



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Con gli occhi di Micòl: spazio e memoria nel *Giardino* di Giorgio Bassani

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Liliana Simion
n° matr.2027902 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	7
--------------------------	----------

1. Per una teoria del personaggio.

1.1 Lo statuto del personaggio: una riflessione millenaria.....	11
1.2 Snodi storici della crisi del modello aristotelico.....	15
1.3 Il contributo di Francesco Orlando alla teoria del personaggio.....	20
1.4 Le figure dell'invenzione orlandiane e il romanzo bassaniano.....	24

2. Giorgio Bassani e *Il giardino dei Finzi-Contini*

2.1 Giorgio Bassani: narratore e molto di più.....	27
2.2 Le riviste e l'editoria.....	33
2.3 <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i> : un romanzo maturo in un tempo fluido.....	35

3. L'essenza del personaggio: l'identità di Micòl Finzi-Contini

3.1 Micòl Finzi-Contini: <i>donnée empirique</i> ed <i>etre de papier</i>	43
3.2 La costruzione del personaggio: detto e non detto su Micòl Finzi-Contini.....	48
3.3 Micòl e i "lattimi": un esempio di <i>immaginazione</i>	51
3.4 Il linguaggio di Micòl.....	56

4. Entrando nel giardino: significazione dello spazio attraverso il personaggio di Micòl	
4.1 Lo spazio ne <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	61
4.2 Nel cerchio del giardino: attribuzione e assunzione di significato.....	65
4.3 Al centro del giardino: la <i>magna domus</i> e la camera di Micòl.....	72
4.4 Eros e Thanatos: una forma di esteriorizzazione simