercato di attener[si] sempre di più e meglio alla verità oggettiva, storica»; oppure «In risposta (VII,3)»: «Volevo tuttavia oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle».

²⁸ «Laggiù in fondo al corridoio», *L'odore del fieno*, in *Opere, cit.*, p. 940.

Storie ferraresi lui ha voluto, impegnandosi da autentico «io» narrante, dare a vedere «*ce que l'homme a cru voir*»²⁹:

[...] Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso³⁰.

In sostanza, *L'odore del fieno*, dove si è visto che il narratore³¹ è molto visibilmente autodiegetico, è come un'anticamera di questo «teatro della propria letteratura» di cui parla l'autore. Arrivato alla tappa della sua vita in cui Bassani costituisce l'architettura della sua opera *omnia*, l'ultimo libro è pensato come una stanza dove l'autore considera il narrato in quanto costruzione destinata a redimere qualcosa del vuoto dell'esistere, anche perché il compito dei poeti è di scrivere «per tornare al mondo»³². Quell'atteggiamento è d'altronde coerente con la sua rivendicazione di essere considerato innanzitutto in quanto poeta, vale a dire colui che crea, costruisce, architetta storie che siano *apologhi* oltretutto *fiabe*, oppure semplici *notizie*, ma che danno in ogni caso la parola a degli invisibili, personaggi scomparsi nel tempo, oppure sagome inventate e tuttavia esemplari di una *comune*, e in quanto tale *banale*, umanità.

Usando il racconto breve, che nel caso prende la forma di frammenti di vita, Bassani conferisce a *L'odore del fieno* la rapidità, la visibilità e la complessità³³ che fanno da soglia per così dire «frattale» al *Romanzo di Ferrara*, tenendo conto anche della rete intertestuale che formano con le altre prose i testi di quest'ultima opera³⁴. Allo stesso tempo, la forma narrativa adottata, in cui interviene in modo pregnante la percezione del mondo da parte dei personaggi³⁵, permette di dare vita a personaggi che *a priori* sarebbero destinati a rimanere delle «macchiette» o abbozzi di personaggi. Infine, il destino dei personaggi e lo spazio esistenziale nel quale vengono collocati rimettono in gioco i «diaframmi di tempo»³⁶ dappertutto presenti nei romanzi e in *Dentro le mura*. Sono questi «buchi neri» del tempo che danno un fondo alla poetica bassaniana dello sguardo all'indietro, depressioni che segnano i destini dei personaggi condannati ad un vuoto che solo il poeta può colmare con il suo

²⁹ La citazione è di Arthur Rimbaud e impiegata da Giorgio Bassani a proposito del personaggio di Pino Barilari in «Una notte del '43»: cfr. G. BASSANI, «Laggiù in fondo al corridoio», *cit.*, p. 941.

³⁰ «Laggiù in fondo al corridoio», *cit.*, p. 941-942.

³¹ La parola dà fastidio a Bassani per via della sua concezione «transgenerica» della letteratura. Cfr. «In risposta (VII) Un'intervista inedita (1991)», *cit.*, p. 1347: «[...] direi che è ora di finirla con questa distinzione – che può anche essere utile, a patto, però, di non crederci troppo –, tra narratori, poeti, teatranti, saggisti, eccetera. [...]»

³² «In risposta (VII)», *cit.*, p. 1347.

³³ Sono tre dei sei concetti ritenuti da Italo Calvino in quanto valenze fondamentali della narrazione, nelle *Lezioni americane* del 1985.

³⁴ Lo stesso Bassani dichiarava in «“Meritare” il tempo» [1979] che ogni suo libro [...] è nato dall'altro per somiglianza, per antinomia», in Anna DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma 2003, p. 169.

³⁵ Alcune percezioni, visive, uditive – e perfino olfattive, come si è visto in «Ultime notizie su Bruno Lattes» – sono ricorrenti nei libri del *Romanzo di Ferrara*: si pensi per esempio all'evocazione del suono del campanile di piazza (nel *Giardino dei Finzi-Contini*, ne *L'airone*, e anche nel sogno del signor Buda della seconda delle «Due fiabe»).

³⁶ Si veda l'intervista di Bassani con Anna Dolfi dove l'immagine dei «diaframmi temporali» è introdotta dall'autore stesso: Anna DOLFI, *cit.*, p. 16-17 e 175.

operato³⁷. L'esistenza dei personaggi di Bassani è infatti sempre segnata da una faglia temporale, da Lida Mantovani a Pino Barilari in *Dentro le mura* e in seguito per i protagonisti dei romanzi, poiché tutti risultano dolorosamente esposti alle sofferenze generate dalla Storia, specialmente intorno al periodo delle leggi razziali.

In definitiva, la caratteristica dell'*Odore del fieno* è di disegnare in modo più folgorante questi *diaframmi del tempo*, attraverso istantanee del ricordo che collegano passato e presente e tracciano a partire dal passato una prospettiva, verso l'avvenire di chi ricorda, e verso l'assenza d'avvenire di chi non c'è più e viene ricordato. Il passato "ha avuto luogo": e per chi narra questo ricordo, l'operato è in qualche modo una verifica di quanto suggeriva Jean-Paul Sartre in *L'Être et le Néant*: «Il tempo della coscienza è il nulla che s'introduce in una totalità in quanto fermento detotalizzatore»³⁸.

All'universo della memoria di Bassani partecipano inoltre figure fuggenti, segnate dall'assenza, come l'irraggiungibile Adriana Trentini di «Ultime notizie su Bruno Lattes» o, in modo ovviamente più drammatico, Micòl o Edgardo Limentani. Ed è attraverso queste evocazioni di un passato perduto che si manifesta al lettore una vertigine del tempo su uno sfondo di paesaggi di percezioni sinestetiche, fenomeno già percepibile nelle poesie di *Storie dei poveri amanti*:

[...] Verso un borgo d'obliqui camini fumiganti,
bassi sull'erba madida della sgombra pianura,
emergì tu e ti dileguì. Vengono per l'aria scura
angeli in tuta azzurra, a sciami, in un fuoco di canti³⁹.

La vertigine del tempo è generata dalla distanza che s'instaura tra narrazione e narrato, tra i personaggi e il narratore, nel dare a vedere la fragilità dell'essere preso nella corrente della Storia, ma anche – in fase con la lezione hegeliana ripresa da Benedetto Croce, regolarmente ricordato come maestro da Bassani – in una gravidanza dello Spirito sulla Materia. Alcuni dei personaggi di Bassani vengono anche rivendicati in quanto *alter ego* dal narratore e identificabili con lo statuto di *personaggio-uomo*. Nel rapporto del personaggio ai paesaggi della storia raccontata, le percezioni sensoriali (odori, immagini, sensazioni diverse riferite nei frammenti de *L'odore del fieno*) restituiscono quel «tremiteo del tempo»⁴⁰ che permette di dare vita alle vicende narrate. È qualcosa che ritroviamo nei testi dell'*Odore del fieno*, ed è un processo che appunto smorza un poco l'aspetto frammentistico di questi testi: un po' come se qui l'autore avesse operato come il pittore che in un quadro meno organizzato, più abbozzato, riesce comunque a comunicare l'essenziale della sua tecnica (si sa che Bassani aveva una grande ammirazione per l'altro suo *maestro* spesso evocato, Roberto Longhi)⁴¹.

Se si può considerare *L'odore del fieno* come una serie di appunti, questi appunti dicono molto sulla tecnica soggiacente ai racconti, brevi o lunghi, dell'autore ferrarese. Essi riferiscono qualcosa della geometria inerente al suo narrare, che consiste a dar vita a un quadro, uno scenario, un'immagine di partenza (la fotografia all'inizio di «La passeggiata prima di cena», lo scenario del camposanto nell'incipit di «Altre notizie su Bruno Lattes,

³⁷ Si rinvia anche qui a «In risposta» (VI e VII), dove viene ribadita più volte la figura del poeta che torna dal "tempo dei morti" per testimoniare presso i vivi, come Geo Jozs in «Una lapide in via Mazzini» (Bassani stabilisce un legame tra sé e il personaggio Geo Jozs anche nella poesia «Gli ex fascisti di Ferrara».

³⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant* [1943], II, 2, Gallimard TEL, Paris 2006, p. 189: «Le temps de la conscience, c'est le néant se glissant dans une totalité comme ferment déttotalisateur».

³⁹ G. BASSANI, «Pontelagoscuro», in *Storie dei poveri amanti*, *In rima e senza*, Opere, cit., p. 1358.

⁴⁰ Cfr. «l'admirable tremblement du temps» evocato da Chateaubriand nella *Vie de Rancé*, quando l'autore interpreta il quadro di Poussin, *L'Hiver*.

⁴¹ Cfr. «In risposta (VII)», cit., p. 1350.

l'Albergo Tripoli della seconda delle «Due fiabe», ecc.). Le vicende evocate, spesso meschine, dei personaggi, il loro evolversi nel tempo sono vestigi di tempo che il narratore mette in gioco in una vertigine del tempo, al fine di recuperare una «oggettività del tempo»:

[...] il mio sforzo è stato, ed è, quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano – soggettivo, pensato – l'oggettività [...] Allora è per questo motivo che cerco disperatamente di dare fondo all'io e, al tempo stesso, di collocare l'io in una dimensione oggettiva, storicistica. [...] Ora, il tempo e lo spazio, la ricerca, l'indagine temporale e spaziale, stanno sempre alla base delle mie narrazioni⁴².

I personaggi di *L'odore del fieno* sono in qualche modo degli «invisibili» (alcuni più degli altri) che non hanno acquisito (ad eccezione, ovviamente, di Bruno Lattes e dello stesso narratore) lo spessore, comunque sovente fragile e problematico⁴³, di quelli che appaiono in *Dentro le mura*: ma possiedono ancora quella caratteristica «oggettività del tempo» concessa loro dalla poetica di Giorgio Bassani. Gli episodi di vita – in sostanza si tratta di una serie di vite brevi o «minuscole», di «uomini non illustri»⁴⁴ – dei personaggi nell'*Odore del fieno* sono come delle porticine aperte su un passato che sempre più s'allontana rispetto a chi racconta e a chi legge.

Queste «fotografie» o «sinopie»⁴⁵ che Bassani ha lasciato in chiusura alla sua opera hanno comunque come intento di permettere di percepire (sono sempre fatti costruiti su delle percezioni che ci offre il narratore) frammenti di spazio e di tempo, che altrimenti sarebbero perduti, come lo suggeriva Walter Benjamin:

[...] L'immagine vera del passato passa *in un baleno*. Si può trattenere il passato soltanto tramite un'immagine che nasce e svanisce per sempre nell'attimo stesso in cui si offre alla conoscenza.⁴⁶

L'intento di Giorgio Bassani nell'ultimo libro del *Romanzo di Ferrara* sembra sempre quella che Walter Benjamin proponeva all'inizio del saggio «Il narratore (considerazioni sull'opera di Nicolaï Leskov)», vale a dire permettere *in extremis* di «mantenere la facoltà di scambiare delle esperienze»⁴⁷ e dunque delle percezioni. Infatti, nell'ottica di Benjamin, il racconto

[...] non mira a trasmettere il puro «in sé» della cosa, come un'informazione o un resoconto [ma] immerge la cosa nella vita stessa del narratore e da questa vita poi la ritira. Il narratore imprime il suo stampo al racconto, come il vasaio lascia sulla coppa d'argilla l'impronta delle sue mani⁴⁸.

E in sostanza, *L'odore del fieno* contiene queste impronte, in quanto nel suo ultimo libro di narrazioni Bassani intende, come in tutta la sua opera in prosa e in versi, «restituire la vita»⁴⁹, in una serie di scatti da ricollegare alle altre prose. Così, il libro è in sostanza un altro ingresso

⁴² Risposta di Giorgio Bassani a Anna Dolfi, in Anna DOLFI, «“Meritare” il tempo», *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., p. 170-173.

⁴³ Si pensa in particolare a Geo Jozs o a Pino Barilari, nei rispettivi racconti di *Dentro le mura*.

⁴⁴ Cfr. Giulio FERRONI, «La vita breve del personaggio», in Denis FERRARIS, *Les Habitants du récit*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, p. 117-127, dove vengono menzionati Pierre Michon (*Vies minuscules*, 1984) e Giuseppe Pontiggia (*Vite degli uomini non illustri*, 1993).

⁴⁵ L'espressione è usata da Piero PIERI, nell'edizione del 2014 dei *Racconti, diari, cronache (1935-1956)* già evocata, a proposito dei primi scritti di Giorgio Bassani.

⁴⁶ Walter BENJAMIN, «Sur le concept d'histoire», V [1940], in *Écrits français*, Gallimard, Paris 1991, p. 334 [traduzione mia]. Si veda anche, nella stessa prospettiva, il saggio di Sergio PARUSSA, «L'odore della poesia. Giorgio Bassani e Henry James», cit., p. 83.

⁴⁷ Walter BENJAMIN, «Il narratore», I [1936], in *Écrits français*, cit., p. 194. Hannah ARENDT è in affinità con questa considerazione di Benjamin quando scrive che l'esistenza «[...] non è mai, nella sua essenza, isolata; non è se non nella comunicazione e nel sapere di altre esistenze.» («Che cos'è la filosofia dell'esistenza?», in *Essays in Understanding 1930-1954*, Harcourt Brace & Company, New York 1994).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁴⁹ Cfr. «Intervista a Giorgio Bassani» [Stelio Cro, 1977], in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Cappozzo, cit., p. 128-129.

alle «stanze» del *Romanzo di Ferrara*, nella prospettiva immaginata che l'autore suggeriva in «Laggiù in fondo al corridoio».