



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Tra best seller e letteratura
Le dinamiche del successo
de *Il Gattopardo* e *Il giardino
dei Finzi-Contini*

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Rolando Damiani

Prof. Aldo Maria Costantini

Laureando

Francesco Rampin

Matricola

835946

Anno Accademico

2015/2016

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
IL BEST SELLER LETTERARIO	6
I.1. La sociologia della letteratura e la definizione di best seller letterario	6
I.2. Il circuito letterario e il circuito popolare	7
I.3. Lo scrittore	9
I.4. Il libro e l'editore	12
I.5. Il pubblico	17
I.6. Il best seller di qualità e il genere romanzo	19
CAPITOLO SECONDO	
TRA BIOGRAFIA E BEST SELLER	22
II.1. Premessa	22
II.2. Il percorso verso un successo postumo	24
II.3. La vita e la tragedia al centro della narrativa di uno scrittore di successo	32
II.4. I legami culturali tra due scrittori diversi	39
CAPITOLO TERZO	
FORMA E CONTENUTI DEL BEST SELLER	44
III.1. La scrittura equilibrata dei due romanzi	44
III.2. Amore e politica, due temi che attraggono	47
III.3. L'amore ne <i>Il Gattopardo</i>	48
III.4. L'amore ne <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	51
III.5. Il tema politico nel <i>Gattopardo</i>	55
III.6. Il tema politico ne <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	61

III.7. La diffidenza della critica	66
CAPITOLO QUARTO	
TRA VERITÀ E INVENZIONE	70
IV.1. Il rapporto con il romanzo storico	70
IV.2. La ricostruzione dell'essenza di due piccole comunità attraverso la descrizione della loro fine	75
IV.3. I tratti peculiari di due società	82
IV.4. Le festività e il vestiario	86
IV.5. La ricostruzione dell'ambiente	92
CONCLUSIONI	97
BIBLIOGRAFIA	100

INTRODUZIONE

Nello studio di Gian Carlo Ferretti *Il best seller all'italiana* vengono esaminate le vicende editoriali di alcune opere letterarie che tra gli anni '50 e gli anni '80 hanno avuto un alto numero di vendite e che hanno concentrato su di sé, fin dalla loro prima pubblicazione, l'attenzione della critica. Tra i romanzi citati e analizzati dall'autore ce ne sono due che possiedono un rilievo e un legame particolare: *Il Gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini*. Procedendo con la lettura di altri studi riguardanti l'editoria e la letteratura degli anni '50 si scopre che Ferretti non è l'unico a nominare le due opere, anzi esse vengono citate costantemente. Da ciò si comprende quale sia la loro centralità nella letteratura italiana. Essi furono tra i primi casi in cui autori italiani scrissero romanzi letterari che superarono in pochi mesi abbondantemente le centomila copie vendute. Il clamore nacque dal fatto che numeri del genere sarebbero stati stupefacenti anche per libri destinati a un largo pubblico, a maggior ragione lo furono dal momento che si trattava di libri ideati per un pubblico ristretto come quello colto.

Ogni scrittore desidera essere letto dal più alto numero di lettori possibile, ma egli riconosce anche che se vuole raggiungere un certo tipo di lettori deve adattarsi a scrivere dei romanzi

magari dignitosi dal punto di vista dello stile, ma che da una parte evitano le complicazioni della struttura e i rallentamenti della scrittura d'avanguardia, dall'altro

puntano a narrazioni molto mosse e avventurose, ambientate magari in climi esotici o esoterici, oppure in un passato più o meno remoto, o in ambienti cui i più guardano da una incantata distanza.¹

I due testi che verranno analizzati hanno poco in comune con il modello di narrativa appena delineato; quindi sembrerebbe inspiegabile che essi siano riusciti a raggiungere un pubblico così vasto.

Sarà compito di questo studio capire le ragioni di questo successo e oltre a ciò cercare di comprendere, dal momento che i due romanzi non furono gli unici di livello qualitativamente molto alto che vennero pubblicati in quegli anni, perché furono proprio quelli di Bassani e Tomasi di Lampedusa ad essere acquistati da centinaia di migliaia di lettori? Per rispondere a questa domanda le componenti dei due testi verranno analizzate in funzione dell'attrattiva che esse possono suscitare in quel pubblico che sta al di là degli abituali lettori di letteratura. Quindi non ci si potrà limitare a una sola analisi contenutistica, ma si dovrà affrontare il problema utilizzando le categorie analitiche tratte dalla disciplina che maggiormente si è concentrata sul rapporto tra opera e pubblico: la sociologia della letteratura.

¹ CESARE SEGRE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, p. 35.

CAPITOLO PRIMO

IL BEST SELLER LETTERARIO

I.1 La sociologia della letteratura e la definizione di best seller letterario

Solitamente si definisce best seller quel libro che vende un alto numero di copie in breve tempo; qualora questo stesso libro negli anni continuasse a vendere in maniera costante da best seller si trasformerebbe in long seller. Per quanto imprecisa e generica sia questa definizione essa è il punto di partenza per capire ciò di cui ci si occuperà in questa tesi: il best seller letterario che nasce in Italia tra gli anni '50 e anni '60 fenomeno che aggiunse al valore economico delle copie vendute anche il valore letterario. Perciò la particolarità di questo tipo di libro è la capacità di unire «blasone e fatturato»,¹ cosa piuttosto singolare visto che tradizionalmente la letteratura non ha mai avuto una diffusione che permettesse guadagni altissimi a causa dell'intrinseca ristrettezza del pubblico a cui si rivolge.

La prospettiva assunta da Escarpit in *Sociologia della letteratura*,² con le relative categorie, sarà quella utilizzata per capire brevemente come il fenomeno sia nato:

Ogni fatto letterario presuppone degli scrittori, dei libri e dei lettori o, per parlare

¹ GIAN CARLO FERRETTI, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Bari, Laterza, 1983, p. 6.

² ROBERT ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970 (Paris 1968).

in termini più generali, dei creatori, delle opere e un pubblico. Esso costituisce un circuito di scambio che, tramite un apparecchio di trasmissione estremamente complesso, attinente all'arte, alla tecnologia e al commercio insieme, unisce individui ben definiti (anche se non sempre conosciuti di nome) ad una collettività più o meno anonima (ma limitata).³

In queste poche righe sono riassunte brevemente tutte le categorie di cui ci si servirà per occuparsi del “fatto letterario” che in questo studio sarà il best seller di qualità: la prima categoria è quella dello scrittore-creatore, la seconda quella del libro-mezzo e la terza quella dei lettori-pubblico.

I.2 Il circuito letterario e il circuito popolare

Prima di iniziare ad analizzare le tre categorie individuate sarà necessario trattare il “circuito di scambio” menzionato da Escarpit. Esistono due tipi di circuito: uno riguardante opere che si considera abbiano un livello estetico alto ossia il “circuito letterario”; l'altro invece è legato a quelle che non hanno alcun valore artistico, ma semplicemente di consumo, il “circuito popolare”. In essi rientrano quelli che in sociologia vengono chiamati “gruppi sociali”, la cui composizione può variare in base all'età, al sesso e al tipo di lavoro. Questi gruppi hanno delle esigenze e un tipo di cultura diverse, di conseguenza anche un tipo di letteratura a esse legato.

Il circuito letterario è composto da persone che si sono formate una cultura e un'educazione estetica attraverso una formazione scolastica di livello elevato; inoltre hanno del tempo materiale per leggere e i mezzi economici per acquistare i libri. In questo circuito a seconda delle epoche storiche sono rientrati diversi gruppi sociali, ad esempio nel

³ Ivi, p. 5.

medioevo era composto principalmente dai chierici e dall'aristocrazia colta,⁴ mentre negli anni '50 del Novecento esso era composta principalmente dalla cosiddetta "classe media". L'insieme di persone che prende parte al fatto letterario corrisponde a quello che è denominato "ambiente letterario",⁵ lo stesso luogo in cui viene reclutata la maggior parte degli scrittori.

Il circuito popolare può essere definito in opposizione a quello letterario; ne fanno parte coloro che non possiedono una formazione culturale ed estetica alta a causa del percorso educativo compiuto, che dal punto di vista della preparazione umanistica è più basso e di conseguenza non possiedono gli strumenti atti ad avere un gusto estetico-artistico alto. Spesso queste persone hanno poco tempo da dedicare alla lettura e soprattutto non dispongono di fondi sufficienti per acquistare libri. In opposizione all'ambiente letterario la totalità di persone che compongono questo circuito si può definire 'ambiente popolare'.⁶

La descrizione dei due circuiti serve per introdurre la "teoria delle due culture" di Gian Carlo Ferretti, la quale individua questa suddivisione come una strategia voluta dalle classi culturalmente egemoni:

La strategia borghese delle «due culture», del resto, ha implicazioni vaste e complesse a tutti i livelli della produzione e distribuzione culturale. La separazione cioè – per dirla in breve – tra «alta cultura» e cultura «popolare» (la «paccottiglia» di cui aveva già parlato Gramsci), o meglio ancora tra cultura tout court (per pochi) e sottocultura (per molti), si manifesta anche come separazione tra cultura avanzata, progressiva, e cultura arretrata, regressiva (tenendo comunque presente che molto spesso è la stessa grande tradizione culturale borghese che viene recintata e preclusa ai più, condizionando in tal modo – come si vedrà – la battaglia del movimento operaio

⁴ Ivi, pp. 71-74.

⁵ Ivi, p. 74.

⁶ *Ibidem*.

organizzato).⁷

Le parole di Ferretti sono polemiche, e questo lato non interessa ai fini dell'argomentazione presente, tuttavia, il fatto che all'epoca ci fosse una separazione delle due culture è molto significativo. Ciò veniva accettato sia dalle componenti sociali alte che dalle componenti sociali basse ed era giustificato dal fatto che il libro di cultura, visto il numero esiguo di persone a cui era rivolto, non rendeva e le case editrici, per trarre dei profitti, dovevano pubblicare opere di paraletteratura che assicuravano larghe vendite grazie al pubblico più ampio. In sintesi le case editrici non potevano permettersi di pubblicare solamente libri letterari perché ciò avrebbe significato andare in perdita e le pubblicazioni paraletterarie erano necessarie per la sopravvivenza di quest'ultima.⁸

I.3 Lo scrittore

I “circuiti di scambio” sono i complessi sistemi in cui si inseriscono le tre categorie che precedentemente si erano individuate ed ora ci si occuperà della prima categoria: lo scrittore.

Banalmente si può dire che egli è colui che scrive l'opera, ma questa definizione non è sufficiente perché si limiterebbe a definire uno scrivente qualsiasi. Affinché lo scrittore sia tale, guardandolo come una funzione inserita nel sistema comunicazione, bisogna tenere conto di una condizione importante, ossia la convergenza di intenzioni tra scrittore e

⁷ G.C. FERRETTI, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 8.

⁸ *Ibidem*.

pubblico, senza la quale lo scrittore non esiste. Lo scrittore esiste solo in quanto egli si rivolge ad un pubblico che lo vede come tale.⁹

Solitamente gli scrittori provengono dall'ambiente letterario, il quale è formato da quelli che per comodità verranno definiti "letterati". Questo gruppo sociale a seconda dell'epoca ha delle esigenze diverse e dei canoni estetici diversi e lo scrittore, nascendo in un'epoca definita, è influenzato dal suo gruppo, da ciò che ha in comune con esso: l'educazione, la cultura e il linguaggio.¹⁰

Uno scrittore può ottenere due tipi di successo, uno commerciale, ossia l'alta vendita di copie, e uno di tipo letterario. In ambedue i casi esso si realizza nel momento in cui c'è una comunanza di intenzioni tra cosa lo scrittore vuole esprimere e cosa il pubblico cerca. Per quanto riguarda il successo letterario spesso questi due fattori non si incontrano, ma quando ciò avviene, in un certo senso, è come se il pubblico fosse stato rivelato a sé medesimo dallo scrittore. Il gruppo di persone che leggono quel libro e lo hanno apprezzato profondamente è come se sentissero di aver avuto le stesse idee, gli stessi pensieri dello scrittore il quale, così facendo, è stato in grado di dare forma alla loro interiorità.¹¹

Per come cambiò il sistema economico e in particolar modo il mondo editoriale negli anni '50, gli scrittori che pubblicarono durante quel periodo si ritrovarono nella situazione quasi inedita in cui scrivere un libro di buona letteratura non precludeva il successo commerciale. Oltre a ciò essi, nella nuova società che andava formandosi, cominciarono a operare e ad avere ruoli mai avuti prima. Innanzitutto venivano sempre più coinvolti nell'industria culturale ritrovandosi a lavorare in sfere professionali diverse. In quegli anni cominciò a estinguersi la figura tradizionale dello scrittore che vedeva la letteratura come un

⁹ R. ESCARPIT, *La sociologia della letteratura*, cit., p. 30.

¹⁰ Ivi, pp. 95-105.

¹¹ Ivi, pp. 105-110.

fatto aristocratico ed elitario, il quale aveva come uniche possibilità di sopravvivenza aveva o una rendita personale o un secondo mestiere. Gli scrittori dell'ultima generazione erano in grado di inserirsi bene nel nuovo tipo di produzione culturale moderna, profondamente industrializzata e tecnologizzata; nonostante ciò, nella maggior parte dei casi, essi mantenevano una formazione culturale umanistica analoga agli uomini di cultura di stampo tradizionale. Ciò li predisponne a ruoli dirigenziali nell'editoria che capì ben presto la loro utilità in un mercato culturale sempre più vasto; infatti oltre che nell'editoria, la loro formazione permise di avere ruoli rilevanti anche nella televisione e nella pubblicità, il che spesso non precluse loro di mantenere un lavoro nell'istruzione.¹²

Dal punto di vista culturale e contenutistico cambiò molto il tipo di letteratura che in quegli anni gli scrittori elaborarono, ormai la letteratura resistenziale e la letteratura dell'impegno dei primi anni successivi alla guerra non venivano più sentite come centrali. Nella maggior parte dei casi fu un fallimento perché non portò nulla di nuovo dal punto di vista formale, si limitò a mantenere le strutture del romanzo ordinario ottocentesco adattandolo solamente ai contenuti sentiti dalla collettività. Il cambio di rotta operato dalla comunità degli scrittori può essere posto emblematicamente nell'anno 1956; la repressione sanguinosa della rivolta ungherese da parte dell'URSS aveva destabilizzato tutti gli intellettuali che avevano fiducia nell'alternativa socialista al capitalismo e quindi nacque in questo periodo una letteratura del disimpegno, ma che rifiutava di mettere al centro dei suoi temi la storia, l'ideologia e la società.¹³ Tuttavia, essendo all'epoca il tema politico al centro della vita pubblica, spesso critici eminenti fecero delle letture che ponevano tutta la loro

¹² SALVATORE GUGLIELMINO, HERMANN GROSSER, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, IIB, Milano, Principato, 2007⁵, pp. 352-353.

¹³ ALBERTO CADIOLI, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni 80*, Roma, Editori Uniti, 1981, pp. 68-71.

attenzione sulla componente politica di questi romanzi, tralasciando, in alcuni casi ignorando, le altre componenti molto più significative.

I.4 Il libro e l'editore

La seconda categoria da analizzare è il libro che viene usato per lo scambio culturale e nasce come strumento di conservazione e divulgazione della parola. Esso può essere scritto con fini letterari ed essere letto da un pubblico che ha intenzione di usufruirne in maniera disinteressata, volta al diletto – che potrebbe essere ad esempio la volontà di evadere o di meditare – o all'accrescimento della propria cultura, in maniera diversa rispetto al lettore di un manuale, il quale ha l'intento utilitario di acquisire competenza in una qualche materia specifica.¹⁴

Richiamandosi a quanto esposto in precedenza riguardo ai due circuiti e alla “strategia delle due culture”, il lettore che appartiene al circuito letterario cercherà libri di letteratura (anche se nulla gli preclude la possibilità di potersi intrattenere con libri di minor valore). Le opere in questione innanzitutto hanno un ragguardevole grado di complessità formale e contenutistica e affinché esse siano apprezzate pienamente c'è bisogno di una quantità di tempo che non tutti i lettori possiedono; inoltre, anche volendo investire molto tempo, non tutti hanno la formazione culturale necessaria per comprendere l'opera. I libri rivolti al circuito popolare non devono essere di volta a prescindere al puro intrattenimento, ma sicuramente non possiedono un alto grado di complessità, puntano al godimento ludico dell'opera e a una comprensione molto più immediata, caratteristiche che allargano notevolmente il numero di lettori.

¹⁴ R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, cit. pp. 6-7.

In ambedue i casi la nascita del libro avviene grazie all'editore il quale è un imprenditore che assume su di sé il rischio d'impresa, e deve coordinare tre azioni principali: scegliere i titoli che gli vengono proposti, produrli materialmente e distribuirli; senza il suo operato, il libro non verrebbe mai al mondo, anche se non ha origine direttamente da lui.¹⁵ Perciò l'editore è colui che sta tra l'autore e il pubblico, cerca il pubblico per l'autore e l'autore per il pubblico, in base alle sue previsioni sulle vendite egli registra delle tirature più o meno ampie.

Questa figura fu protagonista indiscussa del best seller letterario il quale, per quanto riguarda l'Italia, nasce simbolicamente nel 1958, l'anno di pubblicazione del *Gattopardo* da parte dell'editore Feltrinelli, il primo libro che sfondò il muro delle 100.000 copie in pochi mesi, numero che poi diventerà canonico per poter identificare un best seller. Prima di questa data un romanzo letterario tradizionale più o meno vendeva 5000 copie, quello di un autore famoso a fatica vendeva 20000 o 30000 copie in più anni; ma a un certo punto, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, alcuni libri – nello specifico *Il dottor Zivago*, *Il Gattopardo*, *La ragazza di Bube*, *Il giardino dei Finzi-Contini* – ebbero delle tirature che superarono ogni più rosea previsione dei loro editori; rispettivamente gli editori Feltrinelli ed Einaudi per i primi due titoli e per gli ultimi due. Le case editrici finirono le scorte dei magazzini in pochi mesi e furono obbligate a stampare diverse riedizioni in brevissimo tempo. Questi numeri di vendita nacquero dal fatto che il mercato librario si stava allargando. Da una parte le case editrici si organizzavano in maniera sempre più strettamente aziendale, dall'altra in quegli anni stava crescendo il numero delle persone che potevano permettersi di acquistare libri.¹⁶ Le industrie editoriali legandosi sempre più profondamente con la produzione industriale finirono inevitabilmente per modificare il loro atteggiamento per

¹⁵ Ivi, pp. 59-62.

¹⁶ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 160.

quanto riguardava il lato creativo-artistico. La razionalizzazione dell'attività editoriale, la dipendenza dai capitali e dal mercato facevano allontanare gli editori dalla mentalità di tipo artigianale la quale era basata soprattutto sulla selezione dei testi e non sulla programmazione di vendita.¹⁷

Questa nuova mentalità portò a strategie che influirono enormemente sull'aumento dei lettori. Esse furono: le pubblicazioni economiche, il canale distributivo delle edicole e la pubblicità. La prima a inaugurare la pubblicazione economica fu la Rizzoli nel 1949 con la collana «Biblioteca Universale Rizzoli», ideata da Luigi Rusca e realizzata graficamente da Lecaldano; essa ebbe un successo enorme per l'epoca (20.000 copie a titolo). Questa strategia aveva due obiettivi, uno di tipo economico e uno di tipo etico. L'obiettivo economico mirava ad allargare il pubblico tradizionale, mentre l'obiettivo etico era dare la possibilità anche a persone meno agiate di avere in casa i classici e i grandi romanzi ottocenteschi, ritenuti indispensabili per una buona cultura. La sua stessa forma esteriore – piccolo formato, grafica povera, cartoncino grigio, pagina fitta di caratteri in corpo minore – permetteva di individuare a chi era indirizzata: tutti coloro a cui interessava il testo di per sé, non per la volontà di possedere l'oggetto libro. La Mondadori in quegli anni rispose con la «Biblioteca Moderna Mondadori», la quale pubblicava testi diversi, destinati a quella piccola borghesia che, avendo la volontà di leggere libri di una certa levatura, non avrebbe potuto permetterseli nel formato di lusso: quella stessa piccola borghesia che tra gli anni '50 e '60 diventerà una delle componenti maggioritarie del pubblico del best seller da 100.000 copie. I libri pubblicati in questa collana erano quelli del '900 appartenenti alle principali letterature dell'occidente, quelli che avevano creato l'immaginario romanzesco-letterario

¹⁷ Ivi, p. 55.

contemporaneo. Quasi ogni romanzo europeo di successo, letterario e non, portava la sigla di Mondadori.

Lo stesso anno della nascita della BUR nacque anche l'«Universale economica» della Colip (Cooperativa del libro popolare, legata alla sinistra comunista, voluta fortemente da Togliatti), la quale aveva molti titoli in comune a quelli della Rizzoli, ma era rivolta a un pubblico diverso, ossia quello militante di sinistra, perciò tutte le introduzioni alle opere erano orientate politicamente.¹⁸ Questi pochi esempi mostrano concretamente come il formato economico, inventato dalle case editrici in quegli anni, fu una delle premesse per la nascita del pubblico del best seller di qualità in quanto contribuì ad allargare il mercato dei lettori risolvendo parzialmente uno dei problemi che poteva far desistere le persone dall'acquisto di un libro: il prezzo troppo alto.

Un altro fattore fu l'ampliamento del canale della distribuzione, ovvero vennero aggiunte le edicole alle librerie per la vendita di libri. Va detto che in realtà questo fu un fenomeno successivo rispetto alla prima pubblicazione delle opere che verranno analizzate, tuttavia fu un modo in cui l'editoria riuscì ad entrare nelle case dei ceti popolari e a creare il fenomeno dei long seller. Partendo dalle considerazioni di Escarpit bisogna osservare che il circuito popolare e il circuito letterario hanno i propri sistemi di distribuzione: le librerie tradizionali, quelle che puntano su libri di cultura, si rivolgono ai letterati mentre le rivendite di libri, che accomunano le edicole, le tabaccherie e le bancarelle, si rivolgono alle masse perché sono i punti di distribuzione che si ritrovano nella quotidianità del lettore popolare.¹⁹ In questi luoghi, prima del boom economico, era difficile trovare dei libri che rientrassero nella sfera letteraria, in larga misura si trovavano quelli che solitamente vengono ritenuti

¹⁸ ALBERTO CADIOLI, *Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. XI, Milano, Garzanti, 2001, pp. 779-783.

¹⁹ R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, cit., pp. 71-74.

paraletterari. L'editore Mondadori, con l'invenzione della collana «Oscar» nel 1965, immise della buona letteratura nelle edicole a prezzo ridotto, facendo entrare in contatto le masse con la letteratura colta; l'editore fu il primo ad accorgersi che il problema principale della vendita dei libri non era tanto la selezione del catalogo, ma il fatto che essi fossero bloccati nel canale distributivo delle librerie di cultura, il quale per la sua connotazione da sempre elitaria (e costosa) scoraggiava le persone comuni a entrare. Quella di Arnoldo Mondadori fu un'operazione molto attenta al lato economico, ma che sacrificò la componente artistico-letteraria; egli non divise la letteratura dalla paraletteratura: i libri colti, rappresentati soprattutto dai grandi autori americani ed europei del primo Novecento, furono affiancati a quelli più strettamente commerciali. Il tratto più evidente di questo livellamento fu la grafica delle copertine della collana, nelle quali non si vedeva la differenza tra un libro di Pirandello e uno di largo consumo popolare.²⁰ Questa soluzione commerciale contribuì in maniera enorme ad allargare il mercato del libro di cultura perché permise a quest'ultimo di uscire dal circuito letterario per immettersi in quello popolare.

