

Enzo Neppi  
58, rue de Strasbourg  
94300 Vincennes (FR)  
enzo.neppi@univ-grenoble-alpes.fr

## La laboriosa gestazione della *Passeggiata prima di cena* (1945-1951)

### I. Da alcuni ricordi d'infanzia...

La prima stesura a noi oggi nota della *Passeggiata prima di cena* è un racconto di poche pagine, che fu pubblicato il 26 agosto 1945 sulla «Domenica», settimanale di politica, letteratura e arte, fondato a Roma subito dopo la liberazione della città, nel giugno 1944<sup>1</sup>. Il racconto non fa allusione alla guerra mondiale che si è appena conclusa e muove da una contrapposizione fra come era Corso G.<sup>2</sup> «nei primi anni dopo la guerra '14-18» e come è ora, con la sua «pavimentazione [...] di lusso, da grande città» – contrapposizione che fa pensare alla differenza fra la Ferrara ancora contadina del primo dopoguerra e quella già molto più moderna prodotta dalle trasformazioni e ristrutturazioni del Ventennio fascista. La più importante di queste trasformazioni, ricordata nel racconto, che la colloca «verso il 1930»<sup>3</sup>, era stato il trasferimento dell'ospedale comunale in cui «il nonno Michele» lavorava come «medico primario», da un ex-convento, «a pochi passi dal centro» [l'oratorio Sant'Anna], alla sua nuova sede, «in fondo a Corso G.» (ivi, p. 343). Se aggiungiamo che i più recenti eventi narrati nel racconto devono essere collocati in un tempo di poco posteriore all'agosto 1935, nell'ottobre dello stesso anno o di quello successivo<sup>4</sup>, diventa allora legittimo ipotizzare che Bassani lo abbia scritto prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, per esempio intorno al 1938, anche se lo ha pubblicato solo nel 1945, o che lo abbia scritto più tardi, ma prescindendo radicalmente dai recenti eventi bellici, situando il protagonista in un presente di narrazione in cui la seconda guerra mondiale non è (o non è ancora) avvenuta<sup>5</sup>.

L'incontestabile unità del breve racconto è il risultato di tre fattori, legati fra loro ma in parte distinguibili:

(1) prima di tutto un luogo, Corso G., minuziosamente descritto nei primi due paragrafi, e poi varie volte ricordato nelle pagine successive, come tela di fondo per gli eventi

---

<sup>1</sup> Cito il racconto da Giorgio Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 341-349 (infra *Racconti*). Userò però anche la sigla P45 e in modo simile, nel seguito dell'articolo, le diverse edizioni del racconto saranno designate dalla lettera «P» seguita dall'anno della pubblicazione: P45, P51 o P51/53 (in quanto fra i testi di queste due edizioni non ci sono differenze significative, P56 o P56/60 (per lo stesso motivo), P73, P80.

<sup>2</sup> Si tratta ovviamente di Corso Giovecca a Ferrara, anche se in tutto il racconto sono usate solo le iniziali puntate (F. per il nome della città).

<sup>3</sup> Ivi, p. 342. Nella realtà il nuovo ospedale comunale di Ferrara fu inaugurato nel 1927.

<sup>4</sup> Nell'agosto del 1935 la famiglia ritorna «dalla villeggiatura molto prima del solito a causa di una grave malattia della nonna» (p. 346). Nell'ultima pagina del racconto leggiamo di una passeggiata in cui il narratore accompagna la madre al cimitero e poi scende con lei il Corso G. in «un tardo pomeriggio d'ottobre», quando la nonna è «morta da due mesi appena» (p. 348). Nella realtà Emma Marchi Minerbi, la nonna materna di Giorgio Bassani, morì il 15 agosto 1936.

<sup>5</sup> *Una lapide in via Mazzini* ricorda invece, sin dall'edizione 1952/53, oltre alla lapide che viene collocata sulla facciata del tempio di via Mazzini, «le splendide arterie, tanto devastate dai bombardamenti, della parte rinascimentale e moderna della città» (G. Bassani, *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni, 1953 [infra P51], pp. 128-186: p. 134). *La passeggiata* è tutta giocata sul contrasto fra la Ferrara di fine Ottocento (che diventa però veramente importante con P51/53), quella del primo dopoguerra e quella degli anni del fascismo; nella *Lapide* prevale invece il contrasto fra la Ferrara degli anni del fascismo e quella che rapidamente si trasforma dal 1945 al 1948.

che vi sono narrati. Adesso, scrive Bassani nel primo paragrafo, alludendo forse al progetto fascista di rendere le città italiane moderne ed efficienti, «Corso G. è un lungo stradone così dritto, ampio, pulito da riflettere il colore del cielo» (p. 342). «Le rotaie del tram» e «le guide parallele di pietra bianca lungo le quali scorrevano carrozze e biciclette» sono state tolte, e le guide, raccolte alcuni anni fa in un prato sotto le mura «si sono ricoperte di muschio», per cui sembrano ora «lapidi accatastate di un cimitero». Ma per una miscidanza tipicamente bassaniana proprio questi resti funebri di un passato che non potrà più tornare sono diventati un indizio di vita: nelle sere d'estate molte persone vengono a sedersi su queste pietre in cerca di un po' di fresco, e l'erba intorno è calda e alta (p. 342).

Nel secondo paragrafo leggiamo invece che negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale, quando il narratore era bambino, non c'erano ancora i fili sospesi della filovia; la strada era tutta disseminata di sassi e ineguale nel fondo come una carraia; il tram avanzava a velocità ridotta, e arrivati al capolinea i tranvieri «spostavano l'antenna del "trolley"» prima di ripartire in direzione del centro; in fondo a Corso G., «là dove adesso sorge l'ospedale nuovo», «l'erba era così fitta che a volte ci andavano a giocare al pallone» (p. 343). Complessivamente si potrà allora dire, amplificando le discrete suggestioni del testo, che nel primo dopoguerra c'era più erba e campagna, *oggi*, invece, verso la fine degli anni '30, c'è più razionalità e più cemento, ma l'esistenza della campagna circostante non è stata cancellata del tutto.

(2) In secondo luogo fornisce unità al racconto un evento, «la passeggiata prima di cena», che in realtà non è affatto un evento unico, un'unica passeggiata, ma una serie di passeggiate, come minimo otto: c'è prima di tutto (I) la passeggiata del padre e della madre che certe sere il bambino vedeva scendere lungo Corso G. dal prato dove giocava a pallone: la madre aspettava un altro bambino, e il padre, appena tornato dalla guerra, ma con le tempie già grigie, portava una mantellina grigio-verde e strani calzoni a sbuffo (p. 343). Questa prima passeggiata, di carattere iterativo, è raccontata nuovamente nella pagina successiva, dove leggiamo che il bambino, accompagnato in fondo a corso G. da zia Cesira, che lo sorvegliava mentre giocava al pallone, vedeva arrivare dopo il tramonto il padre e la madre, con le mani intrecciate come due fidanzati: «scorgendoli, zia Cesira si allontanava con un'espressione turbata e compiaciuta nel lungo viso di zitella» (p. 344). La stessa zia Cesira e il bambino (II) si erano poi recati una volta anche all'inizio di corso G., nella vecchia sede dell'ospedale, per consegnare una lettera al nonno Michele. C'è, in terzo luogo, la passeggiata della nonna quando era giovane: (III) camminava svelta verso casa, era inseguita e raggiunta dal nonno in bicicletta e poi accompagnata da lui fino alla «rustica casa», sotto le mura, dove abitavano la sorella e i genitori. Lì restavano a lungo fermi discorrendo, mentre zia Cesira li aspettava e poi li spiava, coi gomiti appoggiati al davanzale di una finestra (p. 344). La passeggiata sembra qui raccontata, almeno nella sua ultima tappa, attraverso i ricordi e gli sguardi della zia; ed è di nuovo un evento iterativo, che si è ripetuto quasi identico molte volte, ma la cui serie è chiusa da un accadimento unico: una sera in cui, dall'interno, avevano udito «la nonna piangere», il nonno per la prima volta era entrato in casa, e poi vi aveva cenato e dormito (p. 344). La passeggiata acquista così un valore simbolico, diventa sineddoche del corteggiamento della nonna dalla parte del nonno, e la sua metà, se è traslata dallo spazio al tempo, diventa figura del loro fidanzamento e delle loro nozze.

La cruciale passeggiata dei nonni è descritta una seconda volta a p. 347, tematizzando questa volta con estrema precisione le circostanze in cui è stata raccontata al narratore: un'estate in cui il ragazzo era rimasto in città ospite dei nonni per via degli esami di maturità, la nonna, semisdraiata sul divano, ansando per il gran caldo, gli ha parlato della sua giovinezza, di quando era infermiera all'ospedale, e il nonno la inseguiva in bicicletta e la raggiungeva con poche pedalate, là dove cominciava l'erba dei campi. Durante quell'estate, la nonna gli ha anche ripetuto le parole che lei e il nonno si erano scambiati camminando nel

Corso G., e «non pareva che fossero passati tanti anni», che fosse subentrato «tanto silenzio», sembrava che quelle parole fossero «dette allora, per la prima volta». Da esse trapelava il «rancore» della nonna nei confronti del nonno, a causa di quella «gelata distanza che mai era riuscita ad annullare con le sue grida, con le parole accese di dopo, da che le era nata mia madre, e il desiderio del nonno non l'aveva più cercata».

A queste prime tre passeggiate si aggiunge (IV) una seconda «passeggiata» del nonno (posteriore al suo matrimonio), che vediamo avanzare «pedalando lentamente», tanto «distratto sulla sua grande bicicletta antiquata» che non si accorge di incrociare la figlia, il genero e il nipotino. Spesso, precisa il testo, «uscendo a sera dall'ospedale, il nonno rincasava scegliendo la via più lunga». Scendeva per Corso G., seguiva le mura e raggiungeva la casa dalla parte posteriore, là dov'essa guarda, oltre il giardino, le grandi campagne che circondano l'aeroporto (p. 345). Anche qui, dunque, come nel caso della nonna quando era giovane, la passeggiata parte dall'ospedale, percorre Corso G. e lo porta a casa<sup>6</sup>, ma attraverso un lungo *détour*. C'è poi (V) la passeggiata postprandiale del padre, che dopo cena esce da solo, sfidando le raffiche di vento che si infilano giù per Corso G. e così scontenta, a quanto pare, la moglie (p. 345); e quella (VI) del padre e del figlio che a fine pomeriggio imboccano in bicicletta lo stretto viottolo che segue i bastioni tutto intorno alla città, e giungono alla casa dei nonni proprio in tempo per vedere il nonno che si alza finalmente dal tavolo posto sotto una delle finestre della cucina e si siede sotto la lampada centrale che illumina con fiotti di luce bluastra la tovaglia bianchissima. (p. 346). Ma c'è anche (VII) un'altra passeggiata del figlio, questa volta in compagnia della madre. Si recano insieme al cimitero, la madre fissa «con pari rancore e tenerezza negli occhi la fotografia posta sulla lapide della nonna», e continua a provare rancore sulla via del ritorno, pensando che certo il babbo avrebbe telefonato fra poco, per avvisare che avrebbe cenato fuori (p. 348).

C'è infine (VIII) la terza e ultima passeggiata del nonno, incontrato dalla figlia e dal nipote proprio mentre tornano dal cimitero, e che fa sorridere la donna: da qualche tempo infatti, dopo che è morta la nonna, ha preso l'abitudine di recarsi, almeno due volte alla settimana, nella casa di una vecchia amica a prendere il tè. Passa accanto alla figlia e al nipote, ma anche questa volta, a causa dell'ora tarda e della cattiva vista, non li riconosce. Sotto la tesa scura del cappello i baffi «spiccano bianchissimi, nel buio quasi ardon» (p. 348). E intanto zia Cesira, che dopo la morte della nonna si è fissata stabilmente a casa sua, lo aspetta «coi gomiti appoggiati al davanzale, sorridendo a certi suoi pensieri nascosti», abituata ormai «a riconoscere il suo passo nel buio» (p. 349).

Si chiude così un cerchio: la prima parte del racconto gravita intorno al resoconto dell'inseguimento della nonna da parte del nonno Michele e della loro conversazione davanti alla casa della nonna, sotto le mura, mentre zia Cesira li spia dalla finestra. Nell'*explicit* zia Cesira spia di nuovo dalla finestra l'arrivo del nonno, reduce da un'altra «conversazione» di tipo «amoroso». Ma la nonna è morta, il nonno rientra da solo, «facendo un lungo giro» e i suoi passi risuonano «nel buio» come un presentimento. La passeggiata diventa così una metafora della vita, che come sempre «fa un lungo giro», un giro che si vorrebbe il più lungo possibile, dal momento che la mèta, cioè la cena, cui non assistiamo, è la morte.

(3) Il terzo fattore di unità del racconto è costituito dal narratore, dalla sua memoria e dalla sua famiglia: è lui che ricorda com'era Corso G. quand'era bambino e lo contrappone a com'è ora. È lui a ricordare i propri giochi e le proprie passeggiate, ma anche le passeggiate dei vari membri della famiglia, è lui infine a permetterci di risalire a eventi accaduti alla fine del secolo precedente, e di cui non è stato testimone perché non era ancora nato, ma che gli

---

<sup>6</sup> P45 non ci indica dove si trova la casa del nonno. In P51 la casa di Elia Corcos si trova in via Coramari, trasparente trasposizione di via Carlo Mayr, che infatti è il proseguimento di via Ripagrande, come è detto di via Coramari in P51 (p. 109). A partire da P56, la casa di Elia è invece situata nella vicina, parallela e più quieta via della Ghiara, dove effettivamente abitarono i nonni materni di Giorgio Bassani.

hanno raccontato la nonna e forse altri membri della famiglia. È sua inoltre la sensibilità psicologica che gli permette di cogliere le sottili gelosie, i rancori e i risentimenti che intercorrono fra i diversi personaggi: gelosia e curiosità un po' morbosa della zia zitella; rancore della nonna verso il marito che si è isolato tutta la vita in «una gelata distanza»; rancore della madre verso il padre e il marito, che a sua volta la trascura; insoddisfazione e disagio del padre, che distratto e turbato dalla guerra, si riadatta con difficoltà alla noia della vita civile che ormai lo attende, e trascorre lunghi pomeriggi con un giornale in mano (pp. 344, 345); ironia della madre, del narratore e di suo fratello nei confronti del padre, il quale da anni annuncia che, sistemati certi affari, si trasferiranno a F. [probabilmente Firenze] ma mai lo farà (p. 348); e infine sottile gelosia e disagio del narratore che conosce poco il padre, rimasto a lungo lontano come soldato, lo considera un «estraneo» e ne ha spesso paura (p. 344).

Dal momento che a conferire unità e sostanza al racconto sono dunque in primo luogo il leitmotiv della «passeggiata» e il luogo in cui essa avviene, gli si potrebbe rimproverare una certa staticità, nonostante il contrasto annunciato sin dalle prime righe fra come era il Corso durante l'infanzia del narratore e come esso è ora. Ma in realtà, se consideriamo gli eventi narrati con più attenzione, dobbiamo constatare una certa progressione nel tempo, nonostante il gioco abbondante delle analessi, delle prolessi e delle ripetizioni. Il racconto risale infatti nel tempo fino al fidanzamento dei nonni, alla fine del secolo precedente, e segue poi la loro vicenda coniugale fino alla morte della nonna, accennando brevemente anche allo stile di vita del nonno dopo la sua vedovanza. Inoltre, anche la vita del narratore (e con lui quella della zia e dei genitori) è seguita da quando era bambino a quando, morta la nonna, si reca al cimitero sulla sua tomba. Non si può insomma dire che il racconto narri in modo continuato la vita dei suoi personaggi, ma non si può neppure negare che di quelle vite esso coglie alcuni episodi importanti e lontani fra loro nel tempo. La narrazione è discontinua, sono raccontate solo alcune «passeggiate», ma attraverso i tempi vuoti che le separano si delinea il corso del tempo.

Constatiamo peraltro che, nonostante l'unità costituita dal leitmotiv, dal luogo, dalla memoria del narratore e dal fatto che tutti i personaggi sono membri della stessa famiglia, non mancano nel racconto fattori centrifughi – a immagine delle passeggiate che muovono dal centro ai bastioni. Nel giro di poche pagine sono raccontate la storia del matrimonio dei nonni, alcuni episodi della vita coniugale dei genitori, alcuni episodi dell'infanzia e dell'adolescenza del narratore, e infine sono delineati alcuni tratti della personalità della zia. Non può quindi sorprenderci che, riprendendo in mano questo racconto, lo scrittore abbia desiderato sdipanarne il groviglio, svolgendo e approfondendo uno solo dei vari fili narrativi che vi si annodavano nella sua prima stesura. Ma a questo torneremo fra poco.

Sin d'ora invece, e prima di chiudere questa prima sezione del saggio, potrà essere interessante accostare a P45 un altro breve racconto giovanile, *Frammenti di una vita*<sup>7</sup>, pubblicato nel 1937. Vi si incontra un'atmosfera simile a quella di P45 e vi sono trattati, sia pure in modo diverso e in parte più approfondito, alcuni dei materiali autobiografici che abbiamo appena incontrato.

Il racconto, scritto anch'esso in prima persona, è ambientato durante la prima guerra mondiale<sup>8</sup>, in un tempo in cui tutti parlavano di «guerra» e «soldati», il padre era al fronte, il narratore acquistava per la prima volta «il senso della vita», e cercava di tradurre le parole degli adulti in immagini (p. 90).

Per il bambino la guerra è un carro rotolante con grande fracasso fra le montagne. Ogni tanto vede la madre piangere e si meraviglia che lei possa essere triste quando lui le è

---

<sup>7</sup> G. Bassani, *Frammenti di una vita*, in *Racconti*, cit., pp. 90-95.

<sup>8</sup> Il narratore è dunque un po' più vecchio di Bassani, nato nel 1916. Questa antidatazione permette all'autore di fare della guerra un evento di cui il bambino è stato testimone, seppure attraverso la parola degli adulti.

vicino. Egli non ama quel soldato con gli occhi azzurri che ogni tanto vede arrivare a casa, che dorme la notte con loro, e di cui tutti dicono che è suo padre. Perché quando arriva provoca tanto trambusto? Perché la mamma lo bacia con tanta, «troppa effusione» (p. 91)? E perché in quei momenti più nessuno si ricorda di lui? In realtà il bambino lo teme e solo sotto le coperte gli sembra di essere al sicuro. Se le tira su fino agli occhi, e il rumore del suo respiro trattenuto gli fa «balzare il cuore nel petto». Ma poi il sonno viene lentamente e lo copre, «imperioso e soave come una mano che non fa male»<sup>9</sup>.

Il racconto prosegue con una breve descrizione della casa dei nonni, sotto i bastioni, circondata da un «orto vasto e soleggiato», in cui il bambino ha trascorso i primi quattro anni della sua vita, giocando con le lucertole e i rospi, e imparando ad amare gli uccelli **per i quali** il nonno aveva una grande venerazione. Da questa casa egli usciva raramente, ma in compenso entravano tante persone: prima di tutto i pazienti del nonno, resi umili dal male, e che «si inchinavano alla sua solitaria scienza come a un tribunale»; ma poi soprattutto i numerosi parenti, che venivano ogni settimana in pellegrinaggio: da un lato, «i consanguinei del nonno, persone sottili e curve e brune, con le mani grandi e gli occhi malinconici, che si esprimevano, in generale, in un italiano preciso, un poco prezioso», e dall'altro «i parenti della [...] nonna contadina, di gambe corte e collo taurino con una rude bontà negli occhi, le donne; pelosi, tardi, di grande voce, gli uomini». Questi ultimi, con il «loro fare rozzo e prepotente» gli facevano paura, ma ne ammirava «la forza e la gioconda salute»<sup>10</sup>. Di uno zio carbonaio dal «viso sempre velato [...] di fuliggine» il bambino aveva «un terrore folle»; lo credeva «feroce» e si rifugiava «senza fiato fra le braccia della mamma». Dei parenti del nonno, dai «gesti soavi» e il «sorriso amaro», non aveva invece nessun timore. Si sentiva uno dei loro<sup>11</sup>.

Il contrasto fra queste due diverse stirpi di parenti è sottolineato dal loro diverso modo di reagire alla guerra. Del nonno, «impassibile» qui come in P45, ci viene detto che non ne parlava mai; la scienza era il giardino di Epicuro che lo proteggeva dalle bufere che infuriavano in tutta Europa, e un poco anche in casa sua: «Viveva appartato nei suoi studi, malinconico giardiniere di quel suo vasto orto» (p. 93). La nonna invece parlava della guerra in continuazione, a tutte le ore, con tutti, e sospirava quando non ne parlava. Costretta su una poltrona dalla pinguedine,

---

<sup>9</sup> P. 91. L'immagine è ripresa in *Dietro la porta*, in una situazione non meno traumatica: il giovane protagonista è appena rientrato a casa, dopo che le parole di Pulga, ascoltate da dietro una porta, gli hanno rivelato la presunta sessualità focosa, le ipotetiche infedeltà coniugali della madre; si è chiuso in camera, dopo aver trattato il padre in malo modo, si è steso sul letto al buio e si è afferrato il membro, che però è «inerte, come morto» (cito qui dalla prima edizione del romanzo, il tema della masturbazione sarà soppresso nella versione finale). Sta per ricominciare quando la madre entra nella camera, che «si riempie della sua presenza». Il ragazzo vorrebbe «insultarla, picchiarla, cacciarla via»: «Viceversa, leggera, fresca e leggera come mai, ecco la sua mano scende attraverso il buio a toccarmi la fronte e a posarvi. E bastò quel semplice contatto a ridarmi di colpo la calma, disponendomi, di lì a poco, rimasto di nuovo solo, ad essere sommerso ancora una volta dal mio vecchio, riparatore sonno di bambino» (G. Bassani, *Dietro la porta*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 126-127; cfr. *Opere*, p. 681).

<sup>10</sup> P. 92. La contrapposizione fra i parenti di diversa condizione sociale ritorna nel *Muro di cinta* (G. Bassani, *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960, p. 8) e poi nel primo capitolo di *Altre notizie di Bruno Lattes*, dove è più esplicitamente ricondotto alla doppia origine, ebraica e cattolica del protagonista: «Che cosa c'era in comune [...] fra lui, da una parte, e suo padre coi relativi suoi parenti e affini dall'altra? [...] Niente di instabile, di eccitabile, di morboso, in lui, niente di così tipicamente ebraico. Il suo carattere era molto più vicino, così almeno gli sembrava, a quello forte e schietto di tanti suoi amici cattolici, e non per nulla la mamma, nata cattolica, cattolicissima, si chiamava Marchi» (*Opere*, p. 869).

<sup>11</sup> P. 92-93. Il narratore aggiunge che fra tutti prediligeva una zia, di nome Malvina, che possiamo considerare come un'altra incarnazione della zia che in P45 si chiama Cesira, che più tardi, nelle successive stesure della *Passeggiata*, si chiamerà prima Luisa, poi Ausilia, e in *Dietro la porta* di nuovo Malvina (il vero nome della sorella di Emma Marchi era Carolina, morta nel 1958).

affidava la sua rabbiosa volontà di dominio alla parola e alla voce che, per quanto parola e voce, non erano meno pesanti e escludenti della sua mano e della sua persona. Ai parenti non dava tregua: discuteva discuteva, anche se era palesemente nel torto; anzi di più, in questo caso; e quelli, per restare nelle sue grazie, in genere l'approvavano. Lo zio carbonaro, solo, taceva e ruggiva di tanto in tanto, roteando le buie pupille intorno, sui rami d'oro della grande cucina dove il nonno studiava anche, imperturbabile e lontano (p. 93).

Dopo questo splendido passo dalla forte tonalità espressionistica, di cui non ci sono molti esempi nell'opera di Bassani, il racconto precisa che la nonna aveva un atteggiamento molto diverso «verso le due caste di parenti»:

Amava essa svisceratamente quelli di casa sua, come una esiliata in patria altrui, e pure non li degnava di uno sguardo, li disprezzava forse perché li amava: ad ogni opinione espressa da uno dei suoi, era un «no» prepotente che si liberava dalle sue labbra tumide e spesse, **tenaci**. Gli altri, i parenti di «lui», di mio nonno, non li poteva soffrire. Un segreto, animalesco rancore di non esser dei loro, del loro sangue, estranea per sempre, considerata amabilmente inferiore, glieli faceva disamare. Ma, ciononostante, alle loro parole essa prestava la massima attenzione [...].

E naturalmente un abisso s'era scavato tra i miei parenti, e lei, la nonna, era rimasta lontana dagli uni e dagli **altri** (p. 94).

«Sopra tutti – prosegue il racconto – incombeva la guerra [...], come un veleno potente e maligno» che metteva a nudo gli intimi caratteri degli uni e degli altri, e li squadernava davanti al bambino, nonostante la sua «vergine età» (p. 94). I parenti della nonna accoglievano la guerra «tuonando [...] come cannoni», ma in fondo in fondo, quando le cose si mettevano male, «non vedevano più in là del loro sangue, erano sordi e ottusi, d'una grettezza improvvisa, servile, attaccati al loro campo, al loro letame primaverile», e accusavano le popolazioni dell'Italia meridionale di approfittarne (p. 94). I parenti del nonno, «quelli dal naso adunco e le mani ossute», parlavano invece «poco e a bassa voce della guerra»; ma nelle «loro figure» c'era «una serena determinazione, fatalistica e ironica». Nei giorni di Caporetto, mentre la nonna si agitava e soffiava, e i suoi parenti tentennavano «nell'alterna vicenda del sangue», proprio «i meschini, i piccoli, gli umili divennero i signori, i grandi, i sereni. Avevano fede nella vita e nella sorte». Lo zio Felice prendeva nella sua la mano della moglie, zia Bice: «A sessant'anni, così, uniti come per proteggersi l'un l'altro, io sentivo che nulla avrebbe mai potuto toccarli e distrarli. Neanche la guerra, quella cosa nera, di là dai monti, nemmeno Caporetto, disgrazia, distruzione, ritirata» (p. 95).

Publicato a Fiume su «Termini», la rivista mensile dell'Istituto fascista di cultura del Carnaro, l'epilogo del racconto presenta un'enfasi patriottica che, visto il tempo e il luogo della pubblicazione, assume inevitabilmente connotazioni almeno genericamente fasciste. Dal patriottismo che vi si esprime forse Bassani non si dipartirà mai del tutto, anche se ripulito da ogni scoria fascista (lo vedremo fra l'altro attraverso la figura di Salomone nelle stesure successive della *Passeggiata*): ma esso non si presenterà più in forma così assertiva, di fede sommersa ma forte e serena, e di apologia dei parenti ebrei (anche se il racconto non li dichiara mai tali), in apparenza deboli, in realtà più fiduciosi e determinati dei parenti di origine contadina.

## II. L'enigma di un matrimonio

*Storia di Debora* era il più importante testo narrativo incluso nella raccolta del 1940 *Una città di pianura*. Bassani lo rielabora e ripubblica, intitolandolo *Storia d'amore*, prima nel 1949 e poi nel '53; solo nel '56, nelle *Cinque storie ferraresi*, esso acquisterà il titolo definitivo di *Lida Mantovani*. Ma quando Bassani ne rievoca la genesi in *Laggiù, in fondo al corridoio*, mai mette in dubbio, nonostante i tre diversi titoli, che tutti questi testi siano

soltanto diverse stesure della stessa «storia»<sup>12</sup>. In *Laggiù* Bassani racconta anche, subito dopo, la lunga gestazione della *Passeggiata prima di cena*, spiegando fra l'altro che cominciò «a scriverla verso la fine del '48», e ci lavorò «per più di due anni» (*Opere*, p. 936). Lo scrittore ignora dunque completamente il racconto che aveva pubblicato nel 1945, benché in questo caso il titolo fosse già quello della novella data alle stampe nel 1951 su «Botteghe oscure».

Che si tratti o meno di una dimenticanza (cosa che mi sembra tutto sommato poco probabile), l'omissione si può spiegare con varie ragioni, la più importante delle quali è un radicale cambiamento di «modo narrativo», che studieremo in modo approfondito più avanti. Prima vorrei però soffermarmi sulle differenze di contenuto – correlate, ovviamente, al cambiamento di «modo» – che distinguono P51/53<sup>13</sup> (il testo a cui mi atterrò in queste pagine), da P45. P51 è fra l'altro una stesura poco nota e raramente citata della *Passeggiata*, ma presenta varianti notevoli, non solo di stile, rispetto alle edizioni successive, e merita quindi di essere studiata in modo approfondito.