L'ultimo fattore di cui bisogna tenere conto è la pubblicità sui settimanali, la quale cominciò a essere usata sempre più spesso e in maniera sempre più consapevole dagli anni '50. La data di nascita ufficiale si può considerare il 1956 quando «Il Giorno», un quotidiano di larghissima distribuzione, presentò una pagina sui libri, dando informazioni su di essi e consigli sui titoli da acquistare. Da questo momento tutte le riviste e i quotidiani diedero vita a una pagina dedicata ai libri e il fenomeno con il passare degli anni crebbe.²¹ Ciò diede una maggiore popolarità al prodotto letterario, il quale precedentemente poteva essere visto solo da chi fisicamente entrava in una libreria tradizionale, mentre da quel momento la pubblicità raggiungeva le masse, le quali potevano quantomeno conoscerne l'esistenza. Comportò delle

²⁰ A. CADIOLI, *Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento*, cit., pp. 795-796.

²¹ ID., *L'industria del romanzo*, cit., p. 63.

vendite maggiori, ma allo stesso tempo dei costi molto più alti, che potevano essere ammortizzati solo da tirature e vendite molto superiori alle abituali 5.000 copie. Quindi il fenomeno del best seller letterario è anticipato da questo clima editoriale. Il nuovo tipo di prodotto era l'occasione per l'editore di unire il blasone letterario alle alte tirature e per promuoverlo oltre alla pubblicità sui giornali venne utilizzata l'etichetta «di qualità», la quale lo differenziava dal best seller normale, il semplice libro molto venduto nel circuito popolare.²² Il «di qualità» doveva dare un alone letterario, in modo che lo comprasse chi non avrebbe mai acquistato un libro semplicemente commerciale.²³

I.5 Il pubblico

C'è un interlocutore a cui è rivolta l'opera dello scrittore, esso può essere una persona, un gruppo più o meno ampio di persone, ma anche lo scrittore medesimo, esso è il “pubblico teorico” ossia quello che lo scrittore immagina leggerà la sua opera, mentre il “pubblico reale” è quello che effettivamente leggerà l'opera. È stato osservato quanto questo concetto sia legato allo scrittore, in quanto se i due pubblici coincidono l'opera avrà successo. Lo scrittore condivide la comunità a cui appartiene la cosiddetta “comunanza di evidenze” ossia tutte le idee, i giudizi di valore, le credenze che per quel gruppo sociale sono evidenti senza alcun bisogno di giustificazione. Si può assumere che questa sia l'ortodossia del gruppo e nel momento in cui l'artista non si conformasse a quest'ultima, egli verrebbe considerato un eterodosso. Oltre a ciò vi è pure una “comunanza di cultura”, ossia le competenze specifiche di cui l'interlocutore dello scrittore ha bisogno per capire ciò che egli sta scrivendo. Gli

²² G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, cit., p. 6.

²³ GIOVANNA ROSA, *Un pubblico per i romanzi*, in *Pubblico '83*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 32.

elementi che la compongono sono, oltre al modo particolare di utilizzare il linguaggio, anche il genere e le forme letterarie di cui lo scrittore si serve, le quali sono fissate dalla sua comunità.²⁴ Perciò non è un caso che il best seller letterario abbia la forma del romanzo e non, ad esempio, quella della raccolta di poesie. Il contenuto e la forma di questi libri sono figli della comunità a cui sono rivolti e il successo ne è una conferma ulteriore perché significa che i lettori di quell'epoca si ritrovarono in esso.

Negli anni del boom economico in Italia si era affermato il modello consumistico dei paesi capitalisti, con il relativo aumento di produzione industriale il quale investì pure le case editrici facendo nascere quella che poi sarà definita industria culturale. In quegli stessi anni si stabilizzò il ceto medio, quello della piccola borghesia che poteva permettersi l'acquisto di molti beni secondari, i quali a loro volta, dovendo essere prodotti, permettevano una crescita della produzione industriale.²⁵ Tra i beni secondari rientrano anche i libri che ebbero un notevole incremento di produzione: dal '56 al '60 la produzione di titoli ha un'impennata del 43,4% e raddoppia il numero delle famiglie in cui si leggono libri, o dove comunque si legge.²⁶

In questo aumento generale di lettori vi fu anche un incremento di persone che avevano i requisiti necessari per poter usufruire della letteratura: formazione intellettuale, il tempo libero per leggere, l'educazione estetica e le risorse per poter acquistare il libro.²⁷ La nuova classe media nata negli anni postbellici possedeva sicuramente tre di queste caratteristiche, ma non possedeva l'educazione estetica. Essa si acquisisce nel momento in cui si studia la letteratura per molto tempo e certamente non tutti i 100.000 lettori che acquistavano il best seller di qualità avevano delle conoscenze profonde che permettessero di avere questa

²⁴ R. ESCARPIT, *La sociologia della letteratura*, cit. pp. 95-105.

²⁵ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., pp. 51-52.

²⁶ G.C. FERRETTI, *Storia dell'editoria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 161.

²⁷ R. ESCARPIT, *Sociologia della letteratura*, cit., pp. 71-74.

caratteristica. I lettori avevano in comune ciò che in realtà cementifica realmente e crea il gruppo sociale, l'educazione scolastica, la quale consente al gruppo di avere le medesime idee, credenze e giudizi di valore. Un altro fattore da non trascurare è lo *status* a cui la classe medio-borghese aspirava. La lettura di opere prestigiose era uno dei tratti distintivi della ricca borghesia, la classe di riferimento per tutta la società italiana e nel momento in cui si arricchì il ceto medio si cercò di emulare i comportamenti dell'alta borghesia, tra i quali, appunto, la fruizione di letteratura e l'acquisto di libri sentiti come prestigiosi.²⁸

I.6 Il best seller di qualità e il genere romanzo

Non si può analizzare in questa sede l'ontologia del genere romanzo, tuttavia, dal momento che il best seller di qualità degli anni del boom economico rientra in questa categoria letteraria, si cercherà di esporre sinteticamente le cause di ciò. Ai giorni nostri se si guardano le classifiche dei libri più venduti, letterari o meno, nelle prime posizioni ci sono dei romanzi e la cosa appare normale perché a partire dall'Ottocento questo genere si è diffuso nettamente più degli altri.

Se non è né facile né breve dare una definizione precisa del romanzo, è tuttavia possibile notare che la parola stessa, dalla sua nascita a oggi, ha indicato opere di contenuto e forma molto dissimili; perciò, partendo da questo dato di fatto, si può affermare con sicurezza che «il genere è ad immagine e somiglianza della parola che lo designa: fluttuante e in perpetua espansione».²⁹ Questa essenzialmente è la sua natura, la quale può essere colta facendo un confronto con gli altri generi letterari alti della tradizione; essi possiedono un

²⁸ A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., pp. 62-63.

²⁹ ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, trad. it. di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1984 (Paris 1972), p. 6.

canone più preciso - qui inteso come insieme di elementi formali e contenutistici caratterizzanti – che il romanzo ha in minor misura. Esso è in continuo divenire, coglie i mutamenti in atto e ad essi si adegua.³⁰ Perciò il carattere principale del romanzo è la sua duttilità, che gli permette di rispondere in maniera adeguata alle esigenze di un pubblico più ampio rispetto a quello dei letterati, ma che allo stesso tempo riesce ad accogliere dentro di sé le peculiarità contenutistiche e formali degli altri generi letterari. Nel XIX secolo esso fu in grado di allargare il suo pubblico mano a mano che si allargava il numero di persone istruite alla lettura, ma fu nel corso del XX secolo, che, venendo colpito dal fenomeno di massificazione, allargò la sua utenza a numeri inimmaginabili solo cinquant'anni prima.³¹ Le combinazioni economico-sociali che hanno permesso l'alta diffusione del romanzo letterario nella seconda metà del '900 sono state illustrate nel dettaglio precedentemente, ma osservando le parole di Bourneuf e Ouellet:

Il romanzo è anche il solo genere letterario che «si avvantaggi» di una produzione di massa assicurata da professionisti che «pubblicano» instancabilmente romanzi polizieschi, romanzi pornografici, romanzi d'amore o di spionaggio.³²

Si vede esplicitamente di quale sistema produttivo si sia potuto avvalere il romanzo di cultura. Le case editrici negli anni '50 possedevano già un collaudato sistema di produzione di romanzi d'intrattenimento e non dovettero fare altro che espanderlo ai romanzi letterari. Gli altri generi – ad esempio la poesia, trattato storico, trattato filosofico, trattato politico – per quanto abbiano avuto nel XIX e nel XX secolo i loro periodi di fortuna, non hanno mai potuto servirsi di professionisti che pubblicassero instancabilmente per un mercato di massa.

³⁰ HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 13.

³¹ Ivi, pp. 6-7.

³² R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, cit., p. 8.

Soprattutto perché questi generi, visti i vincoli formali e contenutistici, che il romanzo possiede in misura molto minore, si prestavano male alle esigenze di un pubblico ampio.

La già citata duttilità del romanzo è in un certo senso un'arma a doppio taglio perché se da un lato permette di adattarsi a tutte le epoche e di assumere funzioni, immagini e significati che precedentemente erano di altri generi, dall'altro è il genere più esposto alla banalizzazione della massificazione. I best seller di qualità che verranno presi in esame sono un fenomeno estremamente interessante perché sono il caso di un oggetto che pur inserendosi in un mercato di massa non subisce la standardizzazione che esso comporta, mantenendo il valore artistico individuale proprio di un'opera con ambizioni letterarie. Si tratta di opere molto dissimili, con tutti i caratteri dell'opera di alto livello, che per sua natura non dovrebbero avere grandi tirature. Ma nella realtà dei fatti ebbero dei numeri di vendita del tutto anomali che vengono spiegati sicuramente dal mutamento economico e sociale, a cui però bisognerà aggiungere la maggior capacità del genere romanzo rispetto agli altri generi di prestarsi a diversi livelli di lettura. La maggioranza delle persone che acquistarono questi prodotti letterari non avevano, nella maggior parte dei casi, le capacità e gli strumenti interpretativi per potersi addentrare a fondo nel significato di queste opere, tuttavia grazie alla possibilità di fruire il romanzo a vari livelli, poterono leggerli senza alcuna difficoltà, alla stregua di semplice intrattenimento. Quindi si può concludere che questo tipo di pubblicazione letteraria ebbe un immenso successo anche perché si poteva benissimo sacrificare il significato profondo, recuperabile solo tramite una faticosa «lettura critica»,³³ per cogliere il livello superficiale degli avvenimenti narrati, i quali per essere colti necessitano solamente di una lettura normale.

³³ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 24.

CAPITOLO SECONDO

TRA BIOGRAFIA E BEST SELLER

II.1 Premessa

Le opere che verranno analizzate in questo studio sono *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani. Esse sono state scelte per due ragioni principali: la prima, ovviamente, è la grande quantità di copie vendute, la seconda è la vicinanza cronologica dell'uscita nelle librerie. Oltre a ciò bisogna tenere conto che il destino dei due autori è indissolubilmente legato in quanto fu Bassani che, in maniera forse fortunata, scoprì l'opera del principe siciliano.

Questi sono tra i primi casi editoriali in Italia di autori italiani che hanno unito l'elaborazione letteraria a un alto numero di tirature. Negli anni del boom economico c'era una larga offerta a prezzi contenuti di prodotti librari, ma furono questi titoli – ai quali, in quegli anni, vanno aggiunti *Il dottor Zivago*, di Boris Pasternak e *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola – a vendere oltre ogni più rosea previsione degli editori e se le ragioni storico-sociologiche riguardanti il sistema scrittore-editore-pubblico sono già state sinteticamente illustrate, esse non sono sufficienti a spiegare integralmente questo fatto.

L'ipotesi da cui si parte è che esistono sicuramente all'interno di questi testi degli elementi tematici in comune e che furono proprio quest'ultimi ad incontrare il favore del

pubblico. Facendo riferimento a quanto detto precedentemente sul fatto che quando l'opera di uno scrittore fa successo è come se in un certo senso egli desse forma a ciò che il pubblico desiderava sentirsi dire, in questa sede si cercherà di capire proprio questo: quali erano le esigenze del pubblico che furono soddisfatte dall'autore? Inoltre, partendo dal presupposto che queste opere erano per molti tratti differenti, come riuscirono a riscuotere il successo dello stesso pubblico? La spiegazione è che ad un livello più profondo, di significato, questi due libri avevano la medesima composizione, pur essendo molto diversi a livello di storia.¹ Quindi sarà cura dei prossimi capitoli individuare gli elementi compositivi di questa struttura di fondo, i quali attrassero l'attenzione di una vasta quantità di persone, non tutta appartenente all'aristocrazia intellettuale.

A questo punto si ritiene opportuno fare un passo indietro e volgere lo sguardo verso la vita dei due autori in quanto essa permette di capire quale sia l'origine e l'essenza dei temi che vengono trattati, gli stessi che si ritiene abbiano tanto colpito il pubblico. Le tematiche delle due opere non possono prescindere dalla biografia dei due scrittori, soprattutto per quanto concerne questi due casi particolari. È una banalità dire che un libro ha un rapporto diretto con il suo scrittore, tuttavia esistono diversi livelli in cui un'opera può avere dei legami con il suo autore. Per fare un esempio se si analizza la biografia di Hugo si vede come egli non abbia molto da spartire con i personaggi e le vicende di *Les misérables*, di conseguenza è legata al suo autore ad un livello diverso rispetto a *Il gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini* hanno al loro interno degli episodi (e i temi ad essi collegati) che sono intrinsecamente legati ai loro autori reali. Ne consegue che attraverso la ricostruzione della

¹ «La successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione...» (GÉRARD GENETTE, *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, Paris 1972, p. 73).

biografia si possono individuare le tematiche e la visione della realtà che risiedono all'interno del libro.

II.2 Il percorso verso un successo postumo

Giuseppe Tomasi, duca di Palma e principe di Lampedusa, nacque a Palermo il 23 dicembre del 1896 da Giulio Tomasi e da Beatrice Filangeri di Cutò. I genitori dello scrittore facevano parte della alta aristocrazia palermitana, di quel ristretto circolo di nobili e notabili che vivevano in un mondo proprio fatto di grandi feste e soggiorni all'estero. Tuttavia le fortune dell'aristocrazia siciliana, a partire dagli inizi dell'Ottocento, avevano subito una forte diminuzione a causa dell'abolizione dei diritti feudali e del maggiorascato, di conseguenza, quando nacque Giuseppe, ormai, la maggior parte della ricchezza degli avi era stata dilapidata. L'unica cosa che rimaneva a questi uomini, oltre ai fasti del passato, era il senso di appartenenza ad una cultura e classe sociale che si considerava al di sopra del resto della popolazione, con principi completamente diversi rispetto a quelli degli altri uomini. Questo senso di appartenenza all'aristocrazia fu sempre una caratteristica dello scrittore il quale fu sempre cosciente delle sue origini mantenendo un dignitoso "orgoglio di classe".² Oltre a ricostruire la biografia dello scrittore è doveroso soffermarsi brevemente anche su alcuni dettagli riguardanti le famiglie, materna e paterna, dell'autore perché essi permettono di capire bene la dimensione in cui viveva lo scrittore.

La madre aveva un'istruzione che ricalcava il modello francese e aveva fama di esser un'avida lettrice; ciò la rendeva eccentrica e spregiudicata nei confronti dell'alta società palermitana in cui viveva, – la cui educazione era per lo più affidata agli ecclesiastici – nella

² ANDREA VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, Palermo, Sellerio editore, 2008, pp. 13-20.

quale nemmeno gli uomini potevano contare su un'educazione di alto livello. Ciò le fu trasmesso da sua madre Giovanna Filangeri di Cutò, donna considerata molto affascinante e colta, uno dei rari casi in cui una donna palermitana aveva avuto l'opportunità di studiare a Parigi; essa non fu mai conosciuta dal nipote Giuseppe, ma la sua fama, per certi versi leggendaria, aleggiò sempre sulla sua infanzia.³

La passione letteraria nacque nel piccolo Giuseppe già durante l'infanzia e poté maturare grazie alla ricca biblioteca familiare e alle premurose sollecitazioni culturali di sua madre. Nella memoria dello scrittore il periodo più bello e sereno fu questo, il quale è rappresentato in particolar modo da due luoghi: il palazzo Lampedusa di Palermo e il Palazzo Cutò di Santa Margherita Belice. Un tratto caratteriale che fin da bambino egli sviluppò fu l'attaccamento agli edifici familiari di cui si sentiva parte integrante; per questa ragione fu estremamente doloroso rievocare la distruzione della bellezza di quei palazzi, in particolare quello di Palermo che il 5 aprile del 1943 venne colpito pesantemente dalle bombe degli Alleati.⁴ Soffermandosi brevemente sul palazzo Cutò esso fu fatto costruire nel '600 dai Filangeri; quel luogo era molto amato dalla madre dello scrittore, per questa ragione essa faceva trascorrere alla famiglia dei lunghi soggiorni durante l'anno all'interno di quel palazzo. Questo luogo rappresenterà, come già osservato, uno dei più bei ricordi dell'infanzia di Tomasi, quindi non sorprende che nella finzione del romanzo sia presente la rievocazione, di tali avvenimenti.⁵ Riprendendo le parole della biografia tomasiana di Andrea Vitello:

Lo stesso viaggio da Palermo a Santa Margherita aveva «il fascino dell'avventura»: si trattava, infatti, di «una intrapresa piena di scomodità e attrattive».

³ GIOACCHINO LANZA TOMASI, *Introduzione*, in GIUSEPPE TOMASIDI LAMPEDUSA, *Opere*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Nicoletta Polo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995 («Meridiani»), p. XIV.

⁴ Ivi, p. XVI.

⁵ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 58.

[...] dopo il santuario della Madonna delle Grazie sulla sinistra, verso le diciassette, ecco finalmente Santa Margherita. Schierata sul ponte, la banda municipale attaccava una polka con slancio. Assetati e impolverati, dopo le dodici ore di viaggio, si entrava a palazzo Cutò: ai piedi della scala esterna porgeva il rituale benvenuto il fedele e scrupoloso amministratore, don Onofrio Rotolo, che non mancava mai di far trovare in un salotto delle granite di limone, pessime ma desiderate.⁶

A diciannove anni, nel 1915, si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'università di Roma nella speranza di seguire le orme dello zio Pietro della Torretta, diplomatico del Regno d'Italia; ma il medesimo anno venne chiamato in guerra come ufficiale di complemento e venne inviato sull'altipiano di Asiago. L'11 novembre del 1917 venne fatto prigioniero e deportato nel campo di prigionia di Szombathely in Ungheria, dal quale fuggirà nel novembre dell'anno successivo raggiungendo Trieste; dal Friuli riuscì a far ritorno in Sicilia dove quasi non venne riconosciuto dai parenti a causa dello stato fisico in cui la guerra lo aveva ridotto. Quell'esperienza gli causò un leggero esaurimento nervoso, che, visto il suo carattere già di per sé schivo, gli diede la fama di esser pazzo, tuttavia, grazie alle cure e alla vicinanza della madre, con la quale in quel periodo fece molti viaggi, egli si riprese.

Dopo essere ritornato in Sicilia, negli anni successivi alla guerra si consolidarono le passioni letterarie di Giuseppe, in particolare verso la letteratura francese e inglese. Un grande amico con il quale condivideva questo tipo di interesse era il cugino Lucio Piccolo, il quale, anch'egli molto colto, gli fece conoscere Mallarmé e Verlaine. Quegli anni di studio intenso del gli valsero lo scherzoso nomignolo di "mostro" che il cugino forgiò per lui, riferendosi alla vastità delle sue conoscenze letterarie. La sua carriera universitaria finì molto presto, infatti nel 1919 egli diede all'università di Roma il primo e ultimo esame della sua

⁶ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 58-59.

carriera universitaria, dopo il quale si ritirò.⁷ Nel 1920 si trasferì all'università di Genova dove mai diede esami; anche perché da quell'anno iniziò un decennio di viaggi in Europa, il più delle volte accompagnato dalla madre. L'affezionato zio Pietro Tomasi della Torretta, nominato nel 1922 ambasciatore in Inghilterra, gli diede modo di soggiornare per lunghi periodi a Londra, consentendogli di approfondire la conoscenza della lingua e cultura inglese. Fu proprio durante uno di quei soggiorni che conobbe nel 1925 Alessandra Wolff Stomersee, colei che pochi anni dopo sarebbe diventata sua moglie. Ella era la figlia del nobile Boris Wolff Stomersee, alto dignitario alla corte dello zar Nicola II, dove venne educata; il padre morì lasciando vedova la madre la quale si sposò in seconde nozze con Pietro della Torretta, attraverso il quale Lampedusa conobbe Alessandra. I numerosi soggiorni all'estero gli permisero di coltivare una profonda conoscenza delle letterature europee con la conseguente possibilità di entrare in contatto diretto con esse; in quegli anni scrisse alcuni articoli di critica letteraria francese tra il 1926 e il 1927, sulla rivista genovese «Le opere e i giorni». Nel 1932, dopo sette anni di frequentazione e di fitta corrispondenza egli si sposò con Alessandra.

Per quanto riguarda la politica egli se ne astenne, sia durante gli anni del fascismo, sia dopo: il suo temperamento e il senso critico glielo impedivano. Ebbe, come la madre, qualche simpatia per il primo fascismo, la quale ben presto svanì non appena quest'ultimo mostrò il suo volto corrotto, ma ciò che egli non poteva seriamente soffrire era il degrado estetico che il regime manifestava nelle cerimonie pubbliche. Tuttavia le critiche rimanevano nel privato, non si lasciava mai andare a invettive contro l'ordine politico in presenza di estranei. Egli si dichiarava fondamentalmente monarchico, ma, esattamente come il principe di Salina del *Gattopardo*, la sua fede politica era dovuta ai “vincoli di decenza” ai quali si

⁷ G. LANZA TOMASI, *Introduzione*, cit., p. XIX.

sentiva legato per il suo status di nobile; ciò che è sicuro è che egli fu avverso al comunismo. Gli fu proposta una candidatura al senato, ma egli la rifiutò per la già citata volontà di non immischiarsi con la politica. Inoltre egli era cosciente del proprio rango, del significato che ciò comportava, capiva che per far parte di un'istituzione pubblica avrebbe dovuto scendere a compromessi che avrebbero messo a repentaglio la famosa "decenza".

Il 14 dicembre del 1939 venne richiamato dall'esercito regio a Roma, ma in quanto possessore di un'azienda agricola poté, dopo pochi mesi, essere congedato. Negli anni tra il 1941 e il 1942, il palazzo Lampedusa a Palermo venne più volte colpito dai bombardamenti degli alleati senza subire gravi conseguenze, tuttavia il pericolo causato dai continui attacchi lo costrinse a trasferirsi con la madre a Capo d'Orlando (Messina) dal cugino Lucio Piccolo. Nel 1943 il palazzo venne ripetutamente colpito e distrutto quasi per intero; questo avvenimento fece soffrire profondamente lo scrittore per il già citato legame viscerale con i palazzi di famiglia e lo testimonia il fatto che lo menziona nei suoi scritti *Lighea*, *Luoghi della mia prima infanzia* e *Gattopardo*. Nei due anni successivi fu angosciato dalla ricerca di una nuova sistemazione che gli permettesse di vivere in un luogo legato alla sua famiglia e dai contrasti dovuti a vicende ereditarie che in quegli anni dovette affrontare con i parenti del ramo familiare paterno; il tutto si concluse con l'acquisto di due piani di un palazzo di via Butera a Palermo, che un tempo apparteneva al nonno Giuseppe Tomasi. Qui concluse gli ultimi anni della sua vita e la sua attività di scrittore.

Il barone Pietro Sgadari di Lo Monaco era un esperto di musicale di arte e all'inizio degli anni '50 organizzava tutte le settimane incontri culturali ai quali non solo accorrevano tutti gli intellettuali palermitani, ma anche quelli che si trovavano di passaggio a Palermo. Lampedusa e il cugino Piccolo erano degli assidui frequentatori di casa Lo Monaco e fu proprio in queste occasioni che strinsero amicizia con dei giovani intellettuali che si

rivelarono, successivamente, di fondamentale importanza nella biografia dello scrittore. I più importanti furono il futuro figlio adottivo Gioacchino Lanza, Francesco Agnello, Francesco Orlando, Antonio Pasqualino.⁸ Nel novembre del 1953 essi formarono un piccolo uditorio che si raccolse attorno al principe di Lampedusa il quale impartì loro delle lezioni di lingua e letteratura inglese che si conclusero nel febbraio del 1955.

Queste lezioni non avevano la pretesa di aggiungere nulla di nuovo alla critica, erano l'occasione per rendere partecipi gli amici delle impressioni e delle gioie che la letteratura gli aveva dato, di insegnare loro il suo modo di leggere per trarne il maggior godimento possibile. Fu questa l'occasione che gli permise per la prima volta in vita sua di aprirsi con altre persone e di condividere le sue idee sulla letteratura. Le informazioni, gli aneddoti che ora si possiedono sulla vita del Lampedusa si devono alle frequentazioni che egli ebbe con questi giovani amici. La letteratura non era per il principe un semplice passatempo, era una consolazione e un'occupazione, non è un caso che l'unico lusso che egli si concedesse nella sua vita erano le ingentissime spese di libri, abitudine che egli aveva acquisito fin dall'infanzia. Nonostante egli fosse pigro fino all'indolenza era un lettore vorace, difficilmente si poteva trovare un autore che non avesse letto; da ciò nasceva il suo leggendario "aver letto tutti i libri".

Egli delle letterature europee conosceva, oltre agli autori maggiori, anche i minori e i minimi; dal suo punto di vista questo tipo di conoscenza era preziosa per due ragioni, la prima che i grandi classici, se confrontati con i minori, mostravano maggiormente la loro qualità – annoiarsi con letture di minor valore era il giusto prezzo da pagare per la gioia che quelle da lui amate gli davano – ; la seconda ragione era di carattere storico per cui la testimonianza di questi scrittori secondari era preziosissima perché attraverso le loro opere

⁸ Ivi, p. XXXVI.

poteva essere ricostruita la mentalità della loro epoca. Il metodo critico che egli riteneva più adatto per carpire il vero significato delle opere letterarie era quello biografico di Sainte-Beuve; della validità di questo metodo egli era così convinto che non esitò a difenderla dall'attacco di Proust nel saggio *Contre Sainte-Beuve*, (il tentativo di screditare tale metodo era spinto dall'inconscio dello scrittore francese che desiderava nascondere le miserie della sua vita privata). Egli nella letteratura, e nell'analisi che di essa faceva, ricercava principalmente la verità, mettendo in secondo piano lo stile, il quale per lui era una sovrastruttura situata al di sopra del vero significato; la mancanza di verità era ciò che secondo lui mancava nella letteratura italiana, la quale aveva uno stile molto curato, ma fine a sé stesso. Inoltre egli accusava gli scrittori italiani di imprecisione, sempre troppo generici nella nomenclatura degli oggetti; infatti, a tal proposito, egli giudicava geniale l'idea di d'Annunzio di utilizzare molti dizionari per scrivere. In sostanza la decomposizione analitica dell'opera era per lui il modo di arrivare alla verità, la quale a sua volta nasceva dall'esperienza umana dello scrittore – e l'esperienza umana dello scrittore poteva essere carpita solamente attraverso utilizzando il metodo Sainte-Beuve.⁹

Lucio Piccolo non aveva mai potuto intraprendere la carriera del poeta finché la madre era in vita perché essa gli imponeva rigidamente lo studio del pianoforte. Ella morì nel 1953 e ciò gli consentì di pubblicare a sue spese nel 1954 la sua raccolta di poesie, che prese il nome di *9 Liriche*. Giuseppe fu designato come suo consulente editoriale e inviò la raccolta assieme ad una lettera di accompagnamento al poeta Eugenio Montale. Ciò gli valse l'invito agli incontri di San Pellegrino, svoltisi dal 16 al 19 luglio del 1954, in cui nove autori affermati, tra i quali lo stesso Montale, avrebbero presentato altrettanti autori emergenti. In

⁹ SIMONETTA SALVESTRONI, *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1979 («Il castoro»), pp. 5-8; A. VITELLO, *Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 270-301.

quest'occasione poté vedere che le sue conoscenze non erano inferiori a quelle dei letterati di professione e l'episodio suggestionò a tal punto lo scrittore che lo spinse, alla fine del 1954, a intraprendere la scrittura del romanzo – che poi sarebbe divenuto *Il Gattopardo* – che da anni desiderava scrivere.¹⁰ Nel giugno del 1955 ne interruppe la stesura per scrivere i *Ricordi d'Infanzia*; pochi mesi dopo, in settembre, dopo le insistenze di Francesco Agnello si convinse a visitare l'antico feudo di famiglia di Palma. Questa visita lo entusiasmò oltre ogni modo, dandogli modo, nell'autunno di quell'anno, di continuare la stesura del romanzo.

Nella primavera del 1956 Francesco Orlando cominciò a battere a macchina le quattro parti che componevano la prima versione del *Gattopardo*; il dattiloscritto, così completato, venne inviato da Lucio Piccolo al conte Federici, un funzionario della Mondadori di sua conoscenza. L'elaborazione del romanzo durante l'estate proseguì e Orlando batté altre due parti in aggiunta alle prime quattro, prontamente inviate allo stesso Federici in ottobre. Lo scrittore continuò a lavorare alla sua opera con l'aggiunta di altre due parti, per un totale di otto parti. A dicembre Tomasi di Lampedusa scrisse la novella *La gioia e la legge* e il 10 dicembre Lucio Piccolo ricevette la lettera che rifiutava il romanzo e restituiva il dattiloscritto.

Durante l'inverno del 1957 lavorò intensamente scrisse la novella *La sirena* e il primo capitolo di un nuovo romanzo *I gattini ciechi*, inoltre iniziò la ricopiatura a mano integrale de *Il Gattopardo* in un quaderno formato protocollo. Il romanzo comparve nella forma definitiva di otto parti con ogni parte preceduta da una silloge del contenuto. Nel febbraio di quello stesso anno esso venne inviato a Vittorini, direttore della collana einaudiana «I gettoni», dall'editore libraio Fausto Flaccovio e allo stesso tempo un conoscente della moglie del Lampedusa, Giorgio Giargia, fece pervenire a Elena Croce una copia del romanzo. A

¹⁰ G. LANZA TOMASI, *Introduzione*, cit., pp. XL-XLI.

fine aprile venne diagnosticato allo scrittore un carcinoma polmonare, che lo porterà a morire dopo poco tempo il 23 luglio a Roma.

Nel giugno del 1958 giunse a Palermo Giorgio Bassani, il quale avendo ricevuto dall'amica Elena Croce il dattiloscritto del romanzo, desiderava pubblicarlo, ma essendo incompleta la sua fonte era necessaria una ricostruzione filologica del testo; il figlio adottivo dello scrittore, Gioacchino Lanza Tomasi, gli affidò il manoscritto autografo redatto nel 1957 e l'11 novembre del 1958 uscì nella collana «I contemporanei» della Feltrinelli *Il Gattopardo* il quale ebbe un immenso successo coronato il 7 luglio del 1959 dal premio Strega.¹¹

II.3 La vita e la tragedia al centro della narrativa di uno scrittore di successo

Egli nacque a Bologna il 4 marzo del 1916 da una famiglia ebraica benestante di Ferrara che si occupava di commercio di tessuti. Il padre Angelo Enrico Bassani conobbe la madre Dora Minerbi perché figlia di Cesare Minerbi, il medico della famiglia Bassani. Costoro risiedevano da diverse generazioni in un appartamento di via Cisterna del Follo 1, nel centro storico di Ferrara; esso fu la dimora di Giorgio fino al 1943 con la quale egli conserverà sempre un legame speciale. In quella casa oltre a Giorgio nacquero il fratello Paolo e la sorella Jenny. Paolo, il secondogenito, a causa delle leggi razziali del '38 dovette trasferirsi in Francia per studiare ingegneria, mentre Jenny negli stessi anni studiò privatamente disegno per poi iscriversi all'Accademia delle Belle Arti una volta finita la guerra.

¹¹ NICOLETTA POLO, *Cronologia*, in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, cit., pp. LV-LX.

Nella sua formazione scolastica rivestì un ruolo significativo l'insegnante del liceo Francesco Carli, il quale, essendo un grande appassionato di Dante, è probabile che abbia instillato nello scrittore la medesima passione per il poeta fiorentino. Oltre allo studio della letteratura, egli in quegli anni sviluppò l'amore per lo sport, in particolare per il tennis, che praticava al circolo Marfisa d'Este, luogo in cui si riunivano tutti i giovani delle famiglie più in vista della Ferrara degli anni '30.¹²

Nel 1934 si iscrisse alla facoltà di lettere di Bologna assieme all'amico d'infanzia Lanfranco Caretti; ambedue prendevano ogni giorno il treno che da Ferrara portava a Bologna in meno di un'ora. Nell'ambiente universitario ebbe modo di conoscere molti esponenti della cultura e dell'arte di quella città, primo fra tutti il pittore Giorgio Morandi del quale egli si considerava discepolo. Frequentare Bologna in quegli anni significava frequentare, oltre all'università, anche una scuola letteraria, la quale nello specifico aveva come modello la letteratura francese del secondo 800 – Flaubert, Zola, Maupassant, Rènard – che, come dirà Bassani, influenzò molto la sua formazione artistica.

Nel tardo autunno del 1935 conobbe il professore universitario d'arte Roberto Longhi il quale lo influenzò così profondamente che grazie ai suoi insegnamenti acquisì un'alta sensibilità verso l'arte la quale diverrà uno dei tratti distintivi della sua scrittura. Il magistero di Longhi fu talmente importante che il giovane studioso fu seriamente tentato di laurearsi con una tesi di storia dell'arte.

Pubblicò il suo primo racconto, *III classe*, nel 1935 sulla rivista «Corriere padano», nella quale in seguito scrisse altri racconti come *Nuvole e Mare* e *I mendicanti*, l'ultimo dei quali fu particolarmente apprezzato da Longhi che lo incitò a proseguire con la scrittura.

¹² ROBERTO COTRONEO, *Cronologia*, in GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»), pp. LXI-LXIV.

Quelli furono gli anni in cui approfondì e formò la sua cultura, in particolar modo fu fondamentale la lettura di Benedetto Croce, considerato da lui il suo unico e grande maestro. Nel 1937 egli poté studiare nella ricchissima e fornitissima biblioteca di Giuseppe Ravegnani, una delle più eminenti personalità culturali di Ferrara di quegli anni; con lui lo scrittore arrivò ad avere molti rapporti culturali, ma nonostante ciò dopo pochi mesi venne invitato a non frequentare più la biblioteca a causa delle leggi razziali.

Il 1938, l'anno in cui le leggi razziali vennero emanate anche in Italia, fu un anno fondamentale per lo scrittore perché, nonostante la sofferenza causatagli da coloro che un tempo gli erano amici, iniziò a intraprendere una forte attività antifascista che proseguirà fino al 1943; egli stesso confessò che questo fu il periodo più bello e intenso della sua vita:

Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani, mio padre compreso, col conforto che mi dettero di essere totalmente dalla parte della giustizia e della verità, e persuadendomi soprattutto a non emigrare. Senza quegli anni per me fondamentali, credo che non sarei mai diventato uno scrittore.¹³

Sempre nel 1938 pubblicò sulla rivista «Letteratura» il racconto *Un concerto*, che poi andò a far parte della prima raccolta di racconti.

Nel 1939 si laureò con Carlo Calcaterra discutendo una tesi su Tommaseo e iniziò a lavorare come insegnante nel liceo Ariosto, che dovrà tuttavia lasciare a causa delle leggi razziali che lo costrinsero a continuare il suo lavoro all'interno dell'antico ghetto ebraico di Ferrara. Gli studenti ricordano un giovane insegnante molto entusiasta e preparato che parlava loro di poeti che non esistevano nelle antologie di letteratura italiana come Montale e Ungaretti. Per la prima volta quegli studenti sentivano parlare di Lorca, di Čecov, dei

¹³ Ivi, p. LXVI.

grandi scrittori americani e di molti altri, in sintesi venivano a contatto con la letteratura mondiale più significativa.

Nel 1940 venne stampata presso l'Officina d'arte grafica A. Lucini e C. la sua prima raccolta di racconti *Una città di pianura* sotto lo pseudonimo Giacomo Marchi vista l'impossibilità di usare il suo cognome ebraico. Dall'estate del 1942 continuò a dedicarsi assiduamente alla cultura e alla poesia,¹⁴ oltre che continuare a insegnare nel liceo israelita. Nell'insegnamento Bassani metteva un certo accanimento in quanto aveva preso la segregazione razziale come una sorta di sfida. Finché nel 29 giugno del 1943 venne arrestato dall'O.V.R.A. per la sua attività antifascista; la prigionia fu tutt'altro che dura, durò solamente un mese, dando occasione allo scrittore di dedicarsi alla lettura.

Poco dopo la sua scarcerazione sposò Valeria Sinigallia e lasciò Ferrara per Firenze, dove fu costretto a vivere sotto falso nome traducendo libri dall'inglese e dal francese per sopravvivere; in quel periodo ebbe l'occasione di studiare per alcune ore ogni giorno al Gabinetto Vieusseux, dove spesso si intratteneva in lunghe discussioni letterarie con Manlio Cancogni, al quale era unito dalla passione per la politica che essi anteponevano alla letteratura, nonostante fosse considerata da loro un mezzo per arrivare alla 'verità' delle cose.¹⁵ Nel frattempo lo raggiunsero a Firenze i genitori, gli unici di tutta la famiglia a essersi salvati, avventurosamente, dalla deportazione a Buchenwald degli ebrei ferraresi. Dopo pochi mesi, a dicembre, si trasferì a Roma.

¹⁴ «Il primo impulso a scrivere versi mi venne, più che dalla vita e dalla realtà, dall'arte, dalla cultura. Da tempo mi avevano colpito le poesie di due vecchi compagni d'università [...]. Seguivo oltre a ciò i miei amici storici dell'arte [...], sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento: cosicché la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture. La primavera del '42! Stalingrado, El Alamein, e il futuro incerto, oscuro... Eppure, nonostante tutto, la vita non mi è mai apparsa così bella, così bella e struggente come allora» (ivi, pp. LXVIII-LXIX).

¹⁵ Ivi, p. LXX.

Nel 1945 raccolse la sua produzione poetica in *Storie dei poveri amenti e altri versi*, che venne pubblicata presso Astrolabio. Continuò il suo attivismo politico iscrivendosi al partito socialista italiano e in quegli anni, tra il 1946 e il 1947, legò con le personalità più eminenti della cultura romana, tra i quali Goffredo e Maria Bellonci, Marguerite Caetani di Bassiano, la quale fondò nel 1948 la rivista letteraria «Botteghe oscure» della quale Bassani divenne redattore fin dall'inizio. Grazie a quest'attività egli riuscì a diffondere il meglio della letteratura italiana e straniera: Soldati, Cassola, Calvino, Bertolucci, Caproni, Pasolini, Thomas, Capote, Caillois, Artaud, Blanchot e molti altri. Nel marzo del 1947 conobbe il giovane scrittore Pasolini, col il quale avrà una lunga e duratura amicizia.¹⁶

Nel 1951 presso Mondadori pubblicò la sua raccolta di versi *Un'altra libertà*. Nel 1953 divenne redattore della rivista fondata da Anna Banti e Roberto Longhi «Paragone» e nel frattempo iniziò a scrivere sceneggiature per i film. Le continue collaborazioni con il cinema, considerate inizialmente come un lavoro subalterno, finirono in realtà per diventare una tappa fondamentale per la formazione della sua poetica:

[...] fu proprio il lavoro cinematografico, e soprattutto la vicinanza e lo sprone di un amico carissimo che era un regista, sì, ma anche uno scrittore (parlo di Mario Soldati), il quale non soffriva affatto, ovviamente, dei complessi di inferiorità o superiorità che affliggono tanti uomini di cinema nei confronti della letteratura, fu proprio questo incontro e questa collaborazione a indurmi ad uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina. Scrivendo per il cinema, facendo cioè un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto in sostanza che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione. Niente altro.¹⁷

¹⁶ Ivi, p. LXXII.

¹⁷ Ivi, pp. LXXVI-LXXVII.

Nel 1955 il racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* venne pubblicato presso Nistri-Lischi e due anni dopo vinse il premio internazionale Veillon. L'anno successivo pubblicò la raccolta di racconti *Cinque storie ferraresi* presso Einaudi, che nel luglio del medesimo anno gli valse il premio Strega. Lo stesso anno diventò consulente e direttore editoriale della casa editrice Feltrinelli, riuscendo a convogliare al suo interno tutti gli scrittori che non erano stati contaminati dalla temperie neorealistica più banale. In Italia grazie alla sua opera editoriale mise in evidenza autori prima poco conosciuti come Jorge Luis Borges, Edward Morgan Forster, Karen Blixen e Boris Pasternak. La sua politica editoriale, come più volte confermò egli stesso, non si basava su una poetica determinata, ma su libri ben riusciti e conclusi; in sostanza la sua attenzione era volta più verso i testi che alle persone, uno scrittore promettente non veniva pubblicato se il testo che gli proponeva non era del tutto convincente. Dal 1957 – attività che proseguirà fino al 1967 – iniziò a insegnare Storia del teatro all'Accademia nazionale dell'arte drammatica di Roma dove, tra i suoi studenti, ebbe molti attori, registi e scenografi che sarebbero diventati celebri nel teatro italiano; i testimoni confermano che le sue erano lezioni molto appassionate, limpide e dirette, dalle quali si intuiva il crocianesimo di fondo.¹⁸

Il 1958 fu un anno ricco di successi che accrebbero enormemente la sua fama di scrittore e di direttore editoriale. In primo luogo ebbe un successo senza precedenti l'opera che egli aveva scoperto grazie all'amica Elena Croce: *Il Gattopardo*. Egli ebbe il coraggio di scommettere su uno scrittore sconosciuto come Giuseppe Tomasi di Lampedusa e il fatto che Elio Vittorini dell'Einaudi e Federici della Mondadori avessero rifiutato la pubblicazione rendeva ancora più evidente il successo della sua scommessa. Il medesimo anno venne pubblicato, prima su «Paragone» e in seguito da Einaudi, il racconto *Gli occhiali d'oro*, che

¹⁸ Ivi, p. LXXVII.

ebbe l'apprezzamento di molti esponenti della cultura italiana come Alberto Moravia, Lanfranco Caretti e Italo Calvino.

Nel 1960 pubblicò da Einaudi *Una notte del '43* e *Le storie ferraresi*, ma l'avvenimento più importante fu la chiusura della rivista «Botteghe Oscure»; nell'ultimo numero egli pubblicò il *Congedo* che è una testimonianza importante per il tipo di letteratura che egli pubblicava nella rivista e nelle collane editoriali:

[...] assenza di qualsiasi prodotto sperimentale, il ripudio ben precoce, a tener conto delle date, di ogni indulgenza nei confronti della cosiddetta letteratura d'avanguardia. Si puntava chiaramente sulla efficienza dei testi, insomma, sulla loro maturità e compiutezza espressiva, piuttosto che su personalità più o meno "interessanti" e promettenti. C'era, espresso nei fatti, un indiretto ma evidente fastidio del culto della personalità in letteratura, un bisogno non già di "riedificare" - demiurgo, retorico – ma semplicemente, di esprimere qualcosa di chiaro, di necessario, di vero e di comunicarlo a qualcuno.¹⁹

Nel 1962 venne pubblicato da Einaudi il romanzo *Il giardino dei Finzi-Contini* che fu un successo di critica (con il premio Viareggio) e di pubblico (centomila copie solo nei primi cinque mesi) e diventò un vero e proprio best seller, dando a Bassani un'indiscussa notorietà che tuttavia non modificò in alcun modo il suo carattere.²⁰ L'idea da cui nacque il libro risaliva in realtà ad almeno sette anni prima e la testimonianza deriva da una pubblicazione del 2 febbraio del 1955 nella rivista «Il caffè politico e letterario» che aveva il titolo *Il giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)*. Ciò dimostra come anche in questo caso un'opera di Bassani ebbe una lunga gestazione.²¹

¹⁹ Ivi, pp. LXXXI-LXXXII.

²⁰ Ivi, p. LXXXII.

²¹ PAOLA ITALIA, *Notizie sui testi*, in G. BASSANI, *Opere*, cit., p. 1768.

II.4 I legami culturali tra due scrittori diversi

Dal confronto tra le due biografie si possono trarre alcune conclusioni alla luce delle quali si potrà capire in modo migliore dove nascono le tematiche e la visione del mondo dei due autori tradotta nelle loro opere.

Questi scrittori nacquero in due comunità particolari, le quali, pur facendo parte della società italiana fin dalla nascita del Regno d'Italia, hanno mantenuto una dimensione distinta. Tomasi di Lampedusa nella sua narrazione tratta dell'aristocrazia, mentre Bassani della comunità ebraica italiana, due piccoli mondi che pur essendo integrati nel giovane stato italiano, mantenevano una sorta di separazione dal resto della società italiana; essa derivava dalle distinzioni esistenti, sia a livello culturale, sia per quanto riguarda le peculiari usanze e tradizioni di queste due comunità. L'individuo che non entra in quelle piccole realtà non può conoscere quei determinati riti e ne consegue che il pubblico, attraverso queste due narrazioni, ebbe la possibilità di soddisfare la naturale curiosità per ciò che non è conosciuto. Dalla loro biografia si vede come per i due scrittori non fu affatto secondario il fatto di appartenere alle loro piccole comunità, anzi ciò era una componente imprescindibile della loro persona, di conseguenza nessuno meglio di loro avrebbe potuto ricreare quel piccolo mondo.

La loro formazione fu molto diversa anche se ebbe non pochi elementi in comune. Tomasi di Lampedusa, di vent'anni più vecchio rispetto a Bassani, si costruì autonomamente una cultura di livello eccelso. Egli non si unì a nessuna scuola letteraria, né si aggregò ad altri scrittori e non ebbe nessun maestro in particolare; le uniche relazioni con altre persone di cultura (oltre a suo cugino) ci furono solamente alla fine della sua vita. Bassani invece frequentò l'ambiente universitario bolognese e lì si formò culturalmente; nel suo cammino

incontrò molte persone che lo influenzarono profondamente e con le quali strinse amicizia. Nell'arco di tutta la sua vita egli conobbe le personalità più eminenti di tutta la cultura italiana. Se si indaga la sua corrispondenza lo si trova in contatto con i nomi più celebri e altisonanti di quegli anni come Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Roberto Longhi, Anna Banti, Lanfranco Caretti e molti altri. Nonostante la scelta di due vie diametralmente opposte i due autori ebbero però in comune un elemento molto significativo, che inciderà profondamente sulla stesura dei due romanzi: il peso che la letteratura straniera contemporanea ebbe nella loro formazione. Grazie all'eccellente conoscenza delle lingue straniere, dell'inglese e del francese in special modo, ambedue gli autori furono tra coloro che ebbero modo di apprendere le novità della narrativa di Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann e di tutti gli scrittori che avevano portato nella letteratura novecentesca le maggiori innovazioni. Il pubblico sentì immediatamente la carica innovativa, il fatto che in Italia non ci fossero mai stati dei romanzi scritti in tale maniera nonostante, in apparenza, non siano altro che dei tradizionali romanzi; e una parte della critica militante, limitandosi a un'analisi superficiale, li giudicò arretrati proprio per questo.

I due libri per certi versi appartengono sicuramente alla tipologia del romanzo storico tradizionale di stampo ottocentesco e gli argomenti trattati non erano sicuramente delle novità al momento della pubblicazione; in più il comune stile di scrittura molto limpido ed elegante, che poco concedeva allo sperimentalismo, era più vicino alla letteratura del XIX secolo che a quella del XX. Per queste ragioni alcuni critici ritennero che i due scrittori fossero dei retrogradi. La realtà invece è ben diversa perché, come si dimostrerà in seguito, le due opere furono innovative nel modo di utilizzare elementi narrativi tradizionali. In sintesi l'utilizzo di una forma tradizionale per una sostanza innovativa.

È già stato osservato che i due autori ebbero delle vite molto diverse, tuttavia ambedue avevano un elemento per cui il pubblico poteva essere interessato ad acquistare il libro. Tomasi di Lampedusa, per il tipo di vita che condusse, per il modo in cui formò la sua cultura, appariva come uno scrittore d'altri tempi. Egli fu la figura di intellettuale che studia la letteratura per passione e non per lavoro esattamente come la maggior parte degli scrittori prima dell'Ottocento, i quali erano ben coscienti che potevano mantenersi solamente tramite un secondo lavoro o con delle rendite. Molti nobili in passato si dilettarono con la letteratura, con il solo fine di ottenere prestigio culturale e di essere apprezzati dall'ambiente letterario, ossia da chi di letteratura ne capiva. Gli sforzi che negli ultimi anni di vita fece per essere pubblicato non erano per raggiungere un vasto pubblico, ma perché nel momento in cui una casa editrice come la Mondadori o l'Einaudi avesse deciso di pubblicarlo egli avrebbe avuto la conferma del suo talento di scrittore, in quanto, in queste due case editrici, coloro che selezionavano i testi da pubblicare erano gli intellettuali più in vista d'Italia. Essere accettati da loro sarebbe stata una sorta di incoronazione poetica. Quindi il principe siciliano, tenendo conto di quanto appena illustrato aggiungendo la riservatezza estrema che caratterizzò da sempre la sua vita e considerando che all'uscita del romanzo era da poco deceduto, ben si predisponne ad apparire come un personaggio da romanzo. Attorno a lui, la stampa e la casa editrice si impegnarono a ritagliare la figura del principe misterioso che prima di morire era riuscito a scrivere un grande libro; non si può negare che quest'alone di mistero contribuì in modo significativo all'aumento di vendite. Gli addetti alla pubblicizzazione del libro puntarono con forza sul fatto che molte persone avrebbero desiderato leggere il libro di una persona che nessuno avrebbe più potuto intervistare e di cui, all'epoca, non si sapeva nulla. Il fatto che fosse un principe 'misterioso' e morto gli dava una caratterizzazione romanzesca. In sostanza si innescò il medesimo meccanismo che scatta nel mercato discografico

contemporaneo il quale implica un maggior numero di vendite degli album di un artista nel periodo immediatamente successivo alla sua morte.²²

Il successo che ebbe *Il Giardino dei Finzi-Contini* invece si fondava invece su motivi completamente diversi e tra questi sicuramente non c'era la curiosità verso un artista sconosciuto. Uno dei punti di forza che si poteva sfruttare era il fatto che Bassani avesse tutte le credenziali per essere considerato un intellettuale di ultima generazione. Esattamente come Elio Vittorini, Italo Calvino, Cesare Pavese, Natalia Ginzburg – solo per citarne alcuni – era quel tipo di scrittore che, oltre ad aver già scritto diverse opere di valore, era inserito nel sistema editoriale, con delle funzioni primarie in una casa editrice. Gli scrittori appena citati oltre ad essere dei grandi artisti furono coloro che più di tutti contribuirono a sprovvincializzare la cultura italiana grazie alle loro opere di traduzione e selezione permettendo al pubblico italiano di conoscere scrittori come Proust, Melville, Joyce, Whitman, Hemingway, Fitzgerald e moltissimi altri. Bassani, grazie alla sua attività culturale nelle riviste e come direttore editoriale alla Feltrinelli, poteva inserirsi a pieno titolo in questa categoria di grandi intellettuali; di conseguenza, nel suo caso ebbe la possibilità di esercitare sul pubblico il fascino che la persona appartenente al gotha degli uomini di cultura possedeva. Oltre che per la sua attività editoriale, il suo nome era conosciuto per la sua opera di artista anche se solamente dagli addetti ai lavori – la sua grandezza era già stata riconosciuta dalla critica con la vittoria del premio Strega nel 1956 con *Cinque storie ferraresi* – tuttavia il suo nome cominciò a essere veramente noto al pubblico più vasto grazie, ancora una volta, ad una sua scoperta editoriale, ossia *Il Gattopardo*. Il suo nome, in quanto curatore della prima edizione del romanzo di Lampedusa, venne conosciuto per lo meno da tutti coloro che acquistarono quel libro, quindi al momento della pubblicazione de

²² A. CADIOLI, *L'industria del romanzo*, cit., p. 75.

Il giardino dei Finzi-Contini, se non era il più in vista tra gli scrittori italiani, non era per nulla sconosciuto e aveva un certo prestigio. In sintesi il Bassani grande editore venne conosciuto prima del grande scrittore e fu questa sua fama di uomo di cultura una delle componenti a contribuire al successo di vendita.

CAPITOLO TERZO

FORMA E CONTENUTI DEL BEST SELLER

III.1 La scrittura equilibrata dei due romanzi

Nel capitolo precedente si è accennato al fatto che i due romanzi abbiano molte delle componenti che li avvicinano alla tradizione; una di queste è lo stile di scrittura, privo di sperimentazioni linguistiche e virtuosismi. Per molti intellettuali dell'epoca il fatto che fossero stati pubblicati dei romanzi con questo tipo di scrittura era un dato negativo, in quanto erano gli ennesimi esempi di una narrativa che nulla aveva da proporre di nuovo. Fu questa la ragione del rifiuto del *Gattopardo* da parte di Vittorini, il quale pur essendo un valentissimo critico cercava, per le opere da pubblicare nella sua collana, narrativa con una scrittura meno legata al passato. Il fatto che non ci fossero delle novità stilistiche e che i due scrittori presentassero nei loro romanzi una scrittura piana fu una scelta consapevole, la quale risponde all'esigenza fondamentale di farsi capire dal lettore. Nonostante il loro obiettivo non fosse il pubblico delle grandi masse, essi non volevano lasciare margini di oscurità nel messaggio dei loro libri, perciò scelsero un tipo di prosa che questo pubblico poteva comprendere.

Nella biografia illustrata precedentemente si è visto come Bassani, nei primi anni in cui iniziò a scrivere, si dedicò alla poesia; i suoi modelli poetici in quegli anni erano Montale,

Ungaretti e l'ermetismo della loro scrittura influenzò molto il modo di esprimersi del giovane ferrarese.¹ Tuttavia ad un certo punto egli capì di dover cambiare la sua scrittura nel momento in cui si ritrovò a scrivere delle sceneggiature per il cinema negli anni '50. La conferma la ritroviamo nelle parole di un'intervista: «il fatto che Manzoni sia andato a risciacquare i suoi panni in Arno ha per me un grande significato, in senso nazionale. E poi vi è uno sforzo nell'ordine della popolarità, come per me c'è stato lo sforzo di non essere più ermetico, di dire tutto, di essere credibile».² In altre parole, come Manzoni per poter raggiungere il più largo numero di lettori italiani ha voluto togliere al suo romanzo la veste lombarda delle prime edizioni, Bassani per la stessa ragione ha deciso di rimuovere la patina ermetica dalla sua scrittura. Bassani, nell'arco della sua carriera di scrittore, lavorò continuamente su quanto già scritto, fino a raccogliere tutta la sua narrativa nella versione definitiva ne *Il romanzo di Ferrara* pubblicato nel 1980. Quindi, il lavoro di riscrittura del ferrarese va interpretato alla luce di una impressione permanente dello scrittore di non riuscire mai a trasmettere compiutamente il proprio messaggio.

Per quanto riguarda Tomasi di Lampedusa, non è possibile fare un confronto di questo tipo, in quanto ebbe una carriera artistica troppo breve per riscrivere le proprie opere. Tuttavia un dato certo è che nell'arco dei tre anni che impiegò per comporre il suo *Gattopardo* in totale lavorò a tre versioni e l'ultima del 1957, dalla quale è stata ricavata l'edizione corrente, probabilmente non sarebbe nemmeno stata quella definitiva se l'autore fosse rimasto ancora in vita. Quindi anche in questo caso si è di fronte a un lavoro di riscrittura, tuttavia, in fase di stesura, ciò non sorprende e non si potrà mai sapere se Lampedusa di fronte alle sue opere si sarebbe comportato in modo analogo a Bassani;

¹ R. COTRONEO, *Cronologia*, cit., p. LXXIV: «Scrivendo non mi impegnavo solitamente a “tirar fuori” tutto quello che avevo dentro, convinto come ero che ciò che avevo o credevo di avere, dentro, non *poteva*, e quindi non *doveva*, essere tirato fuori».

² GIORGIO VARANINI, *Bassani. Narratore, poeta, saggista*, Modena, Mucchi editore, 1991, p. 17.

tuttavia con quest'ultimo egli condivideva «quel costante desiderio di chiarezza, di dire tutto senza lasciare adito ad alcun dubbio, che domina il *Gattopardo*».³

Oltre a dare peso alla limpidezza formale i due scrittori riuscirono anche a non rinunciare alla qualità del testo; la lettura non era appesantita da artifici retorici come accadeva in molta della prosa letteraria del primo Novecento. In sostanza non ci sono degli scarti evidenti dalla lingua media. Una citazione efficace è quella di Vittorio Coletti quando per definire la lingua de *Il Giardino dei Finzi-Contini* sostiene che «non finge di non essere scritta e non teme di sembrare parlata».⁴ Questa definizione è sicuramente estendibile anche per quanto concerne il *Gattopardo*. La prosa equilibrata, elegante e allo stesso tempo leggera – che accoglie con disinvoltura sia elementi lessicali colti che colloquiali – consentiva di soddisfare allo stesso tempo il pubblico appartenente al circuito letterario e quel pubblico che, pur non avendo gli stessi mezzi culturali dei letterati, voleva leggere “il libro di cui tutti parlano”, che non appartenesse all’ambito paraletterario. In sostanza la pubblicazione di questi libri permise a persone esterne al circuito letterario di leggere il libro che in quel momento stava al centro dell’attenzione degli uomini di cultura; fu questo il motivo per cui ci fu un alto numero di tirature.

Va tenuto conto, per quanto riguarda l’aumento generale del pubblico dei romanzi, delle riforme statali degli anni '50; in particolar modo la riforma dell’istruzione la quale aveva incrementato notevolmente l’alfabetizzazione della popolazione italiana. Per la prima volta dall’Unità d’Italia l’italiano era la prima lingua del popolo; le persone in grado di leggere e di comunicare disinvoltamente in lingua italiana – non più solo in dialetto – erano molte di più; inoltre sul finire degli anni '50 il benessere generale era aumentato, di conseguenza le famiglie avevano a disposizione più soldi per acquistare beni che non fossero

³ S. SALVESTRONI, *Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 19.

⁴ VITTORIO COLETTI, *Storia dell’italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 359.

di prima necessità rispetto agli anni passati, quindi, c'erano molti potenziali compratori di libri.⁵

III. 2 Amore e politica, due temi che attraggono

All'interno di una narrazione alcuni temi sono individuabili attraverso una semplice lettura superficiale, altri, invece, possono essere individuati solamente mediante un'attenta lettura analitica; la volontà di compiere il primo o il secondo tipo di lettura è il discriminante tra i due circuiti che per semplicità abbiamo chiamato letterario e popolare. Al primo circuito appartengono i lettori che hanno il tempo, gli strumenti e la volontà di procedere con una lettura analitica, ma è solo attraverso quest'ultima che si possono cogliere alcuni significati che stanno nel profondo dell'opera; al secondo appartengono i lettori che, non avendo il tempo o la volontà, procedono con una lettura superficiale, la quale però non permette di penetrare in profondità. In questo paragrafo ci occuperò di due temi che possono essere colti nelle due opere anche attraverso una lettura superficiale al centro di questo studio: l'amore e la politica.

Prendendo alcuni esempi dall'800, si nota come quei temi fossero già presenti in testi che possono rientrare sia nella categoria letteraria che in quella paraletteraria e in ambedue i casi hanno dimostrato di suscitare l'interesse del pubblico. I due romanzi italiani dell'800 forse più rappresentativi, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e *I promessi sposi* – quelli che ogni anno vengono inseriti nel programma scolastico – spesso vengono ricordati e apprezzati dalla maggior parte dei lettori per la presenza delle tematiche amorose e politiche. La ragione del loro successo, oltre che per la sapiente elaborazione artistica, si spiega in parte anche per

⁵ LUIGI MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 77-78; GIANCARLO BUZZI, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972, p. 143.

la trattazione dei due temi, i quali hanno da sempre un forte interesse. Perciò, si può sostenere che la presenza di “amore” e “politica” ne *Il Gattopardo* e ne *Il giardino dei Finzi-Contini* fu una delle componenti del successo di questi due libri. Il lettore che fosse stato interessato all’acquisto di un’opera che abbia una ampia trattazione di politica avrebbe soddisfatto le sue esigenze attraverso la lettura del romanzo di Tomasi di Lampedusa, mentre colui che fosse stato interessato a una storia sentimentale-amorosa avrebbe letto il libro di Bassani.

III. 3 L’amore ne *Il Gattopardo*

Affermare che *Il Gattopardo* abbia tra le sue componenti una storia d’amore sarebbe un’esagerazione, tuttavia l’elemento sentimentale-amoroso è presente nel romanzo ed è tutt’altro che secondario, anche se osservato da un punto di vista molto negativo. Nella narrazione non sono presenti delle grandi storie d’amore come quelle che si possono trovare in molta narrativa ottocentesca; il sentimento amoroso è analizzato con la spietatezza e la disillusione tipiche della sensibilità letteraria novecentesca: «L’amore. Certo, l’amore. Fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta. Lo sapeva lui cos’era l’amore».⁶ La frase citata, pur nella sua brevità, è emblematica perché riassume il lucido giudizio dell’autore sull’amore. Nello svolgersi dell’intera vicenda nessuno dei personaggi vive una vera storia d’amore; nel momento in cui si parla del sentimento amoroso esso è assente, ne consegue che al mito dell’amore eterno Tomasi Lampedusa non crede nella maniera più assoluta ribadendolo più volte:

Certo sarebbe assurdo dire che Concetta amasse ancora Tancredi; l’eternità amorosa dura pochi anni e non cinquanta; ma come una persona da cinquant’anni

⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 49.

guarita dal vaiolo ne porta ancora le macchie sul volto benché possa aver dimenticato il tormento del male, essa recava nella propria oppressa vita attuale le cicatrici della propria delusione ormai quasi storica, storica a tal punto anzi che se ne celebrava ufficialmente il cinquantenario.⁷

Gli unici due personaggi che riescono a coronare il loro desiderio d'unione matrimoniale, oltre che fisica, sono Tancredi e Angelica, ma nemmeno in questo caso si può parlare d'amore. Tancredi è il personaggio più magnetico e carismatico di tutti; egli è nobile, bello, divertente e sa, da un certo punto di vista, ipnotizzare la persona che gli sta di fronte con il suo *savoir-faire*, l'unico suo problema è la mancanza di denaro. Per questa ragione egli ha bisogno di conquistare Angelica che è l'unico personaggio femminile del romanzo ad esser contraddistinto da una sfavillante bellezza – oltre che da una forte carica erotica – e da un'immensa ricchezza; ella dal canto suo ha bisogno di Tancredi, il quale può darle il prestigio di entrare a far parte dell'alta aristocrazia. Quindi l'unione dei due nasce innanzitutto dai loro interessi e solo in secondo luogo dall'attrazione fisica:

Se da questa attitudine di Angelica si volesse dedurre che essa amava Tancredi, ci si sbaglierebbe: essa possedeva troppo orgoglio e troppa ambizione per essere capace di quell'annullamento, provvisorio, della propria personalità senza il quale non c'è amore; inoltre la propria limitata esperienza giovanile e sociale non le permetteva ancora di apprezzare le reali qualità di lui, composte tutte di sfumature sottili; però, pur non amandolo, essa era, allora, innamorata di lui, il che è assai differente; gli occhi azzurri, l'affettuosità scherzosa, certi toni improvvisamente gravi della sua voce le causavano, anche nel ricordo, un turbamento preciso, e in quei giorni non desiderava altro che di essere piegata da quelle mani; piegata che fosse stata le avrebbe dimenticate e sostituite, come infatti avvenne, ma per il momento ad esser ghermita da lui essa teneva assai. Quindi la rivelazione di quella possibile relazione galante (che era, del resto, inesistente) le causò un attacco del più assurdo fra i flagelli, quello della gelosia retrospettiva, attacco presto dissipato, però, da un freddo esame dei vantaggi erotici che

⁷ Ivi, p. 183.

le sue nozze con Tancredi recavano.⁸

Lo scrittore descrive molto dettagliatamente e oggettivamente quale sia il sentimento che lega Angelica a Tancredi senza lasciare alcun margine per una possibile interpretazione alternativa. La particolare attenzione con cui lo scrittore descrive l'interiorità dei suoi personaggi pone Tomasi di Lampedusa sullo stesso livello dei grandi scrittori del '900; in più può essere considerato pienamente novecentesco anche per un'altra ragione: la disillusione dei sentimenti. Nel *Gattopardo* le vicende sentimentali descritte nella loro squallida realtà non conservano alcuna illusione e da questo punto di vista ricorda molto romanzi come *La coscienza di Zeno* e *Con gli occhi chiusi*. Ciò implica che nella narrativa del '900 non sembra esserci spazio per amori sinceri e nemmeno per unioni matrimoniali accettabili. Lampedusa, nonostante crei le premesse affinché l'unione di Tancredi e Angelica porti a un matrimonio perlomeno non disastroso, alla fine fa cadere i suoi personaggi nella realtà senza illusioni:

Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica, vite che dovevano poi essere tanto variegate, tanto peccaminose sull'inevitabile sfondo di dolore. Ma essi allora non lo sapevano ed inseguivano un avvenire che stimavano più concreto benché poi risultasse formato di fumo e di vento soltanto. Quando furono divenuti vecchi ed inutilmente saggi i loro pensieri ritornavano a quei giorni con rimpianto insistente: erano stati i giorni del desiderio sempre presente perché sempre vinto, dei letti, molti che si erano offerti e che erano stati respinti, dello stimolo sensuale che appunto perché inibito si era, un attimo, sublimato in rinuncia, cioè in vero amore. Quei giorni furono la preparazione a quel loro matrimonio che, anche eroticamente, fu mal riuscito; [...]⁹

⁸ Ivi, p. 96.

⁹ Ivi, p. 110.

III.4 L'amore ne *Il giardino dei Finzi-Contini*

Per quanto riguarda *Il giardino dei Finzi-Contini* il tema è quello classico dell'amore travagliato e sicuramente ha un peso molto maggiore rispetto a quello che ha nel *Gattopardo*. Il protagonista si innamora della bellissima e allo stesso tempo misteriosa Micòl Finzi-Contini, che conosce fin dall'infanzia perché essa appartiene alla medesima comunità ebraica del protagonista; nonostante la distinzione che la famiglia della ragazza ha sempre mantenuto rispetto alle altre famiglie della comunità, tutti i Finzi-Contini, in modo particolare Micòl, hanno sempre avuto una speciale simpatia nei confronti del protagonista. Il protagonista, dal canto suo, ha sempre avuto una particolare attrazione verso la famiglia e nel momento in cui si ritrova ad avere l'occasione di frequentare il "Barchetto del Duca", la quasi leggendaria casa dei Finzi-Contini, si innamora della ragazza. Lei dà al protagonista dei segnali molto equivoci, i quali illudono di una corresponsione del sentimento da parte di lei, ma alla fine, pur non negando che il protagonista eserciti su di lei una qualche attrazione, Micòl decide fermamente di fermare una loro possibile relazione amorosa:

Senza affatto riferirsi a ciò che era successo poco prima, esordì dicendo come da molto tempo, da molto più tempo, forse, di quanto io non immaginassi, si fosse proposta di discorrermi francamente della situazione che a poco a poco era venuta creandosi tra noi. Non ricordavo mica quella volta – proseguì -, nell'ottobre scorso, quando per non bagnarci eravamo finiti nella rimessa, andando poi a sederci dentro la carrozza? Ebbene, proprio a cominciare da quella volta là lei si era accorta della brutta piega che stavano prendendo i nostri rapporti. L'aveva capito subito, lei, che tra noi era nato qualcosa di falso, di sbagliato, di molto pericoloso: e la colpa maggiore era stata sua, dispostissima ad ammetterlo, se la frana era poi rotolata ancora per un bel pezzo giù per la china. [...] Teneva alla mia amicizia, ecco tutto, in maniera anche un po' troppo possessiva.¹⁰

¹⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 160.

Nel brano riportato, con largo utilizzo del discorso indiretto libero, vengono descritte tutte le ambiguità che hanno portato alla complicata situazione creatasi tra il protagonista e la ragazza. Bassani, come Tomasi di Lampedusa, crea situazioni narrative in cui il sentimento amoroso è denudato da qualsiasi illusione o facile sentimentalismo, ma è doveroso sottolineare che i personaggi calati in situazioni di questo tipo, rispetto al *Gattopardo*, sono più da interpretare, non vengono spiegati dal narratore; si può tentare di capire l'interiorità dei personaggi solo attraverso il loro comportamento esteriore, ossia ciò che vede il protagonista-narratore, non vi sono analisi dei moti interiori come quelli osservati nel romanzo di Lampedusa. L'unico dato certo è che il protagonista è sinceramente innamorato di Micòl, non ha alcun secondo fine, è distante dal cinismo dei personaggi del *Gattopardo*, mentre, per quanto riguarda Micòl, nonostante essa provi dell'attrazione verso il protagonista, rimane un personaggio impenetrabile:

Disse che le dispiaceva darmi un dolore, che le dispiaceva moltissimo. D'altra parte bisognava pure che me ne convincessi: non era assolutamente il caso che sciupassimo, come stavamo rischiando, i bei ricordi d'infanzia che avevamo in comune. Metterci a far l'amore noi due! Mi pareva davvero possibile?

Domandai perché le sembrasse tanto impossibile.

Per infinite ragioni – rispose -, ma soprattutto perché il pensiero di fare l'amore con me la sconcertava, l'imbarazzava: tale e quale come se avesse immaginato di farlo con un fratello, toh, con Alberto. Era vero, da bambina lei aveva avuto per me un piccolo «striscio»: e chissà, forse era proprio questo che adesso la bloccava talmente nei miei riguardi. Io... io le stavo «di fianco», capivo?, non già «di fronte», mentre l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis!, da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi.

Maduit soit à jamais le rêveur inutile,

Qui voulut le premier dans sa stupidité,

s'émprenant d'un problème insoluble et stérile,
aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

E noi? Stupidamente onesti entrambi, uguali in tutto e per tutto come due gocce d'acqua («e gli uguali non si combattono credi a me!»), avremmo mai potuto sopraffarci l'un l'altro, noi, desiderare davvero di «sbranarci»? No, per carità. Visto come il buon Dio ci aveva fabbricati, la faccenda non sarebbe stata né augurabile né possibile.¹¹

Da queste parole sembra che Micòl voglia proteggere il protagonista da un futuro dolore più grande, di conseguenza si sarebbe in presenza di un personaggio positivo, ma il lettore non si può mai fidare della giovane a causa della complessità e indecifrabilità del suo comportamento: nel momento in cui lo scrittore lascia cadere qualche indizio che sembrerebbe rivelare il vero significato di una sua azione, nell'istante successivo compie un'azione che nega quella precedente. Il lettore e il protagonista non possono sapere se le parole riportate nel brano siano dettate da un sentimento sincero, ma nemmeno hanno prove che confermino il contrario. Quindi si può affermare che Lampedusa descrive le intenzioni dei suoi personaggi, mentre Bassani le fa presumere, ma non le conferma; da questa prospettiva lo scrittore ferrarese è sicuramente più innovativo.

Un'altra differenza fondamentale nella visione del sentimento amoroso nei due autori è che, nonostante la fine tragica e l'amore incompiuto, nel *Giardino dei Finzi-Contini* l'amore non distrugge il protagonista-narratore, lo fa certamente soffrire, ma da quest'esperienza egli ne esce fortificato. Ciò avviene soprattutto grazie all'intervento del padre, il quale possiede l'esperienza necessaria per insegnare al figlio alcune verità che gli consentono di trarre una visione diversa della vita:

“Ti passerà,” continuava, “ti passerà, e molto più presto di quanto tu non creda. Certo, mi dispiace: immagino quello che senti in questo momento. Però un pochino

¹¹ Ivi, pp. 161-162.

anche t'invidio, sai? Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, *deve* morire almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare... Capire da vecchi è brutto, molto più brutto. Come si fa? Non c'è più tempo per ricominciare da zero, e la nostra generazione ne ha prese tante, di cantonate! Ad ogni modo, se Dio benedetto vuole, tu sei così giovane! Tra qualche mese, vedrai, non ti sembrerà neanche vero di essere passato in mezzo a tutto questo. Sarai magari perfino contento. Ti sentirai più ricco, non so... più maturo...»¹²

Le parole del padre segnano una svolta nel comportamento del protagonista, il quale nel momento in cui ha dei fondati sospetti per sostenere che in realtà Micòl avesse un rapporto con l'amico Malnate e di conseguenza lo avesse rifiutato per la relazione che aveva con il milanese, reagisce in questo modo: «Ero lucido, sereno, tranquillo. Tutti i conti tornavano. Come in un gioco di pazienza ogni pezzo si incastrava al millimetro».¹³ Il solo sospetto di una simile eventualità poche settimane prima avrebbe fatto smarrire il protagonista in una profonda depressione, ma la conversione che ormai si è maturata in lui, gli permette di affrontare con serenità la fine di questa esperienza. Quindi l'amore in Bassani assume i connotati di un'esperienza per certi versi tragica, ma dalla quale trarre anche degli insegnamenti.

III.5 Il tema politico nel *Gattopardo*

La materia politica è presente in ambedue i romanzi e, considerando che negli anni in cui furono pubblicati c'erano forti tensioni politico-sociali, la presenza di questa componente rendeva i due testi attuali. Il peso dell'argomento politico nella narrazione è ragguardevole:

¹² Ivi, p. 205.

¹³ Ivi, p. 211.

in Bassani è un elemento che serve a ricostruire parte dell'atmosfera storica degli anni in cui si svolge la sua narrazione e a denunciare la grande ferita che il regime fascista inferse alla società ebraica italiana; mentre la materia politica in Tomasi di Lampedusa è l'occasione per svolgere un'ampia e lucida analisi storico-politica anche se apparentemente riguarda solo la piccola aristocrazia siciliana dell'800.

Non è un mistero che *Il Gattopardo* fin dalla sua prima pubblicazione, sia all'interno che fuori dell'ambiente letterario, venne ritenuto un "romanzo politico"; non si intende ora ribadire quanto fosse riduttivo il giudizio, tuttavia questo fatto mostra quanto rilievo avesse la componente nel romanzo. La visione del mondo che lo scrittore traspone nel romanzo è pessimista; nessuno al mondo, ricco o povero che sia, si salva e ciò è dovuto soprattutto al fatto che le azioni dell'uomo non sono volte al progresso della sua comunità, ma al raggiungimento di potere e ricchezze. Per quante rivoluzioni si possano fare non cambia mai nulla, l'uomo resta quello che è: una forma di vita condannata a sofferenza e solitudine dovute alla sua natura meschina. Tutte le problematiche politico-sociali che vengono descritte sembrano riguardare solamente l'isola siciliana, ma in realtà sono una metafora per descrivere ciò che accadde nell'Italia intera. Dello stesso parere è Bassani il quale in una delle interviste rilasciate sul libro di Tomasi di Lampedusa dichiara:

Con il *Gattopardo* (e coi *Racconti*) Lampedusa ha riportato, rilegato vorrei dire, il separatismo siciliano protestato dai grandi romanzi verghiani al tronco della cultura nazionale. In questo senso Lampedusa sviluppa Verga, non gli si oppone, come generalmente si crede. Ma sviluppa Verga portando alle estreme conseguenze le premesse verghiane, andando oltre la stessa protesta verghiana. Coi suoi romanzi Verga disse di no alla cultura nazionale, e disse di no all'intera penisola: un no che investiva tutti i lavori, politici, storici, economici, linguistici, della Nazione. I problemi della Sicilia erano altrove, separati dall'Italia: problemi tragici ed elementari che niente avevano da spartire con la nascente borghesia italiana. [...] Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale. Siamo

tutti siciliani, ormai: ecco cosa dice Lampedusa.¹⁴

Uno dei temi trattati è quello dell'immutabilità del sistema di potere; a tal riguardo si cita l'affermazione di Tancredi, che è diventata poi la frase più celebre di tutto il romanzo: «Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?». ¹⁵ Il significato non ha bisogno di alcun commento per essere inteso. Tuttavia, una frase di questo tipo assumeva un'importanza enorme nel 1958 per la sensibilità che il pubblico di quegli anni aveva nei confronti della materia politica. Si pensi al valore di questo messaggio se nel 1975 un intellettuale di grande risonanza come Pasolini affermava:

I democristiani si sono sempre fatti passare per antifascisti: ma hanno sempre (alcuni forse inconsciamente) mentito. La loro strapotenza elettorale degli anni cinquanta e l'appoggio del Vaticano, hanno consentito loro di continuare, sotto lo schermo di una democrazia formale e di un antifascismo verbale, la stessa politica del fascismo.¹⁶

Il critico ripete lo stesso concetto di Lampedusa cambiando semplicemente gli attori al centro della scena: il primo parla della stessa politica mantenuta nonostante si fosse passati dal Fascismo alla Democrazia Cristiana, mentre il siciliano parla del mancato cambiamento nonostante si fosse passati dal regime aristocratico-feudale del Regno delle due Sicilie alla più evoluta monarchia parlamentare del Regno d'Italia. L'Unità aveva solamente portato a una graduale sostituzione di ceti al potere, ma di rivoluzioni nessuno aveva mai avuto

¹⁴ G. BASSANI, *Di là dal cuore*, in G. BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1207-1208.

¹⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 21.

¹⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 95.

realmente intenzione di farne. Questo messaggio all'interno della narrazione viene esposto più volte ribadendo la centralità del tema:

Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca. Questo era il paese degli accomodamenti, non c'era la furia francese; anche in Francia d'altronde, se si eccettua il Giugno del Quarantotto, quando mai era successo qualcosa di serio? Aveva voglia di dire a Russo, ma la innata cortesia lo trattenne: "Ho capito benissimo: voi non volete distrugger noi, i vostri 'padri'; volete soltanto prendere il nostro posto. Con dolcezza, con buone maniere, mettendoci magari in tasca qualche migliaio di buoni ducati. È così? Tuo nipote, caro Russo, crederà sinceramente di essere barone; e tu diventerai, che so io, discendente di un boiardo di Moscovia, mercé il tuo nome, anziché il figlio di un cafone di pelo rosso, come proprio quel nome rivela."¹⁷

Questo è uno dei punti in cui si dimostra che il messaggio politico dell'autore si estende ben al di là dei confini siciliani; se nemmeno nel paese rivoluzionario per antonomasia, la Francia, era mai successo qualcosa, la Sicilia – che per l'autore era la terra del sonno – non aveva alcuna speranza.

Un altro tema è quello della legittimità, concetto che, con la consueta disillusione, l'autore dimostra esser fallace:

"Ma i Sovrani, i Sovrani nostri? E la legittimità dove va a finire?" Il pensiero lo turbò un momento, non si poteva eludere; per un attimo fu come Málvica. Questi Ferdinandi, questo Franceschi tanto disprezzati, gli apparvero come dei fratelli maggiori, fiduciosi, affettuosi, giusti, dei veri re. Ma le forze di difesa della calma interiore, tanto vigilanti nel Principe, accorrevano già in aiuto, con la moschetteria del giure, con l'artiglieria della storia. "E la Francia? Non è forse illegittimo Napoleone III?" E non vivono forse felici i Francesi sotto questo Imperatore illuminato che li condurrà certo ai più alti destini? Del resto intendiamoci bene. Carlo III lui era forse

¹⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 25-26.

perfettamente apposto? Anche la battaglia di Bitonto fu una specie di quella battaglia di Corleone, o di Bisciaquino o di che so io nella quale i Piemontesi prenderanno a scoppole i nostri; una di quelle battaglie combattute affinché tutto rimanga come è.¹⁸

Il protagonista è un intellettuale troppo acuto per non capire che è un istinto irrazionale quello che lo porterebbe a desiderare la permanenza dei Borboni, nulla di più che un suo desiderio. La razionalità lo porta a condurre un'analisi sulla vera natura della "legittimità" e arriva a comprendere che in realtà essa è detenuta da chi riesce a mantenere fermamente il potere.

Un aspetto intrinsecamente legato alla "graduale sostituzione di ceti" è quello degli esponenti dell'antico regime che riescono, nonostante l'evoluzione degli eventi, a rimanere al potere. Tancredi è un personaggio che rappresenta quella categoria di uomini che, grazie alla loro furbizia e capacità di scendere a compromessi, riescono ad avere ruoli rilevanti anche nel nuovo ordinamento politico. Per un nobile proveniente da un'antichissima famiglia è un affronto dover sposare la figlia di un uomo certamente ricco, ma d'umili natali; tuttavia i vantaggi derivanti dall'unione possono far dimenticare tutto ciò e perfino suscitare l'invidia di altri uomini che non hanno avuto la possibilità di cogliere un'occasione simile. Il messaggio del Lampedusa è che nulla cambiò mai per gli umili, ci fu solamente il passaggio del testimone da una vecchia aristocrazia stanca alla nuova e feroce borghesia – che ne avrebbe acquisito pure i titoli attraverso una scaltra politica di alleanze matrimoniali –; solo alcuni esponenti del vecchio regime trovarono spazio anche nella nuova realtà dove il denaro contava molto di più rispetto al nome:

Tancredi, secondo lui, aveva dinanzi a sé un grande avvenire; egli avrebbe potuto essere l'alfiere di un contrattacco che la nobiltà, sotto mutate uniformi, poteva portare

¹⁸ Ivi, pp. 26-27.

contro il nuovo ordine politico. Per far questo gli mancava soltanto una cosa: i soldi; di questi Tancredi non ne aveva, niente. E per farsi avanti in politica, adesso che il nome avrebbe contato di meno, di soldi ne occorreivano tanti: soldi per comprare i voti, soldi per far favori agli elettori, soldi per un treno di casa che abbagliasse. Treno di casa... e Concetta con tutte le sue virtù passive sarebbe stata capace di aiutare un marito ambizioso e brillante a salire le sdruciolevoli scale della nuova società? Timida, riservata, ritrosa com'era? Sarebbe sempre stata la bella educanda che era adesso, cioè una palla di piombo al piede del marito.¹⁹

Queste riflessioni vanno al di là della realtà siciliana. Tancredi rappresenta anche quella categoria di approfittatori esistenti in ogni situazione storica, riprendendo le parole di Bassani: «Siamo tutti siciliani, ormai: ecco cosa dice Lampedusa».

Per concludere, è doveroso citare uno dei punti più salienti del romanzo: il dialogo tra il Principe di Salina e Aimone Chevalley, l'inviato del nuovo re d'Italia. Le pagine in cui viene riportato il dialogo – che per larghi tratti può essere considerato un soliloquio – sono tra le più memorabili del romanzo e probabilmente quelle che più hanno suggestionato il pubblico. Tutta la descrizione del viaggio in Sicilia di Chevalley che precede lo scambio di battute tra i due nobili mira a illustrare in che misura fossero diversi il popolo piemontese e quello siciliano; poi, durante lo scambio di battute, don Fabrizio espone la sua visione della realtà e sostiene che la Sicilia è un universo a parte e per come è fatta la natura dei siciliani ci vorranno secoli perché cambi. Premesso che i concetti sostenuti dal principe di Salina sono piuttosto opinabili, tuttavia non si può non riconoscere l'alto livello stilistico adottato dallo scrittore in questo punto della narrazione.

Si ribadisce che l'autore, nonostante parli di ciò che accadde in Sicilia nel 1860, fa riferimento a tutta l'Italia; tuttavia ciò può essere colto solamente mediante una lettura

¹⁹ Ivi, p. 48.

analitica. Con una lettura superficiale, quella praticata dalla maggior parte del pubblico, si ha l'impressione che in realtà tutti i problemi politico-sociali al centro della narrazione appartengano solamente alla Sicilia. L'errore interpretativo in parte è dovuto sicuramente anche al dialogo con Chevalley, dove effettivamente il pensiero del principe è che i problemi politici della Sicilia sono irrisolvibili perché ormai sono corrotti dalla loro storia. Nulla cambierà con l'annessione allo stato italiano, perciò si comporteranno come sempre:

Adesso la piega è presa, siamo fatti così. Avevo detto 'adesione' non 'partecipazione'. In questi ultimi sei mesi, da quando il vostro Garibaldi ha posto piede a Marsala, troppe cose sono state fatte senza consultarci perché adesso si possa chiedere a un membro della vecchia classe dirigente di svilupparle e portarle a compimento; adesso non voglio discutere se ciò che è stato fatto è stato male o bene; per conto mio credo che parecchio sia stato male; ma voglio dirle subito ciò che Lei capirà da solo quando sarà stato un anno fra noi. In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di 'fare'. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il 'la'; noi siamo dei bianchi quanto lo è lei, Chevalley, e quanto la regina d'Inghilterra; eppure da duemilacinquecento anni siamo colonia. Non lo dico per lagnarmi: è in gran parte colpa nostra; ma siamo stanchi e svuotati lo stesso."²⁰

In queste parole c'è molto dello scrittore; facendo riferimento alla sua biografia si capisce quanto del suo pessimismo, quanto della sua sfiducia nei confronti dell'umanità c'è tra queste righe. Si è in presenza di un raro caso in cui un istinto pessimista non sorretto da alcun ragionamento prende il sopravvento sulla lucidità con cui Tomasi solitamente nella narrazione analizza i sentimenti e le questioni storiche.

²⁰ Ivi, p. 121.

III.6 Il tema politico ne *Il giardino dei Finzi-Contini*

Nel romanzo di Bassani, l'elemento politico è trattato in maniera diversa rispetto a Lampedusa, tuttavia, nell'intera narrativa di Bassani, esso ha un'importanza tutt'altro che secondaria. Italo Calvino, uno dei più appassionati lettori dell'intera opera bassaniana, affermò:

Tutta la narrativa di B. ha argomento politico, deriva tutta dal suo trauma fondamentale: la persecuzione antisemita vista nella società borghese di Ferrara. Il rapporto di B. per Ferrara e per la sua borghesia è duplice: da una parte è amore nostalgico per un tempo in cui si sentiva integrato con essa, dall'altra odio mortale per l'offesa.²¹

Da questo brano si evince quale sia uno dei particolari modi in cui la materia politica è utilizzata nel *Giardino dei Finzi-Contini*: sottolineare gli effetti dolorosi che la persecuzione razziale ha avuto sulla comunità ebraica. La società israelitica italiana era del tutto integrata al resto della società del Regno d'Italia; da un lato gli ebrei si ritenevano italiani, dall'altro anche il resto della popolazione li considerava tali. A renderli dei "diversi" era stata la politica fascista che ipocritamente aveva tradito – politicamente e moralmente – una parte dei suoi cittadini per l'alleanza con la Germania di Hitler. Non è un caso che nel primo capitolo la rievocazione della monumentale tomba dei Finzi-Contini dia l'occasione all'autore di scrivere:

[...] Moisè Finzi-Contini, bisnonno paterno di Alberto e Micòl, morto nel 1863 poco dopo l'annessione dei territori delle Legazioni pontificie al Regno d'Italia, e la conseguente, definitiva abolizione anche a Ferrara del ghetto per gli ebrei. Grande

²¹ R. COTRONEO, *Cronologia*, cit., p. LXXXI.

proprietario terriero, «riformatore dell'agricoltura ferrarese» – come si leggeva nella lapide che la Comunità, a eternare i meriti di «italiano e di ebreo», aveva fatto affiggere lungo le scale del Tempio di via Mazzini [...]»²²

Attraverso l'analisi di questo brano si ricavano alcuni elementi interessanti: il primo è che nel momento in cui venne creato il regno italiano a Ferrara venne abolito il ghetto ebraico, quindi i confini che delimitavano la comunità israelita rendendola un corpo estraneo alla società non esistevano più; il secondo è l'attestazione dedicata a Moisé che celebrava i suoi meriti di “italiano e di ebreo” la quale sta a indicare che dopo l'Unità d'Italia, a differenza di ciò che sarebbe accaduto successivamente con il Fascismo, un elemento non escludeva l'altro. Il regime fascista operò un vero tradimento perché quest'ultimo, dopo aver dato ufficialmente la sua accettazione agli ebrei, dal 1938 li perseguitò:

Fu nel 1933, l'anno della cosiddetta «infernata del Decennale». Grazie alla «clemenza» del Duce, che d'un tratto, quasi ispirato, aveva deciso d'aprire le braccia ad ogni «agnostico o avversario di ieri», anche nell'ambito della nostra Comunità il numero degli iscritti al Fascio era potuto salire di colpo al novanta per cento.²³

Questo è uno dei tanti brani in cui lo scrittore vuole mostrare, oltre all'ipocrisia della politica fascista, anche la miopia della borghesia ferrarese, soprattutto ebraica, che non si rendeva conto di quale fosse il vero volto del fascismo nemmeno nel momento in cui vennero promulgate le leggi razziali. Molti ebrei ancora non vollero capacitarsene e l'emblema di costoro è il padre del protagonista:

Aveva capito – ripeté ancora una volta, riaprendo adagio le palpebre – .
Comunque, lo lasciassi dire: secondo lui io vedevo troppo nero, ero troppo catastrofico.

²² G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 15.

²³ Ivi, p. 21.

Perché mai non riconoscevo che dopo il comunicato del 9 settembre, e perfino dopo la circolare aggiuntiva del 22, le cose almeno a Ferrara erano andate avanti quasi come prima? Verissimo – ammise, sorridendo con malinconia –: durante quel mese, fra i 750 membri della Comunità non c'erano stati decessi di tale importanza che fosse valsa la pena di darne notizia sul «Padano» (non erano morte che due vecchiette dell'Ospizio di via Vittoria, salvo errore: una Sarlavo e una Rietti; e neppure ferrarese, quest'ultima, ma proveniente da un paese del mantovano, Sabbioneta, Viadana, Pomponesco, o qualcosa di simile).²⁴

È chiaro che le parole del padre siano la pietosa rappresentazione di chi in quella situazione critica non volle riconoscere un pericolo ormai evidente. Lo scrittore, con la sua particolare pietà, dimostra come l'uomo in alcuni casi può provare una paura così forte da non essere in condizione di interpretare la realtà che lo circonda; in questa maniera se ne crea una molto più rassicurante quanto falsa.

La precisa menzione di un evento storico come “l'Infornata del Decennale” è uno dei numerosi casi in cui l'autore cita gli avvenimenti politici degli anni '30. Questi richiami storici rappresentano il tentativo dell'autore di: da un lato dare delle precise coordinate temporali agli episodi narrati, dall'altro ricreare l'atmosfera che doveva esserci in quegli anni nella comunità ebraica. Conoscendo l'importanza che nella gioventù di Bassani ebbe la politica non è difficile immaginare che egli dovette realmente essere protagonista di discussioni simili. Lo scrittore non nascose mai il profondo legame affettivo con il padre il quale, suo malgrado, fu uno dei tanti ebrei italiani che aderì fiduciosamente al fascismo:

“Spero che tu non voglia ripetermi la solita storia,” lo interruppi a questo punto, scuotendo il capo.

“Quale storia?”

“Che Mussolini sia più buono di Hitler.”

²⁴ Ivi, pp. 52-53.

“Ho capito, ho capito,” fece lui. “Però devi ammetterlo. Hitler è un pazzo sanguinario, mentre Mussolini sarà quello che sarà, machiavellico e voltagabbana fin che vuoi, ma...”

Di nuovo lo interruppi. Era o non era d'accordo – domandai guardandolo dritto in faccia – con la tesi del saggio di Leone Trotski che gli avevo “passato” qualche giorno prima?

Mi riferivo ad un articolo pubblicato su un vecchio numero della “Nouvelle revue Française”, rivista di cui custodivo gelosamente in camera da letto diverse annate complete. [...]

L'articolo parlava chiaro – seguitai, più pacatamente -. In fase di espansione imperialistica il capitalismo non può che mostrarsi intollerante nei confronti di tutte le minoranze nazionali, e degli ebrei, in particolare, che sono *la* minoranza per antonomasia. Ora, al lume di questa teoria generale (il saggio di Trotski era del '31, non bisognava scordarsene: l'anno, cioè, in cui era cominciata la vera ascesa di Hitler), che cosa importava che Mussolini come persona fosse meglio di Hitler? E poi era davvero meglio, Mussolini, anche come persona?²⁵

Nella raccolta di saggi di Bassani *Di là del cuore* è presente un saggio intitolato *La rivoluzione come gioco*²⁶ ove Bassani cita il medesimo saggio di Trotskij riportato nel brano; ciò, oltre a illustrare quali fossero le fonti sulle quali lo scrittore si formò in gioventù, dimostra anche quanta vicinanza ci sia tra la narrazione e il passato dell'autore. Per quanto riguarda gli argomenti: le differenze di comportamento tra Hitler e Mussolini, l'evoluzione dell'atteggiamento del sistema capitalistico nei confronti delle minoranze, per un pubblico dei primi anni '60, era certamente molto attuale soprattutto perché quelli erano gli anni della Guerra fredda, ossia gli anni in cui in Italia si dibatteva molto su quale fosse il miglior modello da adottare tra quello capitalistico e comunista. Ancora al giorno d'oggi vengono pubblicati molti libri, sia specialistici che divulgativi, su questa tipologia di argomenti e se tuttora destano l'interesse del pubblico a maggior ragione lo destavano nel 1962.

²⁵ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 51-52.

²⁶ IDEM, *Di là dal cuore*, cit. pp. 984-995.

Uno dei personaggi più legati al tema politico è il comunista lombardo Malnate; egli rappresenta coloro che credevano negli ideali comunisti, i quali circolavano soprattutto nelle grandi città industriali italiane, perciò non è una casualità che egli provenga da Milano. In realtà il comportamento del personaggio è poco conforme alle sue idee politiche perché, in fin dei conti, egli è un ingegnere che si ritrova a lavorare in una piccola città di provincia pienamente integrato nel sistema fascista; tuttavia nel momento in cui incontra il protagonista nascono episodi di acceso dibattito. Gli scambi di battute ricalcano quelli che dovevano esserci in quegli anni nel *milieu* della gioventù borghese italiana, perciò essendo il libro scritto da un autore che ne faceva parte possono essere considerati come una credibile testimonianza storica:

Lo vedo ancora sporgere in avanti la grande testa bruna dalla fronte lustra di sudore, figgere gli sguardi nei miei, nel solito insopportabile tentativo di ricatto, tra morale e sentimentale, a cui ricorreva così volentieri, mentre la sua voce assumeva toni bassi, caldi, suadenti, pazienti. Chi erano stati, per favore, - chiedeva -, chi erano stati i veri responsabili della rivolta franchista? Non erano state per caso le destre francesi e inglesi, le quali l'avevano, non soltanto tollerata, all'inizio, ma poi, in seguito, addirittura appoggiata e applaudita? Proprio come il comportamento anglo-francese, corretto nella forma, in realtà ambiguo, aveva permesso a Mussolini, nel '35, di fare un sol boccone dell'Etiopia, anche in Spagna era stata soprattutto la colpevole incertezza dei Baldwin, degli Halifax, e dello steso Blum, a far pendere la bilancia della fortuna dalla parte di Franco. Inutile dar la colpa all' U.R.S.S. e alle Brigate Internazionali - insinuava sempre più dolcemente -, inutile imputare alla Russia, diventata la comoda testa di turco a portata di tutti gli imbecilli, se gli avvenimenti, laggiù, stavano ormai precipitando.²⁷

In conclusione, pur trattando dei temi che non erano nuovi nel genere romanzo già all'altezza della seconda metà del '900, i due testi hanno il merito di trattare la materia in

²⁷ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p.118.

modo da risultare godibile per qualsiasi lettore: non banale per il lettore più esigente, non ostico per il lettore che intende solamente divertirsi leggendo.

III.7 La diffidenza della critica

In sintesi lo stile di scrittura limpido dei due scrittori, la chiarezza espositiva degli argomenti e il fatto di utilizzare temi di sicura presa su qualsiasi tipo di pubblico resero le due narrazioni molto appetibili per il mercato, ma non si è ancora sottolineato il fatto che tutto ciò fu una delle cause per le quali vennero giudicati negativamente da una parte dalla critica. La struttura narrativa, gli argomenti e il tipo di scrittura nel loro insieme vennero ritenuti da più di qualche critico troppo ottocenteschi e quindi attardati. Basti pensare alle affermazioni di Gian Carlo Ferretti, il quale, pur non bocciando le due opere, nemmeno le promosse:

Anche se bisogna distinguere, per la precisione, una prima fase di fortuna quasi inattesa, legata a situazioni ancora preindustriali, a curriculum letterari specifici, ad alleanze intellettuali con proprie logiche interne, a una «qualità alta» del prodotto; e una seconda fase che vede l'intervento sempre più consapevole e organizzatore della grande industria culturale, una tendenziale definizione della «qualità media», e vede ancora (a partire dalla seconda metà degli anni sessanta) questa stessa industria e la corporazione letteraria cercare programmaticamente una conciliazione delle rispettive esigenze, dei privilegi dello scrittore d'élite e della conquista degli spazi sul mercato, nel segno della «qualità media» appunto e del best seller «d'autore».

Quanto ai titoli e ai nomi (per restare qui ai più noti), se alcuni appartengono decisamente alla prima (dal *Gattopardo* al *Giardino dei Finzi-Contini*, da Pratolini a Testori); [...] ²⁸

²⁸ G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, cit., p. 9.

In maniera esplicita afferma che le due narrazioni sono certamente di alta qualità, ma fu proprio dalla loro fortuna che l'industria editoriale elaborò il modello per creare dei libri nati dal compromesso tra autore ed editore la cui letterarietà esiste solo in apparenza. Essi non vengono condannati, non vengono inseriti nella categoria del "best-seller medio", ma nemmeno vengono inseriti nella categoria di "opera letteraria"; in sostanza la narrativa proposta da Tomasi di Lampedusa e Bassani fece da modello a:

Un romanzo, in sostanza, di impianto prenovecentesco, ottenuto spesso dalla dilatazione più o meno programmatica di piccoli nuclei narrativi (i racconti sempre mal tollerati dall'industria culturale), recuperando da periodiche crisi ed eclissi, «attualizzato» con riferimenti o allusioni alla storia recente, «rinfrescato» con «bagni sociologici» alla realtà contingente, complicato da scandagli familiari e privati, «restaurato» alle aure della prosa poetico-consolatoria, della prosa d'arte, dell'idillio autosufficiente e di altre esperienze novecentesche ritardate.²⁹

Questo tipo di critica non riuscì ad accettare la chiarezza comunicativa dei due romanzi per il fatto che favorì l'avvicinamento di un pubblico non specializzato a un libro che in linea di principio non era rivolto a quest'ultimo; tuttavia molti altri critici videro positivamente il raggiungimento di un alto numero di lettori e non confusero lo stile di scrittura limpido con quello del romanzo d'intrattenimento.

Probabilmente lo scetticismo innato che alcuni critici hanno verso un'opera che supera i confini del circuito letterario, unito alle riserve deliberate verso ciò che non è sperimentale, creò in alcuni lettori l'impressione di avere in mano un'opera non propriamente letteraria e sicuramente attardata. Un esempio concreto di critica negativa fu il giudizio di Gianfranco Contini il quale vide nel *Gattopardo* nient'altro che un'elegante versione divulgativa di

²⁹ Ivi, p. 20.

Proust, che, secondo Francesco Orlando, fu un «obliquo modo per penalizzare l'assenza di sperimentazione».³⁰

Per quanto riguarda Bassani è famosa la *querelle* con il Gruppo '63, il quale era promotore di una letteratura sperimentale e quindi non potevano accettare una narrativa come quella di Bassani. Fu questa la causa per cui il gruppo «gli si scagliò contro accusandolo di essere, assieme con Cassola, la Liala della letteratura italiana».³¹

I critici che al contrario apprezzarono i due romanzi – e non si fecero ingannare dalla denominazione “best seller” – videro che questo tipo narrativa non era affatto arretrata, ma pienamente allineata a scrittori della statura di Henry James, Marcel Proust, Virginia Woolf; autori che nel '900 avevano dato una svolta alla narrativa occidentale scandagliando nelle profondità più recondite dell'animo umano.³² Tra questi ci fu il noto poeta Eugenio Montale, il quale fin dalla prima pubblicazione affermò che *Il Gattopardo* rivelava «un artista maturo e aggiornatissimo»³³ che aveva scritto un'opera di cui «è difficile trovare antecedenti».³⁴

Un ammiratore indiscusso di Bassani fu Italo Calvino il quale, rispondendo a una lettera speditagli da Parigi dall'editore François Wahl, afferma: «Sono molto contento che Le piaccia B. È uno dei due o tre scrittori italiani di valore rivelatisi negli ultimi anni».³⁵ In sostanza la parte della critica favorevole aveva riconosciuto ai due autori l'ottenimento di un risultato difficilissimo: descrivere con una prosa trasparente, senza perdere nulla nell'accuratezza dell'analisi, una materia complessa come l'interiorità dell'uomo e la realtà. Molti scrittori nel '900, anche in Italia, crearono delle narrazioni di alto livello con lo stesso

³⁰ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 17.

³¹ R. COTRONEO, *Cronologia*, cit., p. LXXXIII.

³² F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 17.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ R. COTRONEO, *Cronologia*, cit., p. LXXIX.

tipo di modernità, ma pochi sono riusciti a tradurre il loro messaggio rinunciando a una prosa difficilmente comprensibile al lettore non specializzato – si pensi all'esempio di Carlo Emilio Gadda.

CAPITOLO QUARTO

TRA VERITÀ E INVENZIONE

IV.1 Il rapporto con il romanzo storico

Il genere del romanzo storico ha avuto fin dai suoi esordi un seguito molto numeroso che ancora oggi mantiene; dal momento in cui è nata questa tipologia di narrativa – la nascita del moderno romanzo storico è convenzionalmente fissata con i primi romanzi di Walter Scott – è sempre stata il punto d’incontro tra i lettori del circuito popolare e quelli del circuito letterario. A riprova di ciò basti pensare che i romanzi di Walter Scott, oltre ad avere un largo seguito popolare, influenzarono, nella concezione del romanzo storico, scrittori di fama internazionale come Honoré de Balzac, Lev Tolstoj e Alessandro Manzoni.⁹² Non è un caso che proprio quest’ultimo, per poter raggiungere il più alto numero possibile di lettori, capi che doveva scriverne uno a sua volta: *I promessi sposi*.

Per delineare una sommaria fisionomia del romanzo storico è doveroso analizzare brevemente la concezione che Scott e Manzoni avevano di questo genere. Il primo esordì come narratore nel 1814 con *Waverly, or 'Sixty Years Since* (*Waverly, o sessant'anni fa*). In questo romanzo le vicende al centro della scena non si svolgevano in un passato remoto, ma

⁹² PAOLO BERTINETTI, *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000, p. 28.

in tempi relativamente recenti ricostruiti dall'autore mediante le testimonianze di chi li aveva vissuti direttamente; a ciò si aggiunga che i luoghi descritti nella narrazione erano quelli in cui l'autore era sempre vissuto. In sintesi: «la costruzione scottiana della trama non mira alla elaborazione di forti psicologie, ma alla descrizione storico-intimistica di un preciso ambiente, ben noto all'autore in ogni dettaglio».⁹³

Per quanto riguarda lo scrittore milanese, oltre a scrivere il primo romanzo storico italiano, trattò l'argomento anche dal punto di vista teorico con il trattato *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Nel saggio Manzoni definisce cosa sia questo genere di romanzo – e come si evince dal titolo è una narrazione che unisce la storia reale e fatti inventati – concentrandosi soprattutto sui rapporti che devono esserci tra storia e invenzione per ottenere un'opera che non sia di semplice intrattenimento, ma che abbia valore letterario e allo stesso tempo di verità. La storia non deve ridursi a essere una didascalia pittoresca, mentre l'invenzione non deve ridursi a una passeggiata nella fantasia.⁹⁴ Questi principi si ritrovano già applicati ne *I promessi sposi* del 1827 in cui «il vero storico rimane cardine dell'opera, ma arretra in posizione di scrupoloso supporto funzionale che rende credibile e verosimile l'invenzione».⁹⁵

È possibile che *Il Gattopardo* e *Il Giardino dei Finzi-Contini* abbiano delle componenti del romanzo storico? La risposta è affermativa e ciò viene confermato da alcune dichiarazioni degli autori stessi. Tomasi di Lampedusa in una lettera inviata a Guido Lajolo, riguardo al *Gattopardo* affermava: «Non vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico!»;⁹⁶ ma in un'altra lettera si contraddiceva sostenendo:

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 54.

⁹⁵ *Ivi*, p. 46.

⁹⁶ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 336.

Era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte. [...] Ho tentato non quasi di rievocarlo ma di dar di esso una interpretazione sui ricordi d'infanzia.⁹⁷

Per quanto riguarda Bassani, innanzitutto egli non nascose mai che il Manzoni narratore fosse uno dei suoi modelli principali; il fatto stesso che *Il Romanzo di Ferrara*, che raccoglie la versione definitiva della narrativa del ferrarese, inizi con una citazione dei *Promessi sposi* è molto indicativo.⁹⁸ Avendo come maestro uno scrittore la cui opera principale era un romanzo storico, inevitabilmente alcuni elementi costitutivi di questo genere si riversarono nella sua scrittura e ciò viene confermato in un'intervista:

A differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. Mi opponevo. Ma non *deve*, ogni artista, opporsi sempre a qualche cosa che è stato fatto prima di lui? [...]. Volevo tuttavia oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. Io sono molto vicino a Carlo Cassola e alla letteratura degli Ermetici, che fiori all'epoca mia. Volevo però essere diverso [...]. Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle.⁹⁹

Perciò, avendo visto sommariamente il tipo di narrazione storica elaborata da Scott e Manzoni, è doveroso chiedersi: i due scrittori del '900 cosa hanno preso dell'uno e cosa dell'altro?

In una dichiarazione Scott sosteneva che in *Waverley, or 'tis Sixty Years Since* aveva animato scene immaginarie e personaggi fittizi «allo scopo di preservare una qualche idea

⁹⁷ Ivi, p. 330.

⁹⁸ G. BASSANI, *Opere*, cit., p. 2: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto. I promessi sposi, capitolo, VIII».

⁹⁹ IDEM, *Un'intervista inedita*, in IDEM, *Opere*, cit., p. 1342.

sugli antichi costumi, della cui quasi totale estinzione è stato testimone»;¹⁰⁰ confrontandola con il brano tratto dalla lettera di Tomasi di Lampedusa riportato precedentemente, si nota come ci sia una comunione d'intenti. Lo stesso scopo aveva certamente Bassani, il quale, anche se per ragioni diverse, con la sua intera opera narrativa non fa altro che scrivere per lasciare il ricordo dei costumi di una particolare società e realtà della cui distruzione fu testimone.

Il sottotitolo del romanzo di Scott “*o sessant'anni fa*” permette di inserire il testo nella particolare sottocategoria di romanzo storico nella quale lo scrittore non attinge da fonti storiografiche o documentarie ma a «luoghi del ricordo, e certo in larga misura a una tradizione orale».¹⁰¹ I due autori compirono esattamente la medesima operazione, raccolsero il materiale per costruire la realtà storica dalla loro memoria. Manzoni invece per la costruzione dell'intera vicenda dei *Promessi Sposi* dovette compiere degli studi approfonditi, perché non aveva altra scelta per ricreare la realtà del '600 lombardo. Dello scrittore milanese, i due narratori presero almeno due elementi: la profondità psicologica dei personaggi e la credibilità degli episodi. I romanzi di Scott, per quanto siano appassionanti e abbiano delle trame ben congegnate, hanno poca verosimiglianza e i personaggi sono delle figure piatte dal carattere ripetitivo. Al contrario Manzoni nel suo romanzo volle essere il più possibile credibile; le componenti d'invenzione erano sorvegliate «dalla coscienza del vero, dalla lezione amara della storia».¹⁰² Questo tipo di rapporto tra storia e invenzione dal quale nasce la profonda credibilità di Manzoni fu mutato dai due autori diventando un loro tratto peculiare. Pur rinunciando allo stile cronachistico, il quale era in auge con la letteratura neorealistica e sembrava essere l'unico modo di narrare per trasmettere la verità storica,

¹⁰⁰ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 84.

¹⁰¹ Ivi, p. 85.

¹⁰² GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 54.

Bassani e Tomasi di Lampedusa riuscirono a inserire nelle loro narrazioni in un tempo storico molto ben definito. In sostanza la loro narrativa raggiunse il difficile risultato di rendere impossibile la distinzione tra le componenti inventate e quelle storiche.¹⁰³ Un esempio di indistinguibilità è nelle descrizioni spaziali come quella del *Giardino dei Finzi-Contini*:

Se della tomba di famiglia dei Finzi-Contini poteva dirsi che era un «orrore», e sorriderne, sulla loro casa, isolata laggiù fra le zanzare e le rane del canale Panfilio e dei fossi di scarico, e soprannominata invidiosamente «*magna domus*», su quella no, nemmeno dopo cinquant'anni ci si riusciva a sorridere. Oh, ci voleva ben poco per sentirsene ancora offesi! Bastava, che so?, trovarsi a passare lungo l'interminabile muro di cinta che delimitava il giardino dal lato di corso Ercole I d'Este, muro interrotto, circa a metà, da un solenne portone di quercia scura, privo affatto di maniglie; oppure, dall'altra parte, dalla cima della Mura degli Angeli imminente al parco, penetrare con lo sguardo attraverso l'intrico selvoso dei tronchi, dei rami, e del fogliame sottostante, fino a intravedere lo strano, aguzzo profilo della dimora padronale, con dietro, molto più in là, al margine di una radura, la macchia bigia del campo da tennis: ed ecco che l'antico sgarbo del disconoscimento e della separazione tornava ancora a far male, a bruciare quasi come da principio.¹⁰⁴

Il brano riporta una descrizione di un luogo completamente inventato, però la perizia con cui è rappresentato lo rende pienamente attendibile, soprattutto se confrontato con altri passi del romanzo in cui vengono descritti luoghi realmente esistenti. Si noti che gli elementi reali come le Mura degli Angeli, il Canale Panfilio, il corso Ercole I d'Este abbiano lo stesso peso degli elementi irreali come il portone di quercia scura, il campo da tennis, il giardino, la casa dei Finzi-Contini. Riguardo alla credibilità della sua scrittura l'autore si espresse in questi termini:

¹⁰³ GIORGIO VARANINI, *Giorgio Bassani*, Firenze, La nuova Italia, 1975 («Il castoro»), p. 22.

¹⁰⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 19.

Come narratore, la mia ambizione suprema è sempre stata quella di risultare attendibile, credibile, insomma di garantire che al lettore che la Ferrara di cui gli riferisco è una città vera, certamente esistita. Intendiamoci: non è che non mi sia permesso delle libertà, anche se nelle redazioni successive dei vari libri di cui si compone il Romanzo di Ferrara (mi riferisco all'edizione del 1980, che considero definitiva) io abbia cercato di attenermi sempre più e meglio alla verità oggettiva, storica. Il giardino di casa Finzi-Contini, per esempio, non è mai esistito in fondo a corso Ercole I d'Este, la più bella e la più illustre delle vie cittadine. Sulla sinistra, poco di qua dalle Mura, esisteva però lo spazio verde di cui ho scritto, l'area che avrebbe potuto accoglierlo... [...] ¹⁰⁵

Per quanto riguarda Tomasi di Lampedusa, egli ha un modo di procedere leggermente diverso rispetto a Bassani perché la costruzione del reale per lo più avviene con la «fusione di elementi di provenienza diversa e spesso vengono ribattezzati con altri nomi». ¹⁰⁶ Anche se l'unione di dati reali e immaginari non è assente l'autore preferisce procedere attraverso l'unione di due luoghi realmente esistenti per crearne uno nuovo che possiede alcuni tratti dell'uno e dell'altro. Si osservi la ricostruzione di Donnafugata, la quale nasce dall'unione tra Santa Margherita Belice – dove l'autore soggiornava spesso da bambino – e l'antico feudo dei Lampedusa di Palma di Montechiaro.

IV.2 La ricostruzione dell'essenza di due piccole comunità attraverso la descrizione della loro fine

Ora è doveroso domandarsi: perché il pubblico di quegli anni – e anche quello odierno dal momento che i due romanzi sono letti tuttora – avrebbe dovuto apprezzare due libri in cui una delle componenti fondamentali era la ricostruzione storica di due piccole comunità?

¹⁰⁵ G. BASSANI, *Di là dal cuore*, cit., p. 1322.

¹⁰⁶ A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit. p. 411.

La risposta non può essere univoca. I lettori che non conoscevano nulla di quelle due società sicuramente apprezzarono la possibilità di leggere un libro che trattava di una realtà – culturale, storica – a loro sconosciuta. Al contrario i lettori che già avevano delle nozioni sull'argomento – tramite altri libri o esperienze personali – ammirarono il fatto che la particolare prospettiva assunta dai due autori permetteva di vedere quella realtà in modo completamente inedito. Riprendendo il critico Francesco Orlando la novità fu che:

*Il Gattopardo è, su scala europea, da quando può dirsi un fatto compiuto il ricambio di classe dominante che si svolse attraverso l'Ottocento e ne occupò in abbondanza la narrativa, il solo romanzo scritto da un aristocratico, sul passato recente della propria classe, con punto di vista totalmente interno a essa.*¹⁰⁷

L'affermazione, tenendo conto delle differenze, è estendibile anche al *Giardino dei Finzi-Contini*; esso già all'altezza della sua pubblicazione era un romanzo che trattava un argomento su cui molti autori si erano espressi in precedenza, ma nessuno ne aveva parlato dalla particolare prospettiva assunta da Bassani.

Nel momento in cui è stato trattato il tema politico si è sottolineato come i due testi riprendano le due classi sociali nel periodo in cui stavano uscendo di scena. Il momento in cui una società cessa di esistere è quello in cui è meglio osservabile quale sia l'essenza di quest'ultima. In questo punto privilegiato l'autore può descrivere ciò che si sta perdendo e fornirne la motivazione. Quest'operazione, di certo, poteva essere svolta solamente da due autori che ben conoscevano l'essenza delle due particolari società e che quel momento l'avevano vissuto;¹⁰⁸ solo loro potevano avere la sensibilità necessaria per cogliere tutti quei

¹⁰⁷ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 19.

¹⁰⁸ Tomasi di Lampedusa, nonostante basi la narrazione sulla vita del suo bisnonno, in realtà esprime i suoi pensieri. Cfr. A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. 143-145.

piccoli particolari – concreti e astratti – che formavano quella società e descrivere le cause che avevano portato alla fine di tutto.

Certamente la descrizione delle abitudini, dei riti religiosi, delle feste, dei vestiti, dei luoghi frequentati dava al lettore un'idea alquanto concreta di come dovesse essere la fisionomia di quelle piccole realtà sociali, tuttavia i due autori andarono più in là riuscendo a cogliere alcune sfumature che rivelavano la vera essenza di quella realtà. Gli ebrei ferraresi e i nobili siciliani all'altezza della pubblicazione dei due romanzi esistevano ancora, tuttavia la loro realtà era diversa rispetto a quella dei loro padri; l'evoluzione storica aveva mutato così tanto il quotidiano che nemmeno loro potevano comprendere quale fosse la visione del mondo dei loro predecessori. Da questa prospettiva, la testimonianza di Bassani era ancora più preziosa perché oltre a lui nessun'altro – dal punto d'osservazione letterario – poteva testimoniare cosa significasse far parte della borghesia ebraica prima del 1938 e soprattutto cosa avesse significato vederla morire.

Uno dei punti letterariamente più alti del romanzo di Lampedusa è sicuramente la morte del Principe di Salina, la quale simboleggia la fine dell'aristocrazia siciliana; non è un caso che proprio questo sia il momento in cui, con poche parole, l'autore descrive lucidamente quale fosse il vero significato della nobiltà:

Il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. Fabrizio avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio, ricordi di merende economiche, di scherzucci malvageggiati agli insegnanti, di cavalli acquistati avendo l'occhio al loro prezzo più che ai loro pregi; ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata dall'assillo che gli altri potessero pompeggiare più di lui. Si sarebbe svolta la caccia al matrimonio ricco quando questa sarebbe diventata una *routine* consueta e non più un'avventura audace e

predatoria come era stato quello di Tancredi.¹⁰⁹

Nel corso di tutta la narrazione Lampedusa mostra come la nobiltà fosse in fase di decomposizione e nel brano riportato c'è la sintesi di uno dei messaggi centrali: fu la corruzione degli usi e della mentalità dell'aristocrazia che la portò all'estinzione. Essa fu certamente silenziosa, ma implacabile. C'è rammarico da parte del Principe, l'unico – assieme a Tancredi – che nel corso della vicenda percepisce oggettivamente quale sia la differenza tra la vera nobiltà e quella nuova che si stava formando; ma già dal principio egli non si fa illusioni e sa che può solamente «contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor minor voglia di porvi riparo».¹¹⁰ L'aristocrazia tradizionale era una comunità chiusa e solitaria la quale, per quanto sciocca, possedeva il prestigio derivante dal tipo di mentalità e dalla cura per certi piccoli dettagli – come la poca importanza del danaro – che per i nobili di fresca nomina come Angelica non sarebbero mai stati comprensibili.¹¹¹ Tutto ciò che per un nobile era innato non poteva essere acquisito da un borghese nemmeno attraverso l'imitazione delle abitudini aristocratiche. In tal modo si spiega il continuo confronto tra Concetta e Angelica, i due personaggi femminili di maggior rilievo. La figlia del sindaco Sedàra era migliore da molti punti di vista rispetto a Concetta, ma nonostante ella si impegnò per anni ad acquisire tutte le abitudini della società nobiliare, non riuscirà mai ad avere l'aura di nobiltà che così naturalmente possedeva Concetta – sebbene ella fosse meno bella e profondamente ottusa. È chiaro che i nobili veri

¹⁰⁹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 167.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹¹ A tal proposito sono molto significative le parole di padre Pirone: «Vedete don Pietrino, i 'signori' come dite voi, non sono facili da capirsi. Essi vivono in un universo particolare che è stato creato non direttamente da Dio ma da loro stessi durante secoli di esperienze specialissime, di affanni e di gioie loro; essi posseggono una memoria collettiva quanto mai robusta e quindi si turbano per cose delle quali a voi e a me non in porta un bel nulla ma che per loro sono vitali perché poste in rapporto con questo loro patrimonio di ricordi, di speranze, di timori di classe» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 132).

si estinsero nel momento in cui per motivi economici si dovettero unire a chi nobile non era. Fabrizioto sarebbe stato un Salina, ma non avrebbe “avuto ricordi distinti dalle altre famiglie”, li avrebbe avuti tali e quali a quelli dei suoi compagni, di conseguenza, avendo perso il tratto dell’esclusività, sarebbe stato un falso nobile. La proverbiale frase «Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi» da una certa prospettiva è falsa perché in realtà la storia ha compiuto il suo corso e pure il principe alla fine è costretto ad ammettere:

«Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L’ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto».¹¹²

Se l’apertura di una comunità verso il resto della società, se diventare come tutti gli altri segnò la fine dell’aristocrazia tradizionale, per quanto riguarda la società ebraico-ferrarese al centro della narrativa di Bassani accadde l’esatto contrario: la chiusura e l’emarginazione furono ciò che distrusse quella piccola civiltà. L’inizio del libro narra degli antenati dei Finzi-Contini e della creazione di quella loro enorme ricchezza la quale nacque soprattutto nel momento in cui ci fu la creazione del regno d’Italia; questa breve ricostruzione storica in realtà può essere vista come la rappresentazione metaforica della nascita della comunità ebraica italiana. Se nel *Gattopardo* l’Unità diede il colpo definitivo all’agonizzante aristocrazia, ne *Il giardino dei Finzi-Contini* permise la nascita di una nuova piccola società ebraica che per certi versi ne aveva raccolto il testimone.¹¹³ Perciò il fatto che Menotti Finzi-Contini si fosse sposato con la baronessa Josette Artom non sembra una casualità. L’unione del figlio di un ebreo – Moisè Finzi-Contini il quale, nonostante fosse

¹¹² Ivi, p. 167.

¹¹³. Cfr. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 328-331.

colui che aveva creato la fortuna della famiglia, visse sempre nel ghetto ebraico di Ferrara come i suoi avi – e un’esponente dell’antica aristocrazia trevigiana richiama, da un’altra prospettiva, quanto esposto precedentemente sul *Gattopardo*. Inoltre, il fatto che il Barchetto del Duca fosse stato acquistato dai marchesi Avogli di Ferrara è a tal riguardo molto significativo.

Questa nuova comunità, pur mantenendo le sue millenarie tradizioni, aveva acquisito tutto l’insieme dei valori nazionali postunitari e Moisè Finzi-Contini, ebreo e patriota, era il più fulgido esempio dell’acquisizione di questa nuova mentalità – che suo figlio lo abbia chiamato Menotti, il medesimo nome del figlio di Garibaldi, non sembra affatto casuale. I Finzi-Contini conosciuti dal protagonista, diversamente dal loro avo Moisè, mantenevano l’antica separazione verso i *goim*, ma erano piuttosto riluttanti a stringere legami anche con gli altri ebrei. Questo loro particolare atteggiamento li rendeva “diversi” da tutti, e il padre del protagonista che, per contrasto, rappresenta simbolicamente il tipico esponente della comunità ebraica¹¹⁴ li accusa addirittura di «antisemitismo da aristocratici».¹¹⁵ In sostanza tutti i componenti della comunità ebraica moderna oltre a sentire l’appartenenza all’antico popolo ebraico si sentivano, in egual misura, cittadini del giovane stato. Essi avevano partecipato con convinzione a tutti i momenti fondamentali della sua storia, compresa quella del Fascismo. Ne *Il giardino dei Finzi-Contini* viene descritta la fine di questa civiltà, la quale era iniziata già con la privazione forzata di una componente fondamentale dell’identità “dell’ebreo moderno”: quella della cittadinanza italiana. Nel romanzo non vengono descritte scene di violenza, ma le leggi razziali, in un certo senso, avevano già ucciso le persone appartenenti alla comunità:

¹¹⁴ Ivi, p. 31: «Lui laureato in medicina e libero pensatore, lui volontario di guerra, lui fascista con tessera del '19, lui appassionato di sport, lui ebreo moderno insomma».

¹¹⁵ Ivi, p. 32.

Ma ridotti di numero rispetto a un tempo, e non più lieti, ridenti, vocianti, bensì tristi e pensierosi come dei morti. Io guardavo mio padre e mia madre, entrambi in pochi mesi molto invecchiati. Guardavo Fanny, che aveva ormai quindici anni, ma come se un arcano timore ne avesse arrestato lo sviluppo non ne dimostrava più di dodici. Guardavo in giro ad uno ad uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io stesso lo immaginavo, ma ciò nondimeno già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei loro poveri visi sormontati dai cappellucci borghesi o incorniciati dalle borghesi permanenti, anche se li sapevo tanto ottusi di mente, tanto disadatti a valutare la reale portata dell'oggi e a leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statutaria che li avvolge adesso, nella memoria.¹¹⁶

L'io narrante, ora che sono passati diversi anni, confessa chiaramente che sopra la sua comunità aleggiava un'atmosfera mortuaria quando ancora non si supposeva dell'esistenza di un piano di sterminio di massa. Un timore senza nome già aveva iniziato l'opera che poi avrebbe concluso il Nazismo.

Pochi anni prima della pubblicazione del libro di Bassani, nel 1958, aveva cominciato ad avere molta risonanza uno dei libri italiani più famosi sullo sterminio ebraico: *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Il successo di questo libro, assieme ad altri sullo stesso tema, aveva dimostrato l'interesse del pubblico su questo argomento e se dopo Primo Levi nulla di nuovo poteva esser raccontato sui campi di concentramento, ancora qualcosa si poteva narrare su ciò che accadde prima. Bassani trasmise ai lettori un messaggio inedito: l'esclusione degli ebrei dal resto della società li aveva già assassinati, anche se non fisicamente. In Bassani non si trovano descrizioni di violenza cruenta tipiche di molta narrativa che trattava il tema della *shoà*, in compenso egli descrive un senso di esclusione e di tradimento che colpiscono

¹¹⁶ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 137.

l'uomo in maniera non meno crudele. Per questa ragione, dopo la morte di quella società, dopo il nuovo mondo nato in Italia con la fine della seconda guerra mondiale, lo scrittore si fa carico di raccontare di una singolare comunità ferrarese – non solo ebraica – che la maggior parte dei lettori italiani non poteva aver conosciuto:

La società ferrarese di quell'epoca era fundamentalmente diversa da quella attuale: una società nell'ambito della quale gli eletti erano pochi e il resto era la plebe, una plebe inesistente. Ormai tutti quanti siamo uguali, o quasi uguali. A Ferrara, quell'epoca, non c'era niente di simile alla società italiana di oggi, del nostro oggi. Si trattava di una società dove c'erano ancora residui di aristocrazia, ma dove quasi tutti erano fascisti. Anche gli ebrei, che erano quasi tutti borghesi, commercianti, proprietari di terre, eccetera, anche gli ebrei erano quasi tutti fascisti. Per questo ne ho parlato. Soltanto un evento di questo genere avrebbe potuto darmi la possibilità di inventare dei personaggi come Geo Josz e Athos Fadigati, entrambi di là, entrambi poi tornati di qua grazie all'amore.¹¹⁷

IV.3 I tratti peculiari di due società

Ciò che rende riconoscibile una comunità rispetto alle altre è l'insieme di tratti che possiede in maniera esclusiva rispetto al resto della popolazione. Gli aristocratici e le comunità ebraiche di per sé erano due società non del tutto sconosciute dalla maggior parte dei lettori, tuttavia mantenevano delle usanze e dei costumi tradizionali che potevano essere conosciuti solamente da chi ne faceva parte. A ciò bisogna aggiungere che queste usanze erano legate anche alla dimensione territoriale in cui erano insediati i due piccoli gruppi; perciò descrivere gli usi della nobiltà siciliana e degli ebrei ferraresi non aveva lo stesso valore rispetto alle medesime comunità in altri territori. I momenti privilegiati per dimostrare

¹¹⁷ G. BASSANI, *Un'intervista inedita*, cit., p. 1345.

quali fossero gli elementi che rendevano le due comunità diverse rispetto alle altre sono quelli in cui gli autori descrivono le festività religiose e mondane in cui le due comunità si riunivano.

Il Gattopardo inizia con un'immersione a capofitto nella realtà quotidiana del principe Fabrizio Corbera di Salina nel maggio del 1860, poco prima dell'invasione garibaldina in Sicilia. La nobiltà da secoli manteneva la consuetudine di celebrare alcune cerimonie religiose all'interno delle proprie mura e quest'ultime, all'altezza del 1860, avevano perso il loro significato intrinseco. L'unico senso che era loro rimasto era il fatto che derivavano dalla tradizione:

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen”

La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz'ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz'ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte; e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni, come la si vedeva sempre.

Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto. Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi l'alano Bendicò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò. Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio. [...] Adesso posava lo smisurato Messale rosso sulla seggiola che gli era stata dinanzi durante la recita del Rosario, riponeva il fazzoletto sul quale aveva posato il ginocchio, e un po' di malumore intorbì il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del

panciotto.¹¹⁸

In questo brano viene descritta l'atmosfera di una delle abitudini dell'alta aristocrazia siciliana, ossia la recita quotidiana del rosario. Durante la cerimonia tutto assume un tono serio e religioso, ma si nota subito come in realtà la religiosità sia solamente esteriore, per nulla sostenuta da una vera fede; l'autore lo comunica implicitamente attraverso la descrizione delle nude figure pagane e della Maddalena, la quale, anziché avere l'aspetto penitente, è "una bella biondona, svagata in chissà quali sogni". Il momento della preghiera diventa una sorta di incantesimo, che ha il potere di ridurre tutto in uno stato di ordine irreali e falso, infatti nel momento in cui la recitazione delle preghiere finisce "tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto". Tutti i personaggi che entrano in scena appena finisce la funzione ritornano velocemente alle loro attività e preoccupazioni quotidiane, dando l'idea che quella cerimonia fosse una noiosa formalità da rispettare in onore alla tradizione nobiliare.

Nel romanzo di Bassani non c'è la descrizione di un rito religioso, ma la descrizione di quali fossero tutte le piccole pratiche che contraddistinguevano coloro che appartenevano alla medesima comunità religiosa. La piccola società israelita conosciuta in gioventù da Bassani aveva molti caratteri peculiari e uno di questi era il fatto che a Ferrara fossero presenti molte correnti le quali avevano tutte un proprio luogo di culto e i propri tratti distintivi:

Che fossimo ebrei, tuttavia, e iscritti nei registri della stesa Comunità Israelitica, nel caso nostro contava ancora abbastanza poco. Giacché cosa mai significava la parola "ebreo", in fondo? Che senso potevano avere, *per noi*, espressioni quali "Comunità israelitica" o "Università israelitica", visto che prescindevano completamente

¹¹⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 5-6.

dall'esistenza di quell'ulteriore intimità, segreta, apprezzabile nel suo valore da chi ne era partecipe, derivante dal fatto che le nostre due famiglie, non per scelta, ma in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria, appartenevano al medesimo rito religioso, o meglio alla medesima Scuola? Quando ci incontravamo sul portone del Tempio, in genere all'imbrunire, dopo i laboriosi convenevoli scambiati nella penombra del portico finiva quasi sempre che salissimo in gruppo anche le ripide scale che portavano al secondo piano, dove ampia, gremita di popolo misto, echeggiante di suoni d'organo e di canti come una chiesa – e così alta, sui tetti, che in certe sere di maggio, coi finestroni laterali spalancati dalla parte del sole al tramonto, a un dato punto ci si trovava immersi in una specie di nebbia d'oro –, c'era la sinagoga italiana. Ebbene soltanto noi, ebrei, d'accordo, ma cresciuti nell'osservanza di un medesimo rito, potevamo renderci davvero conto di quel che volesse dire avere il proprio banco di famiglia nella sinagoga italiana, lassù al secondo piano, invece che al primo, in quella tedesca così diversa nella sua severa accolta, quasi luterana, di facoltose lobbie borghesi.¹¹⁹

Bassani fornisce una descrizione della cerimonia che riesce a evocare perfettamente l'atmosfera che si respirava durante il rito ebraico della Scuola italiana. Da notare come l'autore sottolinei continuamente il fatto che ci si trovi a Ferrara e solo in questa città si potrebbe provare quei sentimenti e impressioni particolari. Dopo aver ricostruito l'insieme di sensazioni l'autore prosegue con una descrizione della struttura degli interni del tempio e dell'arredo:

E poiché i nostri banchi erano vicini, prossimi laggiù in fondo al recinto semicircolare delimitato torno torno da una ringhiera marmorea al centro della quale sorgeva la *tevà*, o leggio, dell'officiante, e tutti e due in ottima vista del monumentale armadio di nero legno scolpito che custodiva i rotoli della legge, i cosiddetti *sefarim*, valicavamo insieme anche il sonoro pavimento a losanghe bianche e rosa della grande sala. Madri, mogli, nonne, zie, sorelle, eccetera, si erano separate da noi uomini nel vestibolo.¹²⁰

¹¹⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 28-29.

¹²⁰ Ivi, p. 30.

Esiste un filo che lega le due descrizioni ossia la mancanza del sentimento religioso che dovrebbe essere la ragione principale per cui le cerimonie religiose vengono celebrate:

Che cosa c'era di comune – parevano di dirsi tutti e quattro – fra loro e la platea distratta, bisbigliante, *italiana*, che anche al Tempio, dinanzi all'Arca spalancata del Signore, continuava ad occuparsi di tutte le meschinità della vita associata, di affari, di politica, perfino di sport, ma non mai dell'anima e di Dio?¹²¹

È affermato in esplicitamente che i partecipanti in realtà vedevano questi incontri come l'occasione per chiacchierare degli argomenti più disparati “ma non mai dell'anima e di Dio”; anzi una manifestazione di fede troppo ostentata veniva considerata di cattivo gusto, un “ebreo moderno” degli anni '20 non doveva lasciarsi rapire dal sentimento religioso. Anche in questo caso al lettore è trasmessa l'impressione che i riti religiosi in realtà siano una noiosa formalità da sbrigare in onore alla tradizione.

IV.4 Le festività e il vestiario

Un altro punto in cui vengono efficacemente dipinte le abitudini di queste due comunità sono le feste; nei due romanzi viene dato un particolare rilievo alle riunioni conviviali le quali, assieme alle cerimonie legate alla religione, sono uno dei momenti più identificativi di quelle due comunità. Nel *Gattopardo* durante i pasti e i ricevimenti si trova descritto molto della mentalità e delle tradizioni che identificano l'aristocrazia rispetto al resto della popolazione; in questa prospettiva il momento più significativo è sicuramente il

¹²¹ Ivi, p. 31.

ballo nel palazzo dei Ponteleone del novembre del 1862, con il quale lo scrittore mostra quali fossero i riti della realtà mondana palermitana:

Palermo in quel momento attraversava uno dei suoi intermittenti periodi di mondanità, i balli infuriavano. Dopo la venuta dei Piemontesi, dopo il fattaccio di Aspromonte, fuggati gli spettri di esproprio e di violenze, le duecento persone che componevano “il mondo” non si stancavano d’incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora. [...]

Il ballo dai Ponteleone sarebbe stato il più importante di quella breve stagione: importante per tutti per lo splendore del casato e del palazzo, per il numero degli invitati; più importante ancora per i Salina che vi avrebbero presentato alla “società” Angelica, la bella fidanzata del nipote.

Erano soltanto le dieci e mezza, un po’ presto per presentarsi a un ballo quando si è il principe di Salina che è giusto giunga sempre quando la festa abbia sprigionato tutto il proprio calore; questa volta però non si poteva fare altrimenti se si voleva esser lì quando sarebbero entrati i Sedàra che (“non lo sanno ancora, poveretti”) era gente da prendere alla lettera l’indicazione di orario scritta sul cartoncino lucido dell’invito. [...]

“Vedi, cara, noi (e quindi anche tu, adesso) teniamo alle nostre case ed al nostro mobilio più che a qualsiasi altra cosa; nulla ci offende più della noncuranza rispetto a questo; quindi guarda tutto e loda tutto; del resto palazzo Ponteleone lo merita; ma poiché non sei più una provincialotta che si sorprende di ogni cosa, mescolerai sempre una qualche riserva alla lode; ammira sì ma paragona sempre con qualche archetipo visto prima, e che sia illustre.”¹²²

Il ballo continuò a lungo e si fecero le sei del mattino: tutti erano sfiniti e avrebbero voluto essere a letto da almeno tre ore: ma andar via presto era come proclamare che la festa non era riuscita e offendere i padroni di casa che, poveretti, si erano data tanta pena.¹²³

In questo punto lo scrittore descrive l’insieme di regole non scritte che formano l’etichetta dell’aristocrazia. Il lettore innanzitutto scopre che la mondanità a Palermo ha delle

¹²² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 143-148.

¹²³ *Ivi*, p. 160.

stagioni predefinite e che chi ha l'onore di partecipare a questi incontri è una ristretta cerchia di "duecento persone". Questo è precisamente il numero di componenti che fa parte della comunità distaccata che lo scrittore dipinge nel libro. Il dato più interessante è l'importanza rivestita da dettagli apparentemente futili come l'arrivare sempre quando «la festa ha già sprigionato il suo calore» o porre attenzione al mobilio e all'arredamento della casa. Il nobile in quanto tale deve conoscere ogni regola del suo microcosmo; il rispetto di quelle piccole e apparentemente insignificanti formalità è l'unico modo per poter far parte di quel piccolo mondo.

Anche nella narrazione di Bassani la precisa descrizione delle festività, che nel caso specifico sono quelle della tradizione religiosa ebraica, viene utilizzata per marcare gli aspetti che rendevano diversa la comunità israelita dal resto della città:

Non fu una cena allegra. Al centro del tavolo, il canestro che custodiva insieme coi "bocconi" rituali la terrina del *haròset*, i cespi d'erba amara, il pane azzimo, e l'uovo sodo riservato a me, il primogenito, troneggiava inutilmente sotto il fazzoletto di seta bianco e azzurro che la nonna Ester aveva ricamato con le sue mani quarant'anni prima. Nonostante ogni cura, anzi proprio per questo, il tavolo aveva assunto un aspetto assai simile a quello che offriva le sere del *Kippùr*, quando lo si preparava solo per Loro, i morti familiari, le cui ossa giacevano nel cimitero in fondo a via Montebello, e tuttavia erano ben presenti, qui, in ispirito e in effigie. Qui ai loro posti, stasera sedevamo noi, i vivi.¹²⁴

Bassani in poche righe mostra le tradizionali componenti di una cena di Pasqua ebraica e da quest'immagine coglie il pretesto per evocare un'altra festa ebraica molto importante, il *Kippùr*. Quest'attenzione per i particolari è essenziale per la rievocazione di quel mondo, il quale mantiene una religiosità priva di un vero sentimento di fede, ma non può far a meno

¹²⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 137.

di quei riti che lo identificano. In altre parole, anche se all'altezza degli anni Trenta nella maggior parte del mondo ebraico-borghese la fede, per certi versi, è venuta meno, non è venuta meno l'identità la quale viene mantenuta con rigore e orgoglio attraverso le usanze derivate dalla tradizione.