Limitandoci quindi per ora all'intreccio, alla materia narrata, dobbiamo prima di tutto constatare che mentre P45 raccontava almeno tre storie, benché fra loro legate – la storia dei nonni, certi elementi della storia dei genitori, la storia del bambino e delle sue relazioni affettive coi nonni e coi genitori – in P51 sono radicalmente espunti il bambino e i suoi genitori e rimane solo la storia dei «nonni», che ora però non sono più i «nonni» (visto che ogni riferimento alla famiglia della voce narrante scompare) ma Elia Corcos e Gemma Brondi. La loro storia è ampliata, approfondita, esplorata sotto varie angolature. L'unità di luogo rimane, Corso G. rimane protagonista anche se ora si chiama Corso Po, e solo in P56 acquisterà il nome che corrisponde **nella realtà a ciò che è qui** descritto, diventando Corso Giovecca a Ferrara. Anche il leitmotiv della passeggiata resiste, e il numero delle passeggiate rimane all'incirca lo stesso, benché solo alcune di esse corrispondano a quelle raccontate in P45. In P51 abbiamo prima di tutto (I) la passeggiata iterativa di Gemma Brondi, che torna a casa allontanandosi dal centro su Corso Po, inseguita da Elia Corcos in bicicletta, come in P45; abbiamo (II) la passeggiata serale di Cesira (sorella di Gemma) e della madre Letizia, che si recano per la Benedizione nella vicina chiesa di Sant'Andrea<sup>14</sup>; abbiamo, volendo, le persone che vengono «dalla campagna» e a cui le quattro torri del castello danno il primo saluto (ivi, p. 97); abbiamo (III) la passeggiata di Elia Corcos che scende ogni sera per Corso Po, facendo scappellate da marciapiede a marciapiede, inchini «a destra e a manca», che sembrano voler dire «amicissimi, signori miei!», ma anche «se permettete, alla larga!» (p. 100); abbiamo (IV) la strada, «più piana, più facile» che Elia ha scelto sposando Gemma, arrendendosi prima ancora di avere lottato, invece di sfidare il padre e i fratelli di lei (p. 102), una «passeggiata» di appena un chilometro e mezzo (p. 103), se si pensa soltanto alla distanza fisica che separa il vicolo Torcicoda – dove i due sposi si alloggarono inizialmente, nella casa del vecchio padre di lui Salomone – o più verosimilmente, la casa dei Brondi, dalla loro definitiva dimora in via Coramari, ma in realtà una via ben più ardua e più lunga (suggerisce

---

<sup>12</sup> *Opere*, pp. 935-936. La parola «storia» esce dal titolo del racconto nel momento in cui esso entra in una raccolta che s'intitola *Cinque storie ferraresi*. Ne possiamo dedurre che per Bassani una «storia» è una novella, un racconto lungo in cui, se non è ripercorsa tutta la vita di uno o più personaggi, ne sono almeno narrati gli episodi più importanti.

<sup>13</sup> *La passeggiata prima di cena* è pubblicata nel quaderno VII di «Botteghe oscure» nel 1951 (pp. 15-52) e poi di nuovo, praticamente invariata, **ne** *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni, 1953 (insieme con *Storia d'amore* e *Una lapide in via Mazzini*), pp. 69-127. **Nelle pagine che seguono cito dall'edizione Sansoni ma per brevità e per sottolineare l'anno della prima pubblicazione uso la sigla P51.**

<sup>14</sup> P51, pp. 83, 91. La via Sant'Andrea esiste ancora a Ferrara, è una breve parallela di via Scandiana. Ma l'antichissima parrocchiale, che sarebbe stata edificata intorno all'anno 1000, in cui fu sepolto fra gli altri Biagio Rossetti, e che ospitava il cosiddetto *politico Costabili* (1513 - 1525 ca.), dal nome del committente Antonio Costabili, realizzato da Benvenuto Tisi da Garofalo e Dosso Dossi, è ormai completamente in rovina. Fu chiusa al culto nel 1866, una ventina d'anni prima di essere frequentata da Cesira e dalla madre. L'anacronismo che commette qui Bassani è sicuramente intenzionale.

la voce narrante), se si considera che ben dieci anni furono necessari al dottor Corcos, dopo il matrimonio, per affermarsi come medico, e raccogliere i primi frutti della sua fama. Solo dopo quel lasso di tempo, che gli imbiancò «leggermente le tempie e i baffi», Elia poté acquistare una casa tutta per sé, che aristostescamente soleva chiamare «*parva sed apta mihi*» (pp. 103-104). Fuori metafora, abbiamo dunque anche (v) la passeggiata dei parenti di Gemma per raggiungere la sua nuova casa in via Coramari, «una sgambata d'una mezz'ora», prendendo da casa Brondi la via dei bastioni e raggiungendo in questo modo la facciata meridionale dell'edificio: «qualcosa come una diversione; ma più agevole e più rapida, in fondo, d'ogni possibile scorciatoia attraverso l'intrico delle viuzze medievali del centro»; e, in parallelo, simmetricamente, (vi) quella dei parenti di Elia, che invece vengono proprio dai «vicoli del centro» e quindi si presentano all'ingresso principale della casa, sulla sua facciata settentrionale (pp. 108-109); (vii) le visite fatte da Cesira ai Corcos ogni domenica, per anni e anni, «avanzando velocemente dalle [...] suburbane lontananze di via Ripagrande, per emergere infine a via Coramari» (p. 116); (viii) le passeggiate di Elia che, a una certa età, smessa la bicicletta, e trascurando un po' i libri da qualche tempo, ha «preso l'abitudine di rincasar dall'ambulatorio a piedi, scendendo per Corso Po, e facendo il lungo giro dei bastioni»; e c'è infine (ix) la passeggiata di Elia che la stessa Cesira si perde a immaginare mentre se ne sta alla finestra in certe serate d'estate: dopo la morte di tutti, lei, ormai vecchia, convivrà con Elia, «da governante di casa, s'intende», e aspetterà a sera il suo arrivo da quella finestra (p. 126). Così sogna Cesira. Ma il futuro, conclude il narratore, si sarebbe incaricato di smentire quella e ogni altra «previsione». Gemma morirà davvero, fin dal '25; ma durante la vecchiaia di Cesira non ci sarà più neanche Elia: come se (x) in un'ultima passeggiata, «il buio che saliva dal fondo di Corso Po, e incontro al quale egli, distratto, si dirigeva, [...] gli avesse fatto smarrire la via di casa» (p. 127). Quel buio che in P45 restava un vago presentimento di morte, diventa in P51 una figura molto concreta (e forse fin troppo vistosa) del campo di sterminio di Dachau (p. 127). È lì, a Dachau<sup>15</sup>, che si conclude l'ultima passeggiata di Elia, uomo distratto, immerso nei suoi studi, convinto di essere protetto dal suo «*buen retiro*», da «quell'isola di tranquillità così propizia ai suoi studi, al suo bisogno di **raccoglimento** e di pace» (p. 116), e che dunque, nella sua distrazione, non ha visto arrivare il Male.

Concentrandoci ora sulla vera e propria storia dei nonni, già raccontata in P45 e in *Frammenti di una vita*, vediamo come essa sia ripresa, arricchita, approfondita e in parte modificata in P51. Come si è visto, P45 raccontava la storia del fidanzamento e della vita coniugale dei nonni, e la completava con brevi accenni al ruolo di testimone di zia Cesira. *Frammenti* arricchiva il quadro – e collocava le difficoltà coniugali in un contesto sociale – elaborando il contrasto fra i due clan familiari, di condizione sociale molto diversa, i parenti raffinati e borghesi del nonno da un lato, quelli rozzi e popolani della nonna dall'altro, e l'atteggiamento ambivalente di quest'ultima verso le due tribù. Questi temi sono anche al centro di P51 e ne costituiscono anzi il principale argomento. La novella ci racconta il fidanzamento e poi la vita coniugale di Elia e Gemma, nell'ambito del contrasto fra le due famiglie, quella borghese di Elia, di cui ora per la prima volta ci è detto che è anche ebrea, e quella cattolica e contadina di Gemma, quando in più sullo sfondo emerge il giudizio dell'«opinione pubblica» ferrarese, delle élite cittadine, nei cui salotti, specie dopo la morte di Gemma, ci si sarebbe spesso interrogati sulle ragioni di quel matrimonio.

P45 descriveva brevemente il corteggiamento della nonna infermiera da parte del nonno, «giovane medico cagionevole di salute, assai studioso e serio», e «molto povero»<sup>16</sup>. La

---

<sup>15</sup> Ironia del destino, o ulteriore prova della cura che dedica Bassani a ogni dettaglio, a Dachau c'era un orto di piante aromatiche e medicinali, coltivate dai detenuti (<https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/piantagione.html>, consultato l'8/8/2018).

<sup>16</sup> G. Bassani, *Racconti*, cit., p. 343.



conversazione fra i due giovani in Corso G. doveva essere stata un dialogo d'amore, ma il nipote narratore non forniva argomenti in favore di questa ipotesi, dal momento che non citava le parole scambiate dai due, pur precisando che la nonna gliel'aveva ripetute come se fossero state appena pronunciate. P45 menzionava inoltre brevemente la sera in cui la nonna aveva pianto, indizio di una crisi nella relazione fra i due innamorati, scioltasi però felicemente con l'ingresso in casa di Elia. Sia P45 che *Frammenti* ci permettevano infine di ricostruire come si erano evolute le relazioni fra i due coniugi nel corso degli anni: *Frammenti* in particolare, come si è visto, contrapponeva al carattere **viscerale e indocile** della nonna, alla sua «rabbiosa volontà di dominio», esercitata soprattutto contro i propri parenti, quello «impassibile» e taciturno del nonno, distratto e miope, immerso nei suoi studi (p. 93).

Ma P45 sottolineava anche il brusco cambiamento di **attitudine/atteggiamento** della nonna al momento della sua malattia: dopo che per anni aveva tentato di colmare la distanza che la separava dal marito con «grida» e «parole accese», all'improvviso si era «chiusa in se stessa», «zitta per la prima volta», senza più nominarlo, come se l'avesse condannata a morire (p. 347). Gli urli ripetuti per tanti anni, e poi il rancoroso silenzio finale, sono espressioni diverse di un desiderio, di un bisogno d'amore, a cui, chiaramente, il nonno non ha risposto.

P45 e *Frammenti* ci forniscono inoltre alcune informazioni sulle relazioni fra le due sorelle, la nonna e zia Cesira. A sera, «nella grande cucina piena di serve [...] tra le quali domina con la sua forte voce la nonna», Cesira siede «in disparte», e le sue mani manovrano «velocemente i ferri della calza», raccogliendo «gli ultimi barlumi di luce» (p. 346); nel pomeriggio, al risveglio del nonno, essa risponde con più prontezza della sorella alla chiamata dell'uomo che, prima di mettersi al lavoro, è «solito bere a lunghi e lenti sorsi una limonata» (p. 347). È evidente la curiosità di Cesira per tutto ciò che riguarda il cognato, una curiosità in cui sembra adombrato un sentimento molto vicino all'amore.

Se ora ci volgiamo a P51, vi ritroviamo nelle loro grandi linee tutti questi motivi, ma allargati e approfonditi sia attraverso nuovi episodi sia attraverso una minuziosa analisi del comportamento dei personaggi e delle ipotesi che essi possono suscitare. L'incontro dei due giovani in corso Po, con Elia che raggiunge Gemma a rapide pedalate, e poi l'accompagna a casa, è ora raccontato dal narratore, e non dalla «nonna», come in P45, ma non ci fornisce informazioni supplementari su ciò che si dicono i due. E anche in P51, come in P45, le conversazioni che si svolgono davanti a casa Brondi sono viste attraverso gli sguardi di zia Cesira, che spia dalla finestra i due giovani<sup>17</sup>. P51 introduce però un nuovo personaggio, Letizia, e con essa le numerose conversazioni fra lei e la figlia Cesira sull'identità dell'uomo che fa la corte a Gemma. In un primo tempo le due donne si convincono, da come è vestito<sup>18</sup>, che sia un gran «signore» e rimangono quindi, più tardi, «deluse e irritate» quando, guardando la foto di gruppo che Gemma ha nascosto nel cassetto, scoprono che l'uomo è in realtà «un dottorino di quelli dell'ospedale» (p. 86). Madre e figlia sembrano allora decise a denunciare agli uomini di casa il comportamento di Gemma: pur di far cessare «lo scandalo», i fratelli e il padre le vieteranno d'ora in poi di uscire di casa, e poco importa se si perderanno in tal modo «quei pochi soldi che Gemma guadagnava all'ospedale» (p. 87). Bassani suggerisce che il flirt di Gemma incontra veramente la loro riprovazione solo nel momento in cui scoprono che il

---

<sup>17</sup> «Zia Cesira, magra e ossuta anche allora come ora, sporgendosi sempre più dalla finestra continuava ad ascoltare i due fidanzati sorridendo» (P45, p. 344). «La prima, in casa, ad accorgersi del dottor Corcos, del dottor Elia Corcos, era stata Cesira» (P51, p. 81). «In quest'atto, nell'atto cioè di star nascosta dietro una persiana, e di bisbigliar sottovoce, noi potremo sempre ritrovarla, per tutta la sua lunga vita, ogni volta che ci verrà fatto di alzare gli occhi a una finestra a cui si affaccia, nella penombra, il mezzo busto di una zitella di anno in anno più risedicata e apprensiva» (P51, p. 88). Il passo, sessista, convenzionale, e poco conforme all'immagine positiva che Bassani vuole dare di zia Cesira, sarà espunto nelle successive edizioni.

<sup>18</sup> «Magnifica giacca azzurra a coda di rondine, occhiali d'oro a stanghetta, un orologio pur esso d'oro [...], una cravatta di seta bianca, una mazzetta dal pomo d'avorio» (p. 85).

corteggiatore non è un partito lucroso; anche se poi «le delizie dello spiare e del riferire» (da attribuire ovviamente a Cesira) avrebbero reso di certo vani «i progetti di severità» (p. 87).

Aggiungiamo che in P51 la scena da cinema muto che si svolge sotto gli occhi di Cesira in una «sera d'agosto del 1888» (pp. 101, 119) è più lunga e più articolata di quella che P45 aveva sbrigato in una sola frase: in un primo tempo «i due innamorati» avanzano, secondo il solito, senza scambiare parola: ma «qualcosa nella rigidità del portamento, nell'ostinazione» con cui tengono «gli occhi fissi a terra» dà «al loro silenzio un peso, una gravità tutte particolari»; Cesira si accorge, subito dopo, che la sorella ha «il volto rigato di lacrime» (p. 88). I due si guardano negli occhi, divisi però dalla bicicletta e senza dirsi parola; e a un certo punto il dottor Corcos si volge, attraversa la strada e rimane curvo per qualche secondo sulla bicicletta – quasi a indicare che solo in quel momento matura veramente la sua decisione. Poi Elia torna sui suoi passi, e i due si baciano a lungo prima di entrare «nel buio tinello rustico di casa Brondi» (pp. 87-89).

Ma la più importante novità di P51 è costituita dalla scena successiva, sottintesa in P45, e ora invece minuziosamente descritta. Di fronte alla famiglia Brondi, paralizzata dal fatto che tutto in lui, nonostante l'evidente miseria, dimostra l'appartenenza «ad una diversa condizione sociale»<sup>19</sup>, Elia fa in un primo tempo una «dichiarazione anagrafica in piena regola» e poi, in un secondo tempo, entra, «livido, nel cerchio di luce attorno al quale stanno tutti raccolti» (p. 101). Si tratta del momento fatale, dell'«atomo di tempo» in cui Elia, chiedendo la mano di Gemma, sigilla il suo e il proprio destino. Tuttavia il testo non riproduce le sue parole; si concentra invece sulla domanda, poi elaborata per varie pagine, relativa alle motivazioni di Elia. Perché il giovane medico si è sposato con Gemma, per quale motivo non si è sottratto, non è scappato? Per amore, per senso del dovere, per paura delle rappresaglie dei parenti di lei, o per qualche altro motivo? Bassani spiega in una nota intervista a Camon che a causa della sua formazione idealista egli non crede alle ricostruzioni di ordine psicologico: per lui «*l'io profondo è ineffabile*. È effabile soltanto ciò che si dice», cioè «che si fa»<sup>20</sup>. Egli rifiuta quindi di comportarsi da narratore onnisciente, che entra nella psiche di Elia e vi legge le ragioni della sua decisione. Ci presenta in compenso le tre principali opinioni che avrebbero circolato a Ferrara sulla questione, e vaglia minuziosamente gli argomenti su cui si basano. Premessa implicita di queste opinioni, anche se mai **dimostrata in modo definitivo**, è che Gemma sia incinta, che per questo abbia pianto, e che per questo Elia si trovi ora nella necessità di decidere; ma esse si distinguono l'una dall'altra per il loro contenuto, e per il giudizio morale che implicano. Attraverso l'analisi di queste opinioni Bassani ricostruisce indirettamente gli atteggiamenti degli individui e dei gruppi sociali, sviluppando una tecnica originale, che ancora non trovavamo in P45, in *Frammenti* e neppure in *Storia di Debora*:

(1) La prima opinione – la cui credibilità è tuttavia subito indebolita dal fatto che chi la sostiene ritiene erroneamente che Elia Corcos fosse stato «accolto fin da giovane negli ambienti migliori» della città<sup>21</sup> – è che egli sia caduto vittima di un'imboscata paragonabile al

---

<sup>19</sup> Benché gli abiti fossero un po' lisi, leggermente stinti, forse acquistati di seconda mano, «il modo ch'egli aveva di parlare [...]; il volto come plasmato d'una materia più fragile, più delicata: tutto lo diceva appartenere ad una diversa condizione sociale» (p. 91). Rimane invece secondario, per i parenti di Gemma, che Elia Corcos sia ebreo.

<sup>20</sup> Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, 1973, p. 58 (il corsivo è nel testo).

<sup>21</sup> P51, p. 96. A questo proposito, il narratore mette in guardia contro la tendenza diffusa nelle piccole città di provincia a «effettuare operazioni di lieve ma sostanziale alterazione di date e fatti», a considerare date e fatti «convenzioni di comodo», atteggiamento giustificato col fatto che per «una certa filosofia contemporanea» passato e futuro non sono altro che «dimensioni sentimentali» (p. 96). Un altro passo indica non meno chiaramente che la reputazione di Elia Corcos **si è consolidata** solo con l'inizio del nuovo secolo, una decina d'anni dopo il suo matrimonio, quando aveva ormai una quarantina d'anni (Cesare Minerbi era nato nel 1856,

complotto «socialista» e «massone» che, ricattando «il grande Crispi», e costringendolo a dare la preferenza a Bologna, avrebbe impedito a Ferrara di diventare il più importante nodo ferroviario dell'Italia settentrionale (p. 94). A Corcos sarebbero state insomma mozzate le ali, gli sarebbe stato impedito di assurgere a «Gloria, Potere, Amore» proprio nel momento in cui si preparava a spiccare il volo (p. 97). «Un po' di furberia, un po' di sana ambizione» sarebbero bastate per aureolarlo di tutta la gloria toccata al grande Murri (p. 95). E invece era rimasto un medico di provincia, si era sacrificato per «una donna di levatura modesta», che, «con ogni probabilità, non aveva nemmeno finito la quarta elementare» (pp. 98-99). La retorica complottista, rancorosa e classista di questa teoria, infarcita di errori fattuali, lascia facilmente intuire la sua inverosimiglianza. Ma non meno significativo è il fatto che essa sia attribuita a concittadini «le cui tempie sono incanutite fra il 1920 e il '40», e che si sia diffusa in anni, posteriori dunque al 1925, in cui «la signora Gemma [...] era morta da un pezzo» (pp. 99, 127). In più, la polemica contro le «famigerate dottrine materialistiche» (p. 94), la collocazione dei difensori di questa opinione nei «tinelli delle case borghesi», nelle «salette piene di fumo del Circolo dei Commercianti» e perfino in quelle «inviolate camere del Palazzo Arcivescovile» in cui, in genere, nomi come Corcos, Cohen e Levi, non erano proprio ben visti, la constatazione, probabilmente ironica<sup>22</sup>, che «sul nome di Corcos, come per miracolo, tutti i contrasti cessavano», e prevaleva allora «la più decisa solidarietà di classe» (p. 95) permettono di circoscrivere con precisione gli ambienti fortemente conservatori, fascisti e cattolici in cui devono essersi formate queste idee – ambienti di cui però Elia Corcos non può essere considerato complice in alcun modo, visto che, pur sollecitato, aveva sempre rifiutato d'isciversi «al Circolo dei Commercianti» (p. 111).

Solo uno studio di documenti e giornali dell'epoca o dei materiali preparatori che Bassani può avere raccolto per scrivere la novella potranno forse chiarirci un giorno se effettivamente a Ferrara negli anni '30 si fosse diffusa l'idea che alla fine del secolo precedente un complotto socialista e massone aveva impedito lo sviluppo del nodo ferroviario ferrarese. Ma sin d'ora possiamo indicare i due equivoci in cui cade Piero Pieri in un suo saggio peraltro pregevole e ricco di suggestivi suggerimenti sulla *Passeggiata prima di cena*. In primo luogo egli attribuisce a Bassani un uso anacronistico di sintagmi come «famigerate dottrine materialiste», o «complotto socialista-massonico» a proposito dei quali egli osserva che non furono usati a fine Ottocento (cioè ai tempi di Crispi) ma solo nell'ambito delle campagne fasciste degli anni '30 contro il «complotto giudaico-comunista-massonico»; e in secondo luogo egli attribuisce a Bassani un intento satirico così virulento contro il «municipalismo gretto della borghesia ebraica» da indurlo a metterle in bocca «il paranoico codice linguistico della sua futura diffamazione»<sup>23</sup>. Ma questi sono appunto i due errori, i due

---

Elia ne ha una trentina nel 1888, quando si fida, e intorno al 1900 diventa primario dell'ospedale): «L'eguale, tranquilla luce dell'affettuosa celebrità, che per almeno tre generazioni avrebbe accompagnato fedelmente l'esistenza di Elia Corcos, tanto da far di lui, col tempo, una specie d'istituzione cittadina, di simbolo municipale: la luce d'un tal sole doveva ancora innalzarsi, con l'alba del nuovo secolo, nel cielo della città» (P51, pp. 92-93).

<sup>22</sup> Il narratore omette significativamente la domanda che spontaneamente ognuno dovrebbe porsi, e cioè se le leggi razziali, varate nell'autunno del 1938, abbiano fatto tramontare il sole della celebrità di Elia, o abbiano invece provocato un moto d'indignazione nella cittadinanza.

<sup>23</sup> Piero Pieri, *Memoria e Giustizia. «Le cinque storie ferraresi» di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008, pp. 22-23. Pieri parla addirittura dell'«antisemitismo» di Bassani, che sarebbe non «critica della razza», ma «identificazione dell'ebreo con l'ala conservatrice della borghesia nazionale». L'identificazione dell'«ebreo» con l'ala conservatrice della borghesia nazionale è in effetti un'affermazione antisemita, in quanto, fino a prova contraria, «l'ebreo», salvo per gli antisemiti, non esiste e non è mai esistito; ci sono invece degli ebrei, di idee e condizioni sociali diverse, fra i quali alcuni, a Ferrara, negli anni '30, erano, fra l'altro secondo Bassani, borghesi e fascisti, non però tutti, neppure a Ferrara e neppure secondo Bassani. I Finzi-Contini, per esempio, non sono fascisti e rifiutano la tessera del partito quando gli viene offerta da Geremia Tabet (*Opere*, p. 332), un po' come Elia Corcos rifiuta d'isciversi al Circolo dei Commercianti.

eccessi di «acredine» antiebraica che Bassani non commette, visto che chiaramente asserisce che l'opinione in questione si diffuse proprio negli anni '30 – non in ambienti ebraici e non alla fine dell'Ottocento, ma in ambienti fascisti e cattolici ben predisposti all'antisemitismo che il regime avrebbe presto adottato.

(2) La seconda opinione intorno alle ragioni del matrimonio di Elia e Gemma è quella che appunto prevale fra i parenti ebrei, benestanti e borghesi del medico, opinione carica anch'essa di pregiudizio classista e etnico, ma ben distinta da quella appena evocata. Questa seconda opinione è già brevemente adombrata in P45, dove leggiamo che «tra i parenti del nonno, tutti appartenenti alla più distinta borghesia» cittadina, il suo matrimonio con una «figlia di contadini [...] fu uno scandalo che solo difficilmente, dopo il matrimonio» si era placato, quando erano giunti alla conclusione che Elia «traeva vigore dalla sua forza, dalla sua volgarità popolana» (P45, p. 344). In modo non molto diverso – anche se nell'ambito di un'analisi molto più minuziosa – leggiamo nel quarto capitolo di P51, che in un primo tempo «i parenti ed affini» di Elia, contraddistinti da inconfondibili cognomi ebraici («Corcos, Josz, Cohen o Tabet») gli/lo avevano «aspramente rimproverato [...] d'aver preso in moglie una *guià*, [...] e per di più contadina» (P51, pp. 108-109). Più tardi, essi avevano continuato a disapprovare «ch'egli fosse uscito dal ghetto, dove era nato, per andarsene a stare in quella via così lontana» (p. 109). Provavano però un certo «orgoglio di setta e di casta» quando entravano nell'ingresso principale di quella casa, «così decoroso, così rispettoso», così intonato alle loro velette e ai loro cilindri (p. 109). L'aspetto della casa, «la quiete e il silenzio della strada [...] bastavano a rassicurarli che Elia, nonostante tutto, restava pur sempre uno» di loro, uno della loro «educazione» e del loro «sangue» (p. 109). Assodato questo punto, e visto che, d'altra parte, con il «progressivo affermarsi del suo nome in città», egli dava lustro alla loro comune origine, poco per volta gli avevano perdonato il suo matrimonio con Gemma Brondi (p. 110). A tener conto dei suoi gusti e del suo carattere, Gemma era forse stata davvero la moglie più adatta a lui: «devota, abile nel condurre una casa, [...] cuoca impareggiabile» (p. 112). A trent'anni, Elia era stato di salute malferma, pallido e malaticcio, e si poteva temere che sarebbe morto precocemente; ma grazie alla cucina di Gemma era diventato se non più robusto, almeno più florido. E dunque si poteva concludere che non l'aveva sposata «per riparare alle conseguenze d'uno sbaglio commesso in gioventù, [...] un solitario turno di notte trascorso all'ospedale in compagnia d'una ragazza esuberante». A Ferrara, dopo simili incidenti, non si era soliti ricorrere «all'opera del Sindaco». Se Elia l'aveva sposata, era stato per «un calcolo preciso», da uomo «prudente e avveduto», che segue «un piano lucidamente predisposto» (p. 112).

Si poteva certo rimproverare a Elia Corcos di non pagare la sua quota di membro della comunità ebraica, rifiuto che lui aveva giustificato affermando «che la coscienza non gli permetteva di fingere una fede che non aveva» (p. 112); ma aveva accettato di circondare i figli spiegando che l'uso «rispondeva a evidenti norme d'igiene» (p. 113); alla morte del piccolo Ruben di meningite, a soli sei anni, aveva insistito perché il secondogenito fosse sepolto accanto al nonno Salomone, nell'antico cimitero ebraico (p. 114). Certo, era stato eccessivo, in quell'occasione, il piangere e il disperarsi di una caterva di Brondi, ed era sembrato penoso (agli occhi di parenti di cui Bassani sottolinea il tal modo la crudele insensibilità) il comportamento di Gemma, che si era gettata a braccia aperte sul tumulo, dicendo che lei lì il suo «*pòver putin*» non voleva lasciarcelo, quasi volesse che fosse seppellito al di là del muro, nel cimitero cattolico (p. 114). Tuttavia più tardi, nel '25, quando Gemma era inguaribilmente ammalata di cancro, Elia aveva consentito a sposarla davanti al parroco di san Giuseppe, dimostrando in tal modo che non era l'uomo arido e insensibile, il mostro d'egoismo che talvolta poteva apparire (p. 114).

Insomma, secondo i parenti ebrei benestanti quel matrimonio aveva probabilmente giovato alla salute di Elia, non lo aveva indotto a rompere con la comunità ebraica, non gli

aveva impedito di diventare, intorno al 1900, «a poco più di quarant'anni, Primario dell'Ospedale, medico personale della duchessa Costabili, e forse anche più che suo medico personale, «dopo la morte immatura del marito» (p. 110). Ogni estate l'accompagnava per la cura delle acque nelle più rinomate stazioni climatiche europee. Se non fosse stato un «orso», un «ostinato misantropo», incapace di usare «armi diverse da quelle dell'ingegno», se non avesse dato in più l'impressione di unirsi «per puro dovere» ai viaggi della Duchessa, avrebbe ottenuto facilmente una cattedra universitaria, e avrebbe allora potuto farsi ammettere non solo nel circolo dei commercianti (al quale aveva rifiutato di iscriversi) ma anche nell'inattingibile Circolo dei Concordi, riservato alla più ristretta aristocrazia cittadina (p. 111).

Questa minuziosa ricostruzione del matrimonio e di buona parte della vita di Elia da parte dei suoi parenti ne dice molto sul loro sistema di valori. Sotto molti rispetti questo sistema non è molto diverso da quello dell'élite cattolica e fascista degli anni '30: in entrambi i gruppi troviamo la stessa arroganza di classe, lo stesso disprezzo per i parenti poveri<sup>24</sup> e le donne poco istruite, la stessa indifferenza verso i più elementari principi di umanità. L'unica differenza risiede forse nel fatto che la borghesia cattolica insorge almeno a parole contro il complotto «materialista» di socialisti e massoni, mentre i parenti di Elia gli perdonano facilmente il suo «positivismo» di «libero pensatore» (p. 113). Per quanto tutti e due i gruppi siano lontani da autentiche convinzioni religiose e morali, nella borghesia ebraica il processo di secolarizzazione è probabilmente più avanzato che in quella cattolica.

Implicitamente il narratore, e alle sue spalle il moralista Bassani, lo scrittore di fede crociana, la cui unica religione è la libertà, rimprovera a questi parenti norme di comportamento estranee a qualsiasi rigore morale, basate esclusivamente sull'ambizione, sul desiderio di ascensione sociale e su un senso di appartenenza più tribale che religioso.

Non meno interessante è il fatto che proprio le remore e i rimproveri mossi a Elia Corcos da questi parenti – insieme coi pochi fatti accertati di cui siamo informati per via indipendente – ci permettano indirettamente di ricostruire la sua personalità, e di constatare quanto siano inverosimili certe insinuazioni. Elia ha sposato Gemma solo per riparare uno sbaglio commesso in gioventù, durante un solitario turno di notte in ospedale? La gravidanza di Gemma al momento del fidanzamento non può essere esclusa, ma i lunghi mesi di corteggiamento, le quotidiane passeggiate di Elia e Gemma lungo Corso Po, dimostrano che **il loro matrimonio non è stato solo la conseguenza di una fortuita notte d'amore in ospedale**. Elia ha sposato Gemma per un «un calcolo preciso», da uomo «prudente e avveduto», che segue «un piano lucidamente predisposto» e sceglie la moglie che meglio saprà nutrirlo e amministrargli la casa? Ovviamente, tutto è possibile, nessuno può entrare nella mente di Elia, ma le sue incertezze, le sue esitazioni durante una sera di agosto del 1888, la sua reazione alle lacrime di Gemma, dimostrano quanto sia poco verosimile anche questa ipotesi. Elia è stato l'amante della duchessa Costabili<sup>25</sup>? Può darsi, ma proprio il fatto che quegli stessi parenti che sostengono con vanitosa soddisfazione questa voce, siano costretti a riconoscere con disappunto che Elia è un misantropo, che preferisce praticare a sera «certe sue misteriose iniezioni nella corteccia degli alberi» piuttosto che frequentare i più riservati circoli cittadini, ci fa capire che questa ipotesi corrisponde molto di più al loro segreto desiderio che non al suo (p. 111). Elia non ha saputo dare a Gemma l'intimità, la confidenza e l'amore desiderati da

---

<sup>24</sup> I parenti ricchi disprezzano per esempio il padre di Elia, «quell'inetto di Salomone Corcos, [...] quel mercantuccio di nessuna importanza, trascurabile sotto ogni punto di vista, che di null'altro era stato capace in vita sua, che di far figli – dodici ne aveva avuti! – e si era infine ridotto a vivere alle spalle d'Elia, ultimo della serie» (p. 110).

<sup>25</sup> Anche qui Piero Pieri commette a mio parere l'errore di dare credito, e prendere come oro colato, opinioni che il narratore cita, senza mai sottoscriverle, e di cui ci indica chiaramente la tendenziosità: «Fra le colpe di Elia c'è anche quella dell'adultero che lascia Gemma a casa d'estate per seguire la duchessa nei suoi viaggi» (P. Pieri, *Memoria e giustizia*, cit., p. 43).

lei, ma questo non fa di lui né un mondano né un arrampicatore privo di scrupoli né un marito infedele.

Proprio il loro disappunto dimostra al contrario che le vere passioni di Elia – non diverse da quelle del nonno di P45, ma indicate in modo **meno diretto** a causa di una diversa tecnica narrativa – sono l’orto, la scienza e i libri, non la carriera e i successi mondani. In realtà un baratro separa Elia non solo da Gemma e dal suo bisogno d’amore, ma anche dai suoi benestanti parenti ebrei e dalla borghesia cattolica di Ferrara. Ce lo confermano del resto la già citata citazione ariostesca, «*parva sed apta mihi*» (p. 104), oppure quella oraziana (*O rus, quando ego te adspiciam*), in cui si esprime il desiderio «così intenso, così imperioso» che lo spinge ogni autunno a cercare di nuovo rifugio, con i suoi libri, nella grande cucina della sua casa (p. 117).

(3) La terza opinione intorno alle ragioni del «matrimonio giovanile del Prof. Corcos» è quella di Gemma. Abbiamo visto che per le élite cittadine «la signora Gemma non era stata all’altezza», non lo aveva saputo comprendere (p. 99). Ma subito il narratore fa appello a «un cronista un po’ più disinteressato, un po’ meno parziale» e con lui si chiede se fosse «giusto spacciarsi di lei con tanta disinvoltura». Certo, Gemma era morta da un pezzo, e ai ferraresi degli anni ’30 sarà sembrato impossibile risalire dalle voci che circolavano intorno al suo matrimonio a chi, fra i testimoni del suo fidanzamento in casa Brondi, doveva esserne la fonte lontana. Più in generale, «chi potrebbe riandare all’origine prima delle idee, ripercorrere in senso inverso l’intricatissimo cammino che esse han compiuto per diventar popolari, di pubblico dominio?» (p. 99). E tuttavia, se uno spirito «spinto da più caldo e vivo sentimento di simpatia [...] avesse» davvero «potuto rifarsi alla perduta sorgente dalla quale era mossa l’idea prima [...] da cui era dipesa ogni cosa», se un tale spirito avesse voluto risalire all’istante preciso, all’«atomo di tempo», in cui Elia aveva fatto la sua proposta di matrimonio<sup>26</sup>, che cosa avrebbe trovato se non appunto i gesti compiuti dal giovane medico al momento di prendere la parola, o più esattamente la testimonianza di chi era perfettamente appostato per constatare e interpretare quei gesti, cioè Gemma Brondi? Proprio coloro che quarant’anni dopo accusavano Gemma di non essere stata all’altezza fondavano dunque il loro giudizio proprio sulla testimonianza di lei. E diventa quindi inevitabile chiedere: che cosa aveva visto Gemma quella notte? La risposta a questa domanda ci è fornita dall’ultima pagina del III capitolo di P51, che sono qui obbligato a citare in extenso:

Ombra – luce: la tovaglia, al centro, splendeva immacolata.

Già, il tempo che era occorso per «consumare il sacrificio» era stato esiguo, nessuno meglio di Gemma poteva saperlo. Quanto ne occorre per compiere una breve serie di gesti: chinare il dorso, sporgere la testa in avanti, offrire al lume un volto pallidissimo, enormemente più bianco dell’usato, come se tutto il sangue, di colpo, se lo fosse risucchiato il cuore. Egli aveva avuto paura, nessuno meglio di Gemma poteva saperlo e ricordarsene; desiderio di battersela, di sfuggire alla «trappola» nella quale era caduto, nella quale, forse, s’era voluto cacciare lui stesso (non era lui, lui stesso, del resto, che in quel momento stava chiedendo al vecchio ubriacone la figlia in isposa? Non era lui, che stava rovinandosi con le sue mani? E tutto ciò, in nome di Dio, soltanto per riparare a una supposta gravidanza?)<sup>27</sup>; e al tempo stesso paura. Ombra – luce. Battersela, uscire di lì, sfidare il padre, i fratelli di lei, non farsi più rivedere; oppure cedere, arrendersi ancor prima di aver lottato, e finire così, come d’altronde finiscono tanti dottori di condotta. Eran due strade, che gli si paravano dinnanzi in quel momento: ma lui – e la bocca, sotto i baffi, già cedeva, anzi, a un abbozzo di sorriso – lui sceglieva subito la più piana, la più facile...

Ma poi chissà!... Intanto presto, presto: purché la commedia finisse, non durasse un secondo di più (P51, pp. 101-102).

---

<sup>26</sup> P. 100. Il narratore aggiunge significativamente che quella proposta Gemma l’aveva subito accolta «nell’intimo, con sommissione quasi servile», ma che nello stesso tempo essa aveva «destato» in lei, «prepotente e contraddittorio, un primo gesto istintivo d’impazienza, di ribellione» (p. 101).

<sup>27</sup> Non dimentichiamo che anche qui ciò che stiamo leggendo sono i pensieri (veri o falsi che siano) che Gemma attribuisce a Elia. Ciò che si esprime qui, come in P45 e in *Frammenti*, è anche dunque, nuovamente, il «rancore» della nonna verso il marito e i parenti di lui.

Questo, dunque, l'implacabile giudizio di Gemma Brondi: Elia non l'ha sposata per amore, e neppure per senso del dovere, ma per paura, per paura delle rappresaglie dei parenti di lei, che lui disprezza profondamente, per non doverli sfidare, per avere sin dall'inizio una scusa se non avesse fatto una brillante carriera<sup>28</sup>; e forse anche (sembra egli dire a se stesso in una sorte di sottile autoironia), semplicemente perché quella era la via «più piana, [...] più facile», quella che permetteva di chiudere la faccenda il più in fretta possibile (p. 102). Questo il giudizio di Gemma, ed è un giudizio che è difficile contestare, dal momento che sembra approvarlo proprio «il cronista disinteressato e imparziale» che invita a non spacciarsi con tanta disinvoltura di lei<sup>29</sup>. Non abbiamo inoltre tante prove, in P51, sia dell'isolamento affettivo di Elia, «insensibile a qualsiasi voce che cercasse di distoglierlo dai suoi pensieri» (p. 118); sia di un atteggiamento verso la moglie in cui è difficile dire se prevalga il rimorso o il disprezzo? L'atteggiamento che, per esempio, lo induce a dirle, «beffardo», con le parole di Amneris ad Aida: «vieni, diletta, appressati – schiava non sei, né ancella» (p. 118).

Tuttavia, qualche dubbio rimane. In P56 leggiamo, a sostegno dell'opinione di Gemma, che «dopo tutto, lei era l'unica persona al mondo che aveva conosciuto intimamente Elia Corcos», l'unica che fosse mai riuscita «a penetrare di là dalla barriera delle sue solenni, ironiche scappellate» (*Opere*, p. 1632). In P45 e in P51 non abbiamo tuttavia letto, ed è ripetuto di nuovo sia in P56 che in P80, che neppure Gemma era mai riuscita a sfondare il muro invisibile dietro cui si estraniava il medico<sup>30</sup>? Il giudizio severissimo sul marito, da parte di una donna che già quella sera aveva cominciato a insorgere e protestare, e che per tutta la vita è stata frustrata nei suoi desideri, può essere dunque spiegato col suo giustificato risentimento, ma non per questo coglie necessariamente, fino in fondo, la verità. Costatiamo inoltre che Gemma è un testimone oculare, ma che anche lei si trova di fronte alla barriera «idealista» dell'io profondo, e della sua dichiarata ineffabilità. Tutto ciò che Gemma sa, o crede sapere, sulle ragioni di Elia, non lo sa perché l'ha letto direttamente nella sua mente, o perché il marito gliel'ha confessato, ma perché lo ha colto sul suo volto e nei suoi gesti. Dai segni visibili Gemma è risalita ai pensieri e alle volizioni che ne sarebbero causa. Sul piano strettamente epistemologico, anche se poi Gemma ha vissuto accanto a Elia una vita intera, la sua posizione non è radicalmente diversa da quella di chi, come Cesira e la madre, chiedeva informazioni su Elia a una sua fotografia, nascosta nel guardaroba della sorella. *Frammenti* insinuava che la nonna «discuteva discuteva» anche quando era palesemente nel torto. A essere esasperati da quell'insistenza non erano soltanto i presuntuosi parenti ebrei<sup>31</sup>. In quei momenti perfino lo zio carbonaro taceva e ruggiva, roteando le buie pupille intorno. In P51 ci è ripetuto che Gemma, nella grande cucina affollata, «dominava, col grosso mazzo delle chiavi appeso alla cintura, e coi subitanei, violenti scoppi d'ira», benché, peraltro, non riuscisse «mai a infrangere il cerchio di riserbo nel quale s'era relegato Elia» (p. 118).

A queste considerazioni aggiungiamo la testimonianza dello stesso Bassani. In un intervento del 1965 su *Cinema e letteratura* l'autore spiega che *La passeggiata prima di cena* fu scritta «in prospettiva, ad imbuto: come se una macchina da presa stesse mettendo a fuoco, avanzando adagio in carrellata, un oggetto lontano». Soltanto alla fine, «arrivati all'ultima pagina, l'immagine del protagonista [...], l'enigmatico, ambiguo dottor Elia Corcos, trova la sua vera compiutezza, il suo definitivo recupero attraverso le ironiche, mitiche nebbie del

---

<sup>28</sup> «Forse da quella sera stessa egli aveva cominciato a insinuare che la causa di *tutto* era stata lei, il matrimonio al quale, in certo senso, loro l'avevan costretto» (P51, p. 101; il corsivo è nel testo).

<sup>29</sup> A una lettura più attenta del testo ci accorgiamo però che la protesta del cronista riguarda soprattutto il fatto che Gemma è disprezzata proprio da chi si appoggia sul suo giudizio, ma non implica necessariamente la validità di quest'ultimo, reso forse meno verosimile proprio dalle conclusioni errate che se ne sono potute dedurre.

<sup>30</sup> P45, p. 347, P51, p. 118, *Opere*, pp. 77, 1641.

<sup>31</sup> A questi sembra riferirsi P51 quando accenna alle «tipiche uscite in dialetto» di Gemma, citate dai parenti «mezzo per riderne e mezzo per inorridirne» (p. 101).

passato» (*Opere*, pp. 1246-1247). Bassani suggerisce qui chiaramente che non ci possiamo accontentare del giudizio di Gemma. Per completare il ritratto di Elia Corcos, per avvicinarci il più possibile a una spiegazione del suo enigmatico matrimonio e della sua personalità ambigua, dobbiamo leggere l'ultima pagina del racconto, quando finalmente anche Elia ci dà la sua versione dei fatti, o almeno qualcosa che somiglia alla sua versione.

In P51 il narratore ce la comunica, questa versione, in poche righe, senza indicarci quale sia la sua fonte d'informazione, e in quali circostanze fu formulata; ma il succo del pensiero che in P56 e in P73 sarà situato nel tempo e, poco per volta, sempre più, cesellato, si trova già qui tutto intero:

Quella notte famosa, dopo aver parlato col padre del suo prossimo matrimonio<sup>32</sup>, egli era salito in camera sua, una stanzuccia che dava sui tetti per un abbaino; e avendo visto che era già l'alba (non un rumore, più, nella casa, la città addormentata ai suoi piedi, quella luce rosa che sfiorava là i tetti, da oriente, e un brivido, un brivido d'orgoglio nel cuore...), aveva deciso di rinunziar del tutto al letto, per quella notte, e di mettersi anzi a studiare.

La Scienza: non era questa la sua missione? (P51, p. 127).