Nel già citato capitolo della festa a Palazzo Ponteleone si ritrova un'accurata descrizione delle pietanze che vengono consumate e ciò denota che Lampedusa – come del resto Bassani – non trascura quest'aspetto come tratto identificativo. L'autore utilizza questi dettagli, che apparentemente potrebbero sembrare marginali, per dare un'idea concreta della singolare realtà delle due comunità. A ogni comunità corrisponde un tipo di cibo particolare, il quale contribuisce a denotare le possibilità economiche e la realtà territoriale di quella società:

Al disotto dei candelabri, al disotto delle alzate a cinque ripiani che elevavano verso il soffitto lontano le piramidi di “dolci di riposto” mai consumati, si stendeva la monotona opulenza delle *tables à thé* dei grandi balli: coralline le aragoste lessate vive, cerei e gommosi gli *chaudfroids* di vitello, di tinta acciaio le spigole immerse nelle soffici salse, i tacchini che il calore dei forni aveva dorato, le beccacce disossate recline su tumuli di crostoni ambrati decorati delle loro stesse viscere triturate, i pasticci di fegato grasso rosei sotto la corazza di gelatina; le galantine color d'aurora, dieci altre crudeli colorate delizie; all'estremità della tavola due monumentali zuppiere d'argento contenevano il *consommé*, ambra bruciata e limpido.¹²⁵

Non si può ignorare anche un altro elemento significativo che lega le due opere, ossia la descrizione del vestiario. Un gruppo di persone si identifica in vari modi e sicuramente il modo di vestirsi è quello più evidente, di conseguenza lo scrittore che voglia rievocare una certa particolare realtà non può trascurare dettagli di questo tipo. Inoltre bisogna tener

¹²⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 157.

presente che gli abiti, oltre a essere connessi a una comunità, sono legati anche a un periodo storico specifico, quindi descrizioni di questo tipo permettono al lettore di avere una visione ancora più veridica di queste comunità:

Era il momento di avvolgere attorno al collo il monumentale cravattono di raso nero. Operazione difficile durante la quale i pensieri politici era bene venissero sospesi. Un giro, due giri, tre giri. Le grosse dita delicate componevano le pieghe, spianavano gli sbuffi, appuntavano sulla seta la testina di Medusa con gli occhi di rubino. “Un *gilet* pulito. Non vedi che questo è macchiato?” Il cameriere si sollevò sulla punta dei piedi per infilargli la *redingote* di panno marrone; gli porse il fazzoletto con le tre gocce di bergamotto. Le chiavi, l’orologio con catena, il portamonete se li mise in tasca da sé.¹²⁶

Queste lente e metodiche azioni del principe sottolineano quali fossero i capi d’abbigliamento rappresentativi di un nobile dell’Ottocento. L’abito è il simbolo del ceto d’appartenenza e specialmente ne *Il Gattopardo* è il primo tratto che permette di definire la provenienza di una persona. Sostanzialmente dal punto di vista di Tomasi di Lampedusa “l’abito fa il monaco”. I lettori del libro sicuramente ricordano l’episodio nel quale, nel secondo capitolo, il principe si irrita profondamente per dover ricevere a cena vestito da pomeriggio il ricco borghese don Calogero Sedàra, il quale a buon diritto, indossava un frac, il l’abito da cerimonia. Dopotutto, l’attenzione per i piccoli dettagli è uno dei tratti peculiari dell’intero romanzo, è sempre da quest’ultimi che l’autore inizia la trattazione dei maggiori temi:

Tutto era placido e consueto, quando Francesco Paolo, il sedicenne figliolo, fece nel salotto un’irruzione scandalosa: “Papà, don Calogero sta salendo le scale. È in frac!”
[...]

Non rise invece il Principe al quale, è lecito dirlo, la notizia fece un effetto

¹²⁶ Ivi, p.21.

maggiore del bollettino dello sbarco a Marsala. Quello era stato un avvenimento previsto, non solo, ma anche lontano e invisibile. Adesso, sensibile com'egli era, ai presagi e ai simboli, contemplava la rivoluzione stessa in quel cravattino bianco e in quelle due corde nere che salivano le scale di casa sua. Non soltanto lui, il Principe, non era più il massimo proprietario di Donnafugata, ma si vedeva anche costretto a ricevere, vestito da pomeriggio, un invitato che si presentava, a buon diritto, in abito da sera.¹²⁷

In queste righe si vede come un piccolo e apparentemente insignificante episodio diventi emblema di un cambiamento epocale, anzi l'avvenimento storico dello sbarco di Marsala, che dovrebbe rappresentare una vera svolta storica, passa in secondo piano. Per il Principe è molto più importante il frac di don Calogero in quanto è concreto, ben visibile e molto più vicino rispetto ai garibaldini; egli con la sua sensibilità vede tutta la carica metaforica che questo episodio porta con sé: attraverso il vestito egli comprende che ormai i borghesi prenderanno il loro posto.

In Bassani la carica simbolica nel vestiario è sicuramente presente, ma con altre sfumature di significato:

In fila nel loro stallo, i due Finzi-Contini e i due Herrera erano lì, a poco più di un metro di distanza, eppure lontanissimi, inattingibili: come si li proteggesse tutt'attorno una parete di cristallo. Fra loro non si assomigliavano. Alti, magri, calvi, con lunghe facce pallide ombrate di barba, vestiti sempre o di blu o di nero, e abituati inoltre a mettere nella loro devozione una intensità, un ardore fanatico di cui il cognato e il nipote, bastava guardarli non sarebbero mai stati capaci, i parenti veneziani sembravano appartenere ad una civiltà completamente estranea ai golf e ai calzettoni color tabacco di Alberto, alle lane inglesi e alle tele gialline, da studioso e da nobile di campagna, del professor Ermanno.¹²⁸

¹²⁷ Ivi, p. 52.

¹²⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 31.

Ciò che maggiormente differenzia i personaggi in questo passo sono i vestiti, i quali contribuiscono a far apparire i parenti dei Finzi-Contini non solo provenienti da un luogo lontano rispetto a Ferrara, ma appartenenti a una «civiltà completamente estranea». I vestiti, con i relativi colori, diventano gli oggetti che simboleggiano in modo più evidente il discrimine tra due comunità diverse, quella ebraico-ferrarese e quella ebraico-veneziana. Perciò un tipo di vestito, – o un tipo di colore – diventa l’emblema di appartenenza a una comunità geografica specifica. Il medesimo procedimento è presente anche in un altro passo:

Tranne uno che non conoscevo neppure di vista, un tipo più anziano, sui venticinque, con pipa fra i denti, calzoni lunghi di lino bianco e giacca di fustagno marrone, gli altri, tutti quanti in pullover, colorati e in pantaloncini corti avevano proprio l’aria di essere frequentatori abituali dell’*Eleonora d’Este*.¹²⁹

Nel brano il narratore descrive il gruppo di ragazzi che si ritrova a casa Finzi-Contini per giocare a tennis; nuovamente il discrimine tra i ragazzi appartenenti al medesimo gruppo è il medesimo vestito perché l’unico che non porta il pullover è anche l’unico che si scoprirà poi essere milanese – ossia Giampiero Malnate. Tutti gli altri giovani appartengono al medesimo ceto borghese – lo stesso ceto che frequenta il club di tennis – della Ferrara degli anni Trenta e sembra che Bassani voglia suggerire che in realtà tra ebrei e *goi*, da un certo punto di vista, non c’erano differenze. Quei giovani ragazzi a quell’altezza storica si consideravano tutti dello stesso gruppo dell’alta borghesia ferrarese.

¹²⁹ Ivi, p. 59.

IV.5 La ricostruzione dell'ambiente

Che le due comunità siano situate in Sicilia e a Ferrara è un fattore tutt'altro che trascurabile perché, nonostante il messaggio degli autori vada molto al di là del ristretto spazio in cui queste due comunità risiedono, in alcuni punti c'è una ricostruzione topografica talmente precisa che è evidente la volontà degli scrittori di ricostruire la precisa topografia dei luoghi dei loro ricordi – e di conseguenza i luoghi dove storicamente vissero le due società. Si è già osservato in questo capitolo come i luoghi nei due romanzi possiedano la doppia natura di spazio inventato e realmente esistito.

Il *Gattopardo* si svolge interamente in Sicilia, la quale, nonostante in alcuni punti sia descritta molto dettagliatamente, è sempre filtrata dalla coscienza del personaggio “riflettore”.¹³⁰ In tal modo gli elementi costitutivi del paesaggio e dei luoghi – le strade e gli edifici esistenti all'epoca dello sbarco di Garibaldi – vengono costantemente resi suggestivi. Un esempio lo si ritrova già nel primo capitolo, nel momento in cui viene descritto il tragitto che il Principe compie dal palazzo di San Lorenzo fino al quartiere popolare dove risiede la sua amante:

Adesso infatti la strada attraversava gli aranceti in fiore e l'aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l'odore dei cavalli sudati, l'odore di cuoio delle imbottiture, l'odor di Principe e l'odor di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava uri e carnali oltretomba. [...]

All'ingresso dei sobborghi della città, a villa Airoidi, una pattuglia fermò la vettura. Voci pugliesi, voci napoletane intimarono l'“alt”, smisurate baionette balenarono sotto l'oscillante luce di una lanterna; ma un sottufficiale riconobbe presto don Fabrizio che se ne stava con la tuba sulle ginocchia. “Scusate, Eccellenza, passate.” E anzi fece salire a cassetta un soldato perché non venisse disturbato dagli altri posti di

¹³⁰ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., pp. 38-39: «Il narratore racconta la storia servendosi di un personaggio come “riflettore”. È questo, “ipotizzato e praticato da James come metodo di limitazione della visione” il caso prevalente nel *Gattopardo*: questo per cui il narratore “calibra il suo vedere, il suo sapere e il suo valutare su quelli del personaggio che funge da coscienza ordinatrice del racconto”»

blocco. Il *coupé* appesantito andò più lento, contornò villa Ranchibile, oltrepassò Terrerosse e gli orti di Villafranca, entrò in città per Porta Maqueda. Al caffè Romeres ai Quattro Canti di Campagna gli ufficiali dei reparti di guardia scherzavano e sorbivano granite enormi. Ma fu il solo segno di vita della città: le strade erano deserte, risonanti del solo passo cadenzato delle ronde che andavano passando con le bandoliere bianche incrociate sul petto. Ai lati il basso continuo dei conventi, la Badia del Monte, le Stimate, i Crociferi, i Teatini, pachidermici, neri come la pece, immersi in un sonno che rassomigliava al nulla.¹³¹

Tutti i luoghi menzionati nella descrizione del tragitto, a parte “Terrerosse” che oggi ha la denominazione di via Giacomo Cusmano, conservano il medesimo toponimo.¹³² Ciò è molto significativo perché è palese l’intenzione dello scrittore di evocare il più credibilmente possibile il percorso che effettivamente si sarebbe dovuto compiere per giungere nel quartiere malfamato della città in cui risiedeva l’amante del Principe. Se da un lato c’è l’oggettività, dall’altro nella descrizione si respira tutta la tensione negativa che il protagonista ha in quel momento; gli oggetti vengono dipinti con tinte fosche, le quali in realtà sono causate dall’umore negativo di don Fabrizio. Il silenzio della città non dà un senso di pace, è il silenzio inquieto della morte gravato ulteriormente dal basso continuo degli enormi monasteri palermitani. Il giorno dopo il principe ha l’animo completamente rasserenato e il medesimo paesaggio lo percepisce in maniera diametralmente opposta:

Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, sullo sfondo, era una macchia di puro colore, le montagne che nella notte erano apparse temibili, piene di agguati, sembravano ammassi di vapore sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori. Nella rada le navi straniere all’ancora, inviate nella previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella

¹³¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 16-17.

¹³² A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 412-413.

calma stupefatta.¹³³

Da questo brano possiamo vedere quanto lo spazio descritto nel romanzo sia imprescindibile dalla disposizione d'animo di chi lo guarda. Il Principe è ripreso dal narratore in un momento talmente sereno che nemmeno la minaccia delle navi da guerra inglesi riesce a incutere timore in lui.

In Bassani l'ambiente è legato ai personaggi in maniera diversa, assieme ai vestiti è una delle componenti che identifica maggiormente i gruppi di persone:

Almeno due volte l'anno, a Pasqua e a *Kippùr*, ci presentassimo coi nostri rispettivi genitori e parenti stretti davanti a un certo portone di via Mazzini [...]

sarebbe stato in grado di fornire ragguagli intorno a “quelli di via Vittoria”, tanto per fare un esempio? Con questa frase ci si riferiva di solito ai membri delle quattro o cinque famiglie che avevano il diritto di frequentare la piccola, separata sinagoga levantina, detta anche fanese, situata al terzo piano di una vecchia casa d'abitazione di via Vittoria, ai Da Fano di via Scienze, ai Choen di via Gioco del Pallone, ai Levi di Piazza Ariostea, ai Levi-Minzi di viale Cavour e non so a quale altro isolato nucleo familiare: tutta gente in ogni caso un po' strana, tipi sempre un tantino ambigui e sfuggenti, per i quali la religione, che a Scuola italiana aveva assunto forme di popolarità e teatralità pressoché cattoliche, con riflessi evidenti anche nei caratteri delle persone, per lo più estroversi e ottimisti, molto *padani*, era rimasta essenzialmente culto da praticare in pochi, in oratorî semiclandestini a cui era opportuno dirigersi la notte, e radendo alla spicciolata i vicoli più scuri e peggio noti del ghetto.¹³⁴

Dal brano si nota come la comunità ebraica di Ferrara sia inscindibile dalla città; essa ha diverse confessioni al suo interno ed esse vengono denominate non in base alla loro specifica corrente religiosa, ma secondo il luogo occupato dalla loro sinagoga; perciò i sefarditi diventano “quelli di via Mazzini”. Come in altri punti del romanzo si vede come la

¹³³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., pp. 27-28.

¹³⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, pp. 28-29.

provenienza da due località diverse implichi una caratterizzazione differente del personaggio; “quelli di via Vittoria” oltre ad appartenere alla scuola levantina interpretano la religione ebraica in modo diverso. Essi praticano i riti religiosi con una segretezza e una semi-clandestinità del tutto volontari perché nei tempi prima delle persecuzioni razziali del '38 non c'era un'esigenza simile. Loro stessi sono ambigui e un po' sfuggenti. La comunità che invece frequenta la “Scuola italiana” ha un carattere molto più estroverso, che viene definito ancora una volta attraverso un aggettivo legato alla geografia, ossia “padano”.

In conclusione le due comunità sono caratterizzate dall'inscindibilità nei confronti del particolare luogo in cui sono nate; parte della loro identità è data dal luogo di nascita e quando nello svolgimento della narrazione capita di incontrare personaggi che possiedono una diversa provenienza geografica i due narratori non perdono l'occasione per marcare le differenze esistenti. Nel romanzo di Bassani *Giampiero Malnate e i parenti veneziani dei Finzi-Contini* sono così differenti nella mentalità e negli usi che sembrano provenire da un'altra nazione. Lo stesso vale per i personaggi di Tomasi Di Lampedusa come il Conte Cavriaghi o Aimone Chevalley provenienti dal lontanissimo nord.

CONCLUSIONI

Il periodo storico in cui vennero pubblicate le due opere al centro di questo studio è uno fra i più significativi della storia italiana in quanto fu il momento in cui iniziò la transizione verso la società di massa. Il best seller fu uno dei volti più emblematici di questo mutamento epocale perché nacque dall'evoluzione che le case editrici stavano operando per adattarsi al nuovo sistema socio-economico di massa. Ci fu trasformazione di mentalità che passò dall'essere artigianale all'essere industriale e un dato utile a far capire concretamente la portata di questo cambiamento è riportato da Gian Carlo Ferretti:

Come ha ricordato non molto tempo fa il maggior agente letterario italiano, Erich Linder, che «dal 1945 a oggi si sono venduti nel mondo più romanzi (parliamo di qualche miliardo di volumi) di quanti se ne fossero venduti dalla stampa del primo libro al 1945».¹³⁵

Come si vede tra il 1945 e il 1980 l'evoluzione dell'editoria nella direzione industriale aveva permesso di raggiungere numeri inimmaginabili pochi anni prima; perciò le tirature che ebbero *Il Gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini* suscitarono clamore perché erano pubblicate quando ancora non era stato compreso che negli anni seguenti ci sarebbe stata una nuova concezione del rapporto tra le componenti del sistema letterario – letteratura,

¹³⁵ G.C. FERRETTI, *Il best seller all'italiana*, cit., p. 16.

pubblico, scrittore e case editrici. Oltre ai due casi di Bassani e di Tomasi di Lampedusa ci fu una serie non così ristretta di opere letterarie che vendettero ben oltre le previsioni. A tal riguardo si potrebbe citare *Il dottor Zivago*, *La ragazza di Bube*, *La storia*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Cent'anni di solitudine*, *Il nome della rosa* tutte opere di alto livello e lontane dall'essere semplici romanzi d'intrattenimento.

Dalla metà degli anni '50 in poi gli scrittori con ambizioni letterarie capirono che le loro opere potevano, anzi dovevano, indirizzarsi verso un pubblico più largo rispetto a quello dei letterati; e il fatto che il pubblico di massa potesse leggere autori che un tempo sarebbero circolati solamente nell'ambiente letterario, col passare degli anni non fece più dubitare della letterarietà dell'opera. A tal riguardo è interessante l'affermazione di Paolo Mauri:

Anche autori raffinati come Giuseppe Pontiggia e Italo Calvino sarebbero stati attenti al lettore medio con i loro romanzi *Il giocatore invisibile* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel senso, per usare un'espressione banale, che questi autori vivono il loro tempo e cercano dunque i loro lettori. In una società basata sul consumo è naturale che si aspiri ad essere consumati: anzi, l'inatteso successo di un romanzo di qualità è un motivo d'orgoglio duplice. Per la quantità e la qualità.¹³⁶

Per quanto riguarda il pubblico il lettore medio, con il passaggio da una realtà artigianale a una realtà industriale, cominciò a non avvertire più la distanza che esiste tra un'opera – nel senso di composizione di uno scrittore con intenti artistico-letterari – e il libro nato dall'esigenza di vendere delle case editrici. Per fare un esempio nella collana degli Oscar Mondadori del 1965 la copertina di un romanzo come *Il piacere* non era diversa da quella di *Via col vento*; in sostanza le case editrici misero sullo stesso piano visivo uno scrittore raffinato come d'Annunzio a un'ottima scrittrice di letteratura d'intrattenimento

¹³⁶ P. MAURI, *L'opera imminente*, cit., p. 22.

americana come Margaret Mitchell. Se quando vennero pubblicati *Il Gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini*, l'aspirante lettore poteva provare il timore reverenziale verso il libro di letteratura, negli anni successivi ciò accadeva sempre meno; il libro venne percepito come un prodotto dell'industria e non come il raffinato prodotto artigianale alla portata di pochi eletti. Di conseguenza, il successo inaspettato di un'opera letteraria cominciò a essere un caso sempre meno raro.

È giusto domandarsi: è mai prevedibile il successo di un'opera letteraria? Tenendo conto dei motivi con i quali in questo studio si è spiegato il successo dei due romanzi, perché un romanzo come *La luna e i falò* di Pavese non è mai diventato un best seller letterario? Esso dal punto di vista della scrittura e dei temi trattati poteva essere di grande interesse per il lettore medio, ma esso ebbe un grande successo solamente all'interno del circuito letterario di conseguenza non superò le centomila copie in pochi mesi. Evidentemente, nonostante l'immenso valore letterario, non riuscì a soddisfare, in quel preciso momento storico, le particolari esigenze al di fuori del pubblico dell'élite. Attraverso l'analisi dei best seller e delle motivazioni per le quali quest'ultimi furono acquistati da decine di migliaia di persone è possibile ricostruire dettagliatamente i gusti narrativi – e le esigenze – di una specifica epoca. Se “i libri che tutti hanno letto” furono *Il Gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini* vuol dire che un grande numero di persone all'epoca era interessato a uno o più degli elementi che compongono i due romanzi. La medesima operazione può essere compiuta attraverso l'analisi dei best seller letterari dei decenni successivi; in tal maniera è possibile costruire parte dei gusti dei lettori nelle diverse epoche.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

BERTINETTI, PAOLO, *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2000.

BOURNEUF, ROLAND - OUELLET, RÉAL, *L'universo del romanzo*, trad. it. di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1984 (Paris 1972).

CALVINO, ITALO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995 («Meridiani»).

CALVINO, ITALO, *Gian Carlo Ferretti, Il best seller all'italiana*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995 («Meridiani»).

COLETTI, VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.

GENETTE, GÉRARD, *Figure III*, trad. it. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

GROSSER, HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

GUGLIELMINO, SALVATORE - GROSSER, HERMANN, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale*, III B, Milano, Principato, 2007⁵.

MANZONI, ALESSANDRO, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di Silvia de Laude, in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, XIV, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000.

MATT, LUIGI, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

MAURI, PAOLO, *L'opera imminente. Diario di un critico*, Torino, Einaudi, 1998.

PAMPALONI, GENO, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, II, a cura di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987.

PARUSSA, SERGIO, *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2011.

PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

SEGRE, CESARE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore, 2001.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *Letteratura, paraletteratura, arciletteratura*, in *Pubblico '83*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 143-170.

TELLINI, GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

VARGAS LLOSA, MARIO, *È pensabile il mondo senza il romanzo?*, in *Il romanzo, I*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001.

BIBLIOGRAFIA SUL BEST SELLER E SULL'EDITORIA

CADIOLI, ALBERTO, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni 80*, Roma, Editori Uniti, 1981.

CADIOLI, ALBERTO, *Aspetti editoriali e trasmissione del testo nel Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*, XI, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001.

ESCARPIT, ROBERT, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970 (Paris 1968).

FERRETTI, GIAN CARLO, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Bari, Laterza, 1983.

FERRETTI, GIAN CARLO, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta ad oggi*, Torino, Einaudi, 1979.

FERRETTI, GIAN CARLO, *Storia dell'editoria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

RAGONE, GIOVANNI, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.

ROSA, GIOVANNA, *Un pubblico per i romanzi*, in *Pubblico '83*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 11-33.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *Il pubblico nella letteratura*, in *Pubblico '77*, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 3-24.

TRANFAGLIA, NICOLA - VITTORIA, ALBERTINA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Bari, Laterza, 2000.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

BUZZI, GIANCARLO, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972

LANZA TOMASI, GIOACCHINO, *Introduzione*, in GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Nicoletta Polo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995 («Meridiani»).

MILONE, PIETRO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, XII, a cura di Nino Borsellino, Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001.

ORLANDO, FRANCESCO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998.

POLO, NICOLETTA, *Cronologia*, in GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, Nicoletta Polo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995 («Meridiani»).

SALVESTRONI, SIMONETTA, *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1979 («Il castoro»).

TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1971.

VITELLO, ANDREA *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, Palermo, Sellerio editore, 2008.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIORGIO BASSANI

BASILE, BRUNO, *Il giardino*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

BASSANI, GIORGIO, *Di là dal cuore*, in IDEM, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»).

BASSANI, GIORGIO, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Feltrinelli, 2015.

BASSANI, GIORGIO, *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960.

BASSANI, GIORGIO, *Un'intervista inedita (1991)*, in IDEM, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»).

COTRONEO, ROBERTO, *La ferita indicibile*, in GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»).

—, *Cronologia*, in GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»).

GIGLIUCCI, ROBERTO, *Giorgio Bassani*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, XII, a cura di Nino Borsellino, Lucio Felici, Milano, Garzanti, 2001.

GRILLANDI, MASSIMO, *Invito alla lettura di Bassani*, Milani, Mursia, 1962.

ITALIA, PAOLA, *Notizie sui testi*, in GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998 («Meridiani»).

VARANINI, GIORGIO, *Bassani. Narratore, poeta, saggista*, Modena, Mucchi editore, 1991.

VARANINI, GIORGIO, *Giorgio Bassani*, Firenze, La nuova Italia, 1975 («Il castoro»).