Queste parole di Elia non ci dicono perché ha sposato Gemma. Una risposta chiara e definitiva a questa domanda non l'avremo mai, e ovviamente la paura – giunta a una sorta di autoironica rassegnazione al destino – che la donna ha letto sul suo volto, non può essere esclusa, anche se non sembra troppo compatibile con la decisione, all'alba, di rimettersi subito a studiare. Ma indirettamente le sue parole confermano (in una prospettiva più soggettiva) ciò che vari indizi oggettivi già suggerivano: «Gloria, Potere, Amore» (le idee vantate come valori supremi dalla borghesia fascista di Ferrara), l'ammissione nel circolo dei Commercianti e in quello dei Concordi (tanto concupiti dai suoi parenti), l'amicizia e il legame amoroso, la comunione di affetti e opinioni con la donna che ha scelto per sposa, non sono state le cose più importanti nella vita di Elia. La cosa che più ha contato per lui – e che ricorda con orgoglio, come se quella notte, rinunciando ad andare a letto, si fosse fidanzato non con Gemma ma con la Scienza – la cosa più importante della sua vita è stata in effetti la Scienza, concepita come «una missione». È quindi fra l'altro improbabile che Elia sia stato l'amante della duchessa Costabili, anche se magari non era del tutto insensibile al fascino femminile<sup>33</sup>. I veri rivali e nemici di Gemma sono stati gli studi, il giardino, i libri. Non a caso la donna li ha sempre apostrofati con disprezzo in dialetto: «'chi libràzz!'» (p. 126).

Il «peccato» di Elia è dunque probabilmente meno grave di quello che gli rimprovera Gemma. Ma è anche vero che l'unione e l'amore fra persone di religione e di condizione sociale diversa non sono mai stati lo scopo della sua vita<sup>34</sup> – tale unione non si è realizzata nella sua casa, come non si è realizzata in tutta la società italiana, nel periodo compreso fra le fine del secolo XIX e la seconda guerra mondiale. La sua vita fu rischiarata da un'altra fede, da una missione in cui si riflettono il carattere individuale di Elia, gli ideali positivisti e scientifici di fine Ottocento – la fede di tutta un'epoca nel progresso scientifico, tecnico e materiale – e probabilmente anche la sua condizione di ebreo moderno, libero pensatore, che vuole integrarsi nella società italiana attraverso il sapere. Tornando a casa quella notte, Elia volgeva il proprio sguardo al sole che stava sorgendo, al sole del nuovo secolo, «con un

---

<sup>32</sup> Si vedano anche le pp. 119-120 dove è brevemente descritta la conversazione col padre. La scena è incompatibile con P45, secondo cui Elia rimase a dormire quella notte in casa Brondi.

<sup>33</sup> Se non altro non era insensibile a tale fascino il «nonno» di P45, come dimostra l'*explicit* del racconto.

<sup>34</sup> Da qui a concludere, con Piero Pieri, che un «razzismo di marca fascista aleggia come un'ombra terribile sulla figura di Elia Corcos» (P. Pieri, *Memoria e Giustizia*, cit., p. 37), la strada mi sembra lunga. Pieri ha sicuramente ragione di sottolineare i pregiudizi dei parenti di Elia (anche se stranamente dimentica i pregiudizi non meno gravi della borghesia cattolica e fascista, non meno sprezzante e condiscendente nei confronti di Gemma) ma non si accorge affatto che tutto il testo di Bassani è costruito intorno alla differenza fra Elia e i suoi parenti, pur senza minimizzare i difetti di lui.



brivido d'orgoglio nel cuore», perché credeva in un mondo di crescente prosperità e d'ininterrotto progresso, al cui avvento avrebbe contribuito con gli studi e la pratica medica.

Se, nella *Passeggiata prima di cena* cerchiamo dunque dei personaggi che rappresentino la dolcezza, la tenerezza, gli affetti umani, non è a Elia che dobbiamo pensare, e probabilmente neanche a Gemma. Penseremo piuttosto al padre di Elia, Salomone, e alla sorella di Gemma, Cesira.

In *Frammenti di una vita* zia Malvina è la zia prediletta del narratore<sup>35</sup>. In P45, durante le passeggiate della sorella e del suo innamorato, Cesira si sporge dalla finestra di casa Brondi e cerca di afferrare le loro parole (p. 344). Trent'anni dopo – secondo lo stesso racconto – fa da bambinaia al nipote della sorella, lo sorveglia mentre gioca a pallone, e quando arrivano la nipote e il marito li guarda con espressione compiaciuta e turbata (pp. 343, 344). Nella grande cucina piena di serve siede in disparte cucendo, e dopo il riposo pomeridiano serve al cognato la limonata (p. 347); dopo la morte della sorella si appoggia di nuovo, come quando era ragazza, al davanzale della finestra, aspetta il ritorno del cognato e intanto sorride «a certi suoi pensieri nascosti» (p. 349). In P51 tutti questi tratti della personalità di Cesira sono ripresi, ma in più la donna acquista un suo proprio ruolo di personaggio, una sua autonomia. «In casa» Brondi è lei la prima ad accorgersi «del dottor Elia Corcos», e il suo comportamento è una conferma della sua timorata curiosità erotica, un misto «di rapimento e d'indignazione» (p. 85). Quando dalla finestra vede improvvisamente apparire la coppia, fra gli alberi del bastione, «la zitella», che ha già trent'anni, si chiede «avvampando»: «Dove venivano? Forse eran stati fin allora sdraiati sull'erba alta del piazzale, intenti a stringersi e a baciarsi?» (p. 84). Cattolica praticante, «interroga il parroco di Sant'Andrea» sul fidanzato della sorella e riferisce alla madre che se Elia Corcos è ebreo, vuol dire che è «uno di quelli [...] che crocifissero Nostro Signore» (pp. 91-92). Ma quando i coniugi Corcos si trasferiscono in via Coramari, Cesira si reca da loro ogni domenica.

All'interno di casa Brondi gli oggetti riproducono l'incomunicabilità delle persone che vi «vivono»: da un lato «grossi tomi di scienza medica, [...], atlanti storici e geografici, dizionari, microscopi, barometri» – il mondo di Elia; dall'altro «grandi madie rustiche, alari giganteschi [...], capaci secchie di rame friulane, appese da ganci al soffitto della cucina e dei bagni» – l'universo di Gemma (pp. 116-117). Ma lo stesso contrasto si esprime anche nelle sue due facciate: quella di mezzogiorno, con la sua piccola aia, la legnaia al pian terreno e la corte rustica separata dall'orto, sembra la facciata di una casa di campagna (p. 105). Papà Brondi e i fratelli di Gemma non ne sono intimiditi, e quindi arrivano sempre da quel lato, quando vengono per tagliare la legna: e siccome non vogliono salire al piano di sopra neanche all'ora di desinare, bisogna far scendere apposta per loro enormi piatti di pasta asciutta, salame, cipolla e vino<sup>36</sup>.

I parenti benestanti di Elia preferiscono invece il portone severo di via Coramari dove fa «bella mostra di sé una targhetta d'ottone lustrata a dovere, con sopra scritto: DR. ELIA CORCOS – MEDICO CHIRURGO» (p. 106). È a questo portone che si presenta ogni domenica anche Cesira, venendo da via Ripagrande, e spesso vi s'imbatte nei parenti di Elia, che fanno finta di non riconoscerla. La «vecchia ragazza allunga allora il viso sotto lo scialle», e quando la porta si apre «si tira da parte, abbassando gli occhi» (p. 115). Loro Brondi, pensa Cesira, non hanno niente in comune con «quella gente così chiusa, così difficile a comprendersi» (p. 116). Ma salendo su per le scale, la donna già immagina Elia, seduto al suo tavolo di lavoro,

---

<sup>35</sup> G. Bassani, *Racconti*, cit., p. 93.

<sup>36</sup> P. 119. «Saliron qualche volta soltanto dopo la prima guerra mondiale, quando pareva che tante cose dovessero mutare, i ricchi eguagliati ai poveri, i contadini ai cittadini, in modo che non ci fossero più differenze di sorta, nemmeno fra lingua e dialetto» (p. 119). Nel giro di una frase vediamo qui riemergere la situazione descritta in *Frammenti di una vita*, con le feroci discussioni della nonna e dei fratelli intorno alla guerra, mentre il nonno ascolta in silenzio, senza prendere mai posizione.

chiuso in una solitudine che non si può valicare. Cosa ci vengo a fare, ripete a se stessa, perché mai ritorno se per me non c'è e non ci sarà mai altro che «un posticino in disparte»? Cesira si amareggia di questa situazione e insieme ne gode, sapendo che tornerà «ancora e sempre» (p. 118). L'unico di tutti i parenti che avesse qualcosa in comune con lei<sup>37</sup> era il vecchio Salomone, «l'ex mediatore di grani, che s'era sposato tre volte, aveva avuto dodici figli», ed era già «vedovo per la terza volta [...] all'epoca del matrimonio del figlio prediletto» (p. 119).

Solo negli ultimi anni, dopo essersi opposto a lungo, il vecchio s'era deciso a seguire il figlio nella casa di via Coramari dove era morto poco dopo, quasi centenario; la sua «effigie fotografica» era stata allora posta «nel tinello buono, di fronte a quella di Gemma», e col tempo Elia, invecchiando, era venuto a somigliargli sempre di più, anche se gli occhi, nel figlio, «avevano tutt'altra espressione» (p. 120). Nella fotografia il vecchio «sorrìdeva, come tanto spesso da vivo», e «quel sorriso, discreto e gentile, sembrava rivolto proprio a Gemma, che lo guardava coi suoi occhi corrucchiati dalla parete opposta» (p. 120). Era come se Elia, invecchiato, invece di commemorarne i meriti con le stesse lacrime, non del tutto sincere, con cui a sera (ai tempi in cui lei era ancora viva) si metteva a cantare a mezza voce una romanza del Trovatore, fosse finalmente diventato «libero, umano, comprensivo» verso la moglie, capace di dirle «suvvia, non te la prendere, vedrai che passerà»<sup>38</sup>.

Cesira ricorda quanto il vecchio Salomone fosse diverso dal figlio, cerimonioso come lui, ma senza affettazione, senza ironia. Ogni volta che la incontrava, s'intratteneva a chiacchierare con lei, e non dimenticava d'interrogarla sui prezzi, sapendo che apparteneva a una famiglia di ortolani. Dai suoi abiti emanava uno strano odore, «un profumo agreste, che sapeva di “frutti della terra”» (p. 123) – secondo il dettato di una tradizionale benedizione ebraica – un profumo che allusivamente gli attribuisce un suo stretto legame con la fertilità, con la fecondità naturale<sup>39</sup>. Salomone era «religiosissimo e praticante» – il matrimonio di Elia doveva essere stato per lui «un dolore», «una spina segreta» (p. 121) – ma in casa non parlava di religione; usava invece liberamente il gergo del ghetto, pieno di parole incomprensibili, che però in bocca sua non avevano niente di misterioso, acquistavano anzi il colore della sua bontà, del suo perpetuo ottimismo (p. 122).

Cesira ricorda ancora che Salomone, benché «fosse l'uomo più mite del mondo, era un fervente patriota» che «spesso si metteva a parlare di Garibaldi, [...] l'idolo della sua

---

<sup>37</sup> P51 precisa tuttavia che questo era un pensiero cui lei si aggrappò soprattutto negli ultimi anni.

<sup>38</sup> Pp. 120-121. La romanza in questione non può che essere il canto di Manrico nella III scena dell'opera (“Deserto sulla terra, / col rio destino in guerra / è sola speme un cor / al trovator!”). Leonora, attratta da quelle parole, scende in giardino ma siccome la luna è coperta da dense nubi, si getta nelle braccia del conte Luna, credendo che sia Manrico. Solo un attimo dopo, quando la luna si mostra di nuovo in mezzo alle nuvole, la donna si accorge dell'errore e ribadisce allora il suo amore esclusivo per il Trovatore. In modo simile, in P51, quando Elia si mette a cantare, «il cielo, davanti a lui, si è intanto oscurato completamente». Questo dunque, mi sembra, il senso celato del canto di Elia: Gemma, sposandolo, ha creduto sposare l'amato Manrico, e invece si è unita all'odiato conte; Elia, che in parte ne è consapevole, cerca di farsi perdonare la propria indifferenza intonando la romanza del trovatore, e spargendo su di lei lacrime che rischiano però di suonare come una beffa. Tuttavia, se Gemma non fosse morta, e se Elia, invecchiando, avesse davvero acquistato il carattere del padre, Gemma avrebbe potuto consolarsi. E questo sembra appunto dirle il sorriso di Salomone sulla fotografia: «Suvvia, non te la prendere [se mio figlio ti tratta male] vedrai che passerà» (p. 121). Mi sembra che si sbagli di nuovo Pieri quando attribuisce a Salomone, invece che a Elia, la romanza del *Trovatore*, ignorandone fra l'altro il contenuto, visto che il sorriso consolatore del vecchio non ha nessun rapporto con la sconsolata e infuocata dichiarazione d'amore del trovatore (P. Pieri, *Memoria e Giustizia*, cit., p. 41, nota 39). Notiamo inoltre che l'allusione a un Elia «soppravvissuto a Gemma quasi trent'anni» ci colloca intorno al 1955, quando anche Elia, deportato a Dachau, è ormai morto da una decina d'anni. Cesira si proietta, come nell'ultima pagina della novella, in un tempo lontano, e immagina una futura riconciliazione fra Elia e Gemma che non potrà in alcun modo aver luogo, come già suggerisce, del resto, il carattere mortuario delle due effigi.

<sup>39</sup> Ricordiamo a questo riguardo che anche il nome «Gemma», molto vicino a quello della nonna materna di Bassani, che si chiamava Emma, allude al ciclo della fertilità naturale.

gioventù». «Confuso in mezzo a una folla delirante», lo aveva ascoltato una volta, col figlio bambino, nel giugno del 1863, quando «l'Eroe dei due Mondi» aveva arringato il popolo ferrarese «dal balcone del palazzo cittadino». Benché avesse «grave carico di famiglia», diceva il vecchio, «una sola parola del Generale sarebbe bastata perché lui lo seguisse, anche in capo al mondo» (pp. 122-123). Elia ricordava, da parte sua, anche eventi più antichi, di quando per esempio i soldati austriaci passeggiavano davanti alla cattedrale, e il padre, rifiutando di trattarli come nemici, soleva dire: «Poveretti, che colpa ne han loro»<sup>40</sup>. Il senso della frase è più esplicito nel passo corrispondente di P56, in cui Salomone si rammenta che la gente guardava quei soldati «con disprezzo, con odio» e riconosce che allora provava anche lui gli stessi sentimenti. Ma ripensandoci ora, da vecchio, Salomone si chiede che colpa ne avessero loro, «poveri ragazzi, “messi qui nella vigna a far da pali?”»<sup>41</sup>. Il vecchio cita qui un verso del *Sant' Ambrogio* di Giusti, in cui il poeta giunge alla conclusione che l'odio fra «lombardi» e «alemanni» giova solo al tiranno, al «re pauroso», che «[...] regna dividendo, e teme / popoli avversi affratellati insieme»<sup>42</sup>.

In Salomone, dunque, la fede ebraica convive in perfetta armonia con l'amore della patria italiana, ed è inseparabile da un forte sentimento di fratellanza universale fra i popoli. A questa visione si avvicina a suo modo anche Cesira, quando proprio «intorno alla figura del buon vecchio», vissuto in anni che «dovevano essere stati diversi da quelli» presenti, si costruisce a poco a poco una sua utopia religiosa: la visione di «un'età felice, meravigliosa, quando Dio, al di sopra d'ogni divisione di stirpe, di classe, di religione, parlava ugualmente a tutti gli uomini» (p. 126). Nel pensiero e nella relazione fra i due si realizza insomma quella solidarietà, quella fratellanza fra gli individui e fra le nazioni che manca invece nel rapporto fra i Corcos e i Brondi, fra Elia e Gemma, fra le classi superiori e le subalterne.

Nell'ultimo capitolo della novella, Cesira s'interroga di nuovo sulla personalità di Elia, sullo strano sguardo in cui tale personalità si riassume. Quello sguardo, lo sguardo del positivista, del medico, la cui missione è la scienza, è «uno sguardo particolare», constata Cesira, «come se persone e cose, a lui che le contemplava dall'alto, e quasi fuori del tempo, apparissero uguali, indistinte» (p. 127). Dopo tanti anni d'assiduità in casa Corcos, dopo tanti anni di un sentimento che senza poter essere propriamente chiamato amore, è «tuttavia una presenza continua, indispensabile», che «s'identifica con l'idea stessa della vita da cui è esclusa», Cesira si chiede ancora se lui si sia mai accorto di lei, se lui l'abbia vista mai (p. 125). Ma nello stesso tempo essa sa anche perfettamente che ai suoi occhi «neri, pungenti, indagatori» nulla in realtà poteva sfuggire, nulla che valesse la pena d'esser notato (p. 125). E quindi, ogni volta che entra in cucina, Cesira prova di nuovo il bisogno d'evitare il calmo sguardo che per un momento, al suo ingresso, s'è levato dal libro; e «come a difesa» suscita allora il ricordo di Salomone (p. 125).

L'epigrafe che precede il testo di P51 – una citazione dai *Notebooks* di Henry James – contiene un'allusione alla «ineffable, [...] Medusa-face of life», quel volto capace di pietrificare, secondo la mitologia greca, chiunque lo guarda<sup>43</sup>. Per proteggersi da quella minaccia, e poterla un attimo dopo decapitare, Perseo non fissa il suo sguardo direttamente nel volto della Gorgone, ma ne guarda solo l'immagine, riflessa nello scudo che ha ricevuto da Atena. Potremmo dire che in modo simile, per Cesira, lo sguardo di Elia è come il volto della Gorgone, che la pietrificerebbe se lei non chinasse il capo. Per proteggersene suscita il

---

<sup>40</sup> P51, p. 122. L'attribuzione di questo ricordo a Elia, che ha 30 anni nel 1888 (secondo p. 85, ma ne ha 90 nel 1943 secondo p. 123), è poco verosimile. E infatti l'episodio sarà modificato in P56.

<sup>41</sup> *Opere*, p. 1643. La citazione, benché un po' occultata, è conservata in P73/80 (*Opere*, p. 79).

<sup>42</sup> Giuseppe Giusti, *Sant' Ambrogio*, vv. 20, 87-88.

<sup>43</sup> P51, p. 69. Sulla citazione da Henry James, vedi le preziose osservazioni di Sergio Parussa, *L'odore della poesia. Giorgio Bassani e Henry James*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Capozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, pp. 67-88.

ricordo di Salomone, a cui invecchiando Elia somiglia sempre di più. La fotografia di Salomone nel tinello buono è un Elia diventato fraterno e amichevole, innocuo come diventa il volto feroce della Medusa quando è riflesso dallo scudo di Atena.

### III. ... alla decifrazione di una fotografia

Riassumendo le pagine precedenti, possiamo dunque concludere che in P51 assistiamo a un significativo approfondimento della storia dei «nonni», diventata ora la storia di Elia Corcos e Gemma Brondi, una storia di cui è necessario complemento l'espunzione delle pagine di P45 che erano dedicate ai ricordi d'infanzia del narratore e ai suoi genitori. Ma come già ho accennato, il cambiamento cui assistiamo nel passaggio da P45 a P51 non riguarda soltanto la materia narrata. Più radicalmente, ci troviamo di fronte a un cambiamento di «modo», di cui la soppressione dei ricordi d'infanzia e della storia dei genitori può essere considerata l'inevitabile conseguenza o, se si preferisce, la causa. P45 racchiude alcuni episodi dell'infanzia e dell'adolescenza del narratore, che fanno di lui un personaggio e un protagonista della storia che ci è raccontata, un narratore intradiegetico e omodiegetico secondo la terminologia di Gérard Genette. Neanche del narratore di P51 si può dire che sia totalmente extradiegetico, dal momento che, fin dalle prime righe, ci informa che, «frugando in certe bottegucce di F\*», si possono «metter le mani su cartoline vecchie di almeno cinquant'anni» (p. 71). Tuttavia, il suo ruolo è molto ridotto. Nella pagina successiva egli descrive Corso Po come la «nostra Main Street»<sup>44</sup>. Un po' più avanti si mostra informato del fatto che l'unico ritratto di Elia Corcos a trent'anni fu conservato da Gemma in uno stipetto recentemente venduto a un vecchio antiquario di via Mazzini (p. 85), e nel terzo capitolo riferisce – come si è visto – le opinioni sul matrimonio di Elia e Gemma che circolavano negli ambienti più influenti della città fra le due guerre mondiali. A queste opinioni egli contrappone l'atteggiamento di «uno» che invece sia «spinto da più caldo e vivo sentimento di simpatia», «un paziente, illuminato quanto ipotetico cronista, uno capace di risalire fin là, nel buio tinello rustico di casa Brondi, al tempo d'una calda notte d'estate del 1888» (pp. 99, 101). Ma chi può essere tale cronista (difficilmente distinguibile dal narratore) se non Gemma stessa, Cesira, oppure un parente – simile in tutto e per tutto al nipote, narratore e protagonista di P45 – che sia stato personalmente informato da loro sugli eventi di quella notte?

Ma siccome appunto, a partire da P51, il cordone ombelicale che unisce il narratore alla sua famiglia è reciso, o perlomeno occultato, la narrazione non può più muovere dalla sua infanzia, nel dopoguerra, per risalire indietro nel tempo fino alla fine dell'Ottocento e avanzare poi nuovamente fino al presente, ma deve logicamente partire dai primi incontri di Elia e Gemma nel 1888. Di conseguenza, la prima pagina di P51, benché per molti versi ricalchi l'*incipit* di P45, e ci fornisca informazioni simili, è però radicalmente diversa nella sua impostazione. L'aspetto presente di corso Po non è più confrontato a come il narratore ricorda che fosse agli inizi degli anni '20, ma direttamente a com'era nel 1888, in un tempo di cui il narratore (se non lo facciamo molto più vecchio del narratore di P45) non può avere nessun ricordo. Quest'ultimo non può quindi più affidarsi alla propria memoria, la deve sostituire con un documento oggettivo, una cartolina ricavata da una fotografia fatta verso la fine del XIX secolo, cioè negli anni in cui furono fatte le prime istantanee (la fotografia dell'*incipit* di P51 è infatti a tutti gli effetti un'istantanea, nonostante l'uso del cavalletto). In P45 il narratore racconta che quando ripensa a com'era corso G. quand'era bambino, gli sembra di vedere «una fotografia sbiadita» (pp. 342-343). In P51 il termine di paragone della similitudine diventa un oggetto reale, cioè una «veduta ingiallita dal tempo, macchiata dall'umidità», ma sufficientemente leggibile per poter ricostruire dove aveva posto il suo

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 72 (il corsivo è mio).

cavalletto il fotografo, nel pieno centro di F., in modo da avere «a destra, in ombra, a guisa di quinta, lo sperone del Teatro Comunale», a sinistra, immerse nella luce di un crepuscolo primaverile, le casupole che negli anni '30 sono state rase al suolo per «costruire il palazzo di marmo delle Assicurazioni Generali», più vicino «il Gran Caffé Zampori», anch'esso da anni scomparso, e in primo piano particolari colti proprio nell'attimo in cui è stata scattata la fotografia: un garzone di barberia che si stuzzica i denti, un cane che annusa il marciapiede, uno scolare che traversa correndo il crocicchio, e infine «un bellissimo tiro a quattro, forse quello dei duchi Costabili, da pochi mesi ritirati in provincia da Roma» (P51, pp. 71-73).

Alla memoria del narratore, e ai ricordi commossi della nonna, l'autore di P51 ha insomma sostituito un documento neutro, oggettivo, e in quanto tale estremamente minuzioso e preciso, il prodotto di una moderna invenzione, la fotografia, che mediante processi chimico-fisici permette di registrare radiazioni luminose su una lastra o su una pellicola e poi trasferirle su carta. In realtà, anche in P45 erano menzionate due fotografie: quella del nonno all'epoca del suo matrimonio (p. 343), e quella posta sulla lapide della nonna alla Certosa (p. 348). In P51, oltre alla foto di gruppo che Gemma si porta a casa dall'ospedale proprio nel giorno della sua prima conversazione con Elia a Corso Po (p. 75), incontriamo i ritratti fotografici di Salomone e di Gemma, che si fronteggiano nel tinello buono. A partire dalla piega d'amarezza di lei, e dal sorriso di lui, la fantasia di Cesira immagina fra i due un dialogo, che diventa addirittura un dialogo fra Gemma e Elia.

In modo simile, nella veduta di Corso Po possiamo distinguere i dati oggettivi che hanno lasciato una traccia sulla lastra fotografica, e ciò che il narratore immagina o ricostruisce a partire da essi. Rispetto alle fotografie scrutate da Cesira, c'è qui però una differenza essenziale. Il narratore di P51 non si limita infatti a interpretare l'espressione dei volti che figurano nella fotografia. Più radicalmente, egli concentra la propria attenzione su un personaggio di cui pretende sapere che cosa stava facendo nell'attimo preciso in cui è stata scattata la fotografia, ma di cui, nella fotografia, non c'è proprio nessuna traccia:

*Elemento trascurabile* di quella vita di cui, ora, non resta pressoché alcun ricordo [...], una ragazza di circa vent'anni, *proprio nell'attimo* in cui il fotografo faceva scattare l'obiettivo, *e fuori, naturalmente*, della portata di esso, si allontanava per corso Po, camminando sveltamente lungo il marciapiede di sinistra, in direzione opposta a quella tenuta dall'equipaggio dei duchi Costabili, verso l'indistinta periferia cittadina (pp. 73-74; il corsivo è mio).

Ma se dunque nella fotografia non rimane nessun indizio dell'esistenza di Gemma, se essa non può in nessun modo sostituirsi alla memoria o all'immaginazione del narratore, per quale motivo Bassani l'ha presa come punto di partenza del suo racconto, suscitando in molti lettori, e anche in alcuni commentatori, l'impressione ingannevole che noi vi vediamo veramente apparire lo svelto profilo di Gemma?

Per rispondere a questa domanda converrà ricordare un'importante affermazione di Croce sulla nozione di documento<sup>45</sup>. Dopo avere asserito che la conoscenza storica si basa sui fatti, e sui documenti che permettono di accertarli, Croce chiarisce che veri documenti sono solo quelli «viventi che porto in me», e includono dunque anche «la lingua che parliamo, i costumi che ci sono familiari, [...] le esperienze che portiamo, per così dire, nel nostro organismo»<sup>46</sup>. Quanto poi a quelli che «l'uso storiografico chiama documenti» in senso stretto, «scritti o scolpiti o figurati o imprigionati nei fonografi», non sono in sé veri documenti ma solo «tinte coloranti, carta, pietre, dischi di metallo» se, in primo luogo, non «stimolano e rafforzano in me ricordi di stati d'animo che sono in me», e se, in secondo

---

<sup>45</sup> Sull'influenza su Bassani della concezione crociana della storiografia, vedi P. Pieri, *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2012, pp. 93-95. Numerosi riferimenti a Croce anche in Id., *Memoria e Giustizia*, cit..

<sup>46</sup> B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1954<sup>6</sup> [1938], p. 7.

luogo, non cessano di essere semplicemente «vita vissuta» per ripresentarsi «in forma di conoscenza», integrandosi in un pensiero che non si limita a registrare dei fatti ma concretamente li giudica e interpreta (ivi, pp. 7-8).

Questa definizione crociana della conoscenza storica collima perfettamente col modo in cui la voce narrante del primo capitolo di P51 interpreta la veduta di Corso Po. Senza la lastra da cui è stata ricavata la fotografia descritta nella novella, o senza altri simili documenti, P51 non risponderebbe all'esigenza storicistica che Bassani ha posto a base della propria poetica; ma quella lastra diventa un documento vivente che ci permette di capire chi fossero gli uomini che vivevano a F. nel 1888, e chi fosse in particolare Gemma, soltanto nel momento in cui il «cronista» la scruta alla luce di costumi, esperienze e ricordi che nel suo caso specifico sono i ricordi d'infanzia dello scrittore, e i racconti che gli sono stati fatti in famiglia. A questo si aggiunga che questo cronista non si limita a ricostruire dei fatti: indirettamente li interpreta e giudica, e in particolare li interroga sulle motivazioni del fotografo e sulle conclusioni che su di esse si possono evincere dall'angolazione che ha scelto per la sua veduta. Alla luce di un tale esame, non si potrà, da un lato, negare l'imparzialità, l'oggettività di un apparecchio fotografico che permette di cogliere indiscriminatamente oggetti in sé insignificanti come un garzone, un cane, uno scolare; ma d'altro lato si dovrà **riconoscere** che non è un caso se il fotografo ha collocato il suo cavalletto proprio al centro della città, lungo la sua arteria principale, dirigendo l'obiettivo verso i luoghi frequentati dai gruppi sociali più prestigiosi della città (il Teatro Comunale, il caffè Zampori) e se quindi in particolare ha immortalato il passaggio dell'elegante tiro a quattro dei duchi Costabili. La modesta infermiera, figlia di contadini inurbati, che per tornare a casa, alla fine della sua giornata lavorativa, deve allontanarsi rapidamente dal centro, è invece una creatura troppo insignificante, un «elemento» troppo «trascurabile» per trovare un suo posticino nella fotografia (p. 73). Il movimento centrifugo di Gemma Brondi si contrappone direttamente a quello centripeto della carrozza dei duchi.

Aggiungiamo che la fotografia e la medicina di Elia Corcos appartengono chiaramente allo stesso universo scientifico e tecnico, sono prodotti della stessa visione del mondo positivista che da un lato teorizza una registrazione imparziale dei fatti, e in quanto tale appartiene al mondo moderno che aspira alla **libertà** e all'eguaglianza, ma d'altro lato rischia di violare, di compromettere questo ideale per il solo fatto di dirigere i propri strumenti in una direzione e non in un'altra. Dietro all'oggettività della macchina, vi è l'intenzione di un io e in questo senso possiamo considerare la fotografia da cui muove il racconto come una perfetta *mise en abîme* dell'ambiguo protagonista, al quale persone e cose, contemplate dall'alto, appaiono tutte «uguali, indistinte», ma che forse, proprio per questo, non ha mai visto Cesira, non si è mai neppure accorto che esiste (p. 127).

Notiamo tuttavia che in un primo tempo il suo atteggiamento è proprio contrario a quello del fotografo. Invece di seguire con lo sguardo la carrozza dei Costabili, o le signore eleganti che passeggiano nelle strade del centro, egli rincorre in bicicletta e attacca discorso proprio con la ragazza insignificante, con l'infermiera dal viso «né bello né brutto» che avanza a lunghe falcate in direzione della periferia (p. 75). In modo simile, qualche giorno dopo, durante una rappresentazione della *Traviata* al Teatro Tosi-Borghesi, egli saluterà Gemma e Cesira – «confuse lassù in piccionaia», ma non per questo «nascoste ai suoi occhi pungenti» e «balenanti» dietro le lenti – «con lo stesso slancio» con cui un attimo prima si era rivolto alla «duchessa Costabili [...] sfavillante giovinezza e gioielli» (pp. 77-78, 100).

Soltanto col passare degli anni (anche se forse il germe del male era posto sin dall'inizio), l'atteggiamento di Elia nei confronti di Gemma diventerà più distante e più ironico, indifferente come quello del fotografo, nonostante le ipocrite lodi alla moglie, e i raffinati regali portati dall'estero (pp. 111-121). Atteggiamento che quindi fra l'altro potrà far nascere il dubbio che egli sia l'amante della duchessa, che anche lui sia diventato sensibile al

fascino dell'aristocrazia. Il narratore, concentrando prima la sua attenzione su Gemma e Cesira, e poi, nelle ultime pagine, sulla sola Cesira, adottando addirittura il suo punto di vista, rimarrà invece fedele fino alla fine alla propria decisione di scrivere la storia dal punto di vista degli «elementi più trascurabili» (quelli che Manzoni chiamava «gente meccanica»), e non di quelli che hanno «Gloria, Potere, Amore», secondo il darwinismo sociale della borghesia ferrarese fra le due guerre (p. 97).

Un passo di un'intervista concessa nel 1984 ci permette di chiarire ulteriormente la scelta a prima vista paradossale di cominciare un racconto con un'ècfrasi, con la descrizione minuziosa di una fotografia, e poi raccontarci proprio la storia del personaggio che dovrebbe figurare in quella fotografia ma in realtà non vi appare. Bassani afferma nell'intervista che la *Passeggiata* «comincia con una fotografia, ma poi a poco a poco la fotografia viene invasa dal suo contrario: la vita»; «allontanandoci dalla fotografia – prosegue Bassani – giungiamo alla realtà»<sup>47</sup>. Detto altrimenti, la fotografia, più del cinema, e proprio per la sua straordinaria capacità di cogliere l'attimo fuggente, è come il volto di Medusa menzionato da Henry James nei suoi *Notebooks*: essa immobilizza, pietrifica una volta per tutte ciò su cui fissa il proprio sguardo, e in quanto tale è il contrario dello spirito, della vita. Solo chi, come Gemma, volge le spalle al fotografo, ed è troppo insignificante per rientrare nel suo campo visivo, può sperare veramente di esistere.

Ma proprio qui ci attende un'ulteriore sorpresa: il narratore ci dice che la silhouette di Gemma è rimasta fuori dalla portata dell'obiettivo, che dunque nella fotografia non è rimasta impressa nessuna traccia della sua esistenza fisica, ma subito dopo sostiene che in compenso quella fotografia ha registrato qualcosa dei suoi pensieri, delle sue fantasie:

Resta ora da accennare a quelli che in quel momento potevan essere i pensieri di una ragazza come Gemma Brondi [...]; pensieri o, meglio che pensieri, sensazioni indeterminate, appena affioranti alla coscienza, che al contrario dell'antico volto di Corso Po, tramandatoci fedelmente da una semplice cartolina, non han lasciato dietro di sé nessunissima traccia. Eppure, ove si osservi con un po' d'attenzione l'aspetto generale di Corso Po, in quel punto del giorno e della sua storia; se si badi all'effetto complessivo di felicità, di speranza, corroborato dallo sbattere allegro delle tende davanti al Caffè Zampori, che dà, visto dalla spalletta che cinge la Fossa del Castello, lo sperone nerastro del Teatro Comunale – quasi prora che avanzi, festosa, verso il futuro e la libertà: non ci si può sottrarre all'impressione che qualcosa delle fantasie di una ragazza di vent'anni, diretta verso casa dopo una giornata di lavoro, sia rimasto registrato nel quadro che abbiamo sotto gli occhi, anche se poi questo stesso quadro non abbia conservato nulla della sua persona fisica (pp. 76-77).

Anche questa affermazione ci sembra a prima vista paradossale, ma ci sorprenderà meno se ci riferiamo di nuovo al pensiero di Croce, rifacendoci però questa volta non a ciò che dice il filosofo della storia ma a ciò che egli scrive dell'opera d'arte e più in generale dell'intuizione. Nell'intuizione, sostiene Croce, lo stato d'animo del soggetto che in essa si esprime non è più una confusa e insondabile impressione privata; nell'intuizione lo stato d'animo si oggettiva, può essere rivissuto e riattualizzato da altri, e dunque, sottratto al tempo, diventa eterno:

L'arte rifà idealmente ed esprime la mia istantanea situazione; e l'immagine, da lei prodotta, si scioglie dal tempo e dallo spazio, e può essere rifatta e ricontemplata nella sua idealità-realtà da ogni punto del tempo e dello spazio. Appartiene non al mondo ma al sovramondo, non all'attimo fuggente ma all'eternità. Perciò la vita passa e l'arte resta<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Un'intervista a Giorgio Bassani (1984), a cura di Elisabeth Kertesz-Vial, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2011, pp. 271-283: 277. L'intervista era stata pubblicata in origine in «Chroniques italiennes», n. 2, 1985.

<sup>48</sup> B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Napoli, Bibliopolis, 2003, pp. 13-37: 34-35.

Letta in questa prospettiva, l'affermazione di Bassani mi sembra chiara: la veduta di Corso Po è crocianamente un'intuizione, l'espressione di un sentimento che tanti dividevano in quegli ultimi anni del XIX secolo, e che ispirava in particolare il fotografo che scattava quell'istantanea. In quegli anni – suggerisce Bassani – molti erano pervasi da un sentimento di speranza e di gioia, molti concepivano se stessi e la propria epoca come una prora che avanzi, festosa, verso il futuro e la libertà. E così anche nei rapidi passi di Gemma, inseguita in bicicletta da Elia, in quella corsa che la sottrae all'obiettivo del fotografo, in quella sua fuga precipitosa, si esprime uno slancio vitale, un desiderio di felicità e libertà, appunto un germoglio, una *gemma* che vuole sbocciare e schiudersi.

In questa prospettiva, capiamo allora meglio perché Gemma e Elia abbiano potuto fermarsi a conversare su Corso Po, e poco dopo fidanzarsi e sposarsi, anche se poi le loro esistenze sono rimaste separate e nemiche, e Gemma, benché sottomessa, non ha mai smesso di corruciarsi e di protestare. Tornando a casa all'alba dopo il fidanzamento notturno in casa Brondi, vedendo sorgere un sole che gli sembrava simboleggiare la missione della sua vita, Elia, invece di coricarsi, si era messo a studiare. In modo simile, «in un mattino d'aprile dell'anno 1900» (forse proprio all'indomani del loro trasloco in via Coramari) «una donna ancor giovane, la persona inquadrata, come in un ritratto, in una finestra del primo piano [...] aveva salutato [...] l'alba del nuovo secolo» (p. 107). Con spinta energica le due imposte erano state aperte: «appena in tempo perché, diritto come spada, un raggio di sole sprizzasse, limpido, dal limite dell'orizzonte, e scendesse quindi a strappar dai rami, baluginanti in penombra dietro la figura femminile apparsa al davanzale, un fulvo, fugace lampo di gloria» (p. 107). Il sole che sorge per illuminare la missione scientifica di Elia è lo stesso che fa baluginare le casseruole di rame che costituiscono il regno di Gemma. Solo più tardi, con la morte del figlio, col disamore che separa progressivamente i due sposi, con la prima guerra mondiale, e infine col cancro di Gemma, il sole, tramontando, lascerà che la terra sia invasa da ombre sempre più lunghe e inquietanti, quel buio in cui si è smarrito Elia durante la sua ultima passeggiata.

In conclusione, che cosa possiamo dire allora del cambiamento di modo che ci ha portato da P45 a P51? Per cogliere pienamente il senso di questa trasformazione dobbiamo ripercorrere rapidamente le principali tappe dell'apprendistato narrativo dello scrittore. Fra il 1935 e il 1937 Bassani aveva scritto alcuni brevi racconti in prima persona, in cui sembrava dar sfogo a fantasmi erotici aggressivi e violenti, appassionati e vendicativi, quasi come in certe novelle naturaliste del primo D'Annunzio. In uno di essi, per esempio, *La fuga al mare*, il protagonista s'innamora di una giovane donna dagli occhi azzurri e i capelli fulvi, la «principessa della città», da lui incontrata al centro di un giardino, e che lo tratta con irridente disprezzo<sup>49</sup>. Per vendicarsi, un giorno la violenta e quando vede balenare nei suoi occhi «un orribile scherno» afferra un coltello e lo pianta nella sua «bianca gola» (ivi, p. 52). In altre novelle degli stessi anni ci troviamo piuttosto in un mondo in cui realtà e sogno, realtà e arte o scrittura, morbide relazioni amorose e irrisolte amicizie maschili si mescolano o intrecciano continuamente, in un'atmosfera che ci può ricordare certi romanzi di D. H. Lawrence, come *The Rainbow* o *Women in love*<sup>50</sup>. Così, per esempio *Caduta dell'amicizia* ricorda l'ultimo incontro del narratore con il suo amico Stefano, incontro durante il quale gli aveva raccontato le proprie relazioni con Elisa e aveva indovinato dalle sue reazioni che ne era innamorato anche lui. Tornato a casa il narratore aveva sognato che Stefano si era ammalato e stava per morire, e anche se questo probabilmente è soltanto un sogno, rimane vero che l'amore di Elisa, a sua volta da tempo partita, ha distrutto la loro amicizia, l'ha fatta per sempre «cadere» (ivi, pp. 97-103). Come abbiamo visto, anche *Frammenti di una vita* (1937) e P45 sono

---

<sup>49</sup> G. Bassani, *Racconti*, cit., p. 49.

<sup>50</sup> Lawrence è citato in uno di questi racconti, *Il concerto*. Il narratore vi spiega che «tra noi, allora, faceva furore Lawrence, il problema sessuale torturava crudelmente i nostri amori di ventenni» (ivi, p. 171).



racconti d'ispirazione autobiografica e scritti in prima persona. Nonostante le inquietudini edipiche, e la forte partecipazione affettiva del narratore al dissidio dei due nonni e dei due clan familiari, si può tuttavia riscontrare uno sforzo, rispetto ai racconti appena citati, per acquistare una maggiore distanza e oggettività, per trattare la materia del racconto in modo più realistico, come Bassani farà in parallelo, e in modo più decisivo, in *Storia di Debora*. Ma naturalmente solo con P51 questa distanza è pienamente conquistata, senza rinunciare, fra l'altro, a una materia che è in origine autobiografica. Questa distanza, che sembra implicare, almeno in un primo tempo, la rinuncia all'io omodiegetico e autobiografico<sup>51</sup>, Bassani l'aveva già definita con precisione, formulando precocemente la propria poetica, in una lettera dal carcere alla famiglia in cui parlava della «maturazione tardiva» di Verga, del suo passaggio da romanzi come *Tigre reale* alla grande stagione verista della sua prosa:

[Cara mamma] anche in lui, vedi, un fenomeno di maturazione tardiva, un diventare «cattivo» a quarant'anni, conosciuto tutto il falso che c'è nell'esser buoni con se stessi e le proprie emozioni, affetti, eccetera, nell'essere indulgenti colla propria vita e la propria letteratura. Ma, in realtà, un diventar buoni sul serio, vedere le cose non più secondo una ma quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, rcreate al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico, d'eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente: un mondo distrutto e poi rifatto, proprio come dicevo a Jenny (*Opere*, p. 957).

Bassani rinuncia, con P51, e le altre quattro storie ferraresi, all'«atmosfera privata della propria autobiografia», all'indulgenza con se stessi e le proprie emozioni che caratterizzavano ai suoi occhi i racconti degli anni '35-37, e ancora in parte P45. Questa rinuncia può certo farci pensare all'oggettività scientifica di Elia Corcos, e in parte certo le si apparenta, se implica la conquista di un verismo come quello di Verga. Ma nello stesso tempo se ne distingue in quanto il distanziamento da sé, quale lo concepisce Bassani, è inseparabile dalla creazione di un mondo morale, dall'attribuzione alla realtà di un valore simbolico, di un significato ideale. Come si è visto, il cronista simpatetico di P51 esamina, con scrupoloso rigore di storico, tutte le ipotesi, ma nello stesso tempo cerca la verità, una verità che è rigorosamente distinta dalla semplice registrazione dei fatti, in quanto costituisce un punto di vista morale, che include i diritti degli esclusi e dei marginali, degli «elementi più trascurabili», Gemma e Cesira. Una tale oggettività e verità non esclude quindi per niente un'intensa partecipazione affettiva, confermata del resto da un'altra lettera scritta dal carcere, di poco anteriore a quella appena citata, e in cui Bassani contrappone esplicitamente la propria sensibilità poetica e quella dei suoi familiari all'atarassia filosofica del nonno Cesare, modello di Elia Corcos:

Credo che il nonno Cesare abbia davvero scoperto il segreto dell'immortalità: che è quello di non lasciarsi raggiungere dalle emozioni. [...] Per noi, viceversa, le emozioni sono tutto. Cosa saremmo senza emozioni? Peggio di morti, almeno per parte mia. Noi, ciò che ci fa vivere al tempo stesso ci consuma. Noi, credo, teniamo della natura disgraziata dei poeti, tutti senso e lotta; il nonno di quella dei filosofi, che vivono nell'assenza, nel distacco, nella calma metafisica (*Opere*, p. 956).

---

<sup>51</sup> Solo dopo avere scritto *Una notte del '43* Bassani sentirà che «ormai Ferrara c'è [...] qualcosa di concreto, di reale, [...] di credibile» e che dunque è giunto il momento di includervi anche «me stesso» (*Opere*, pp. 941-942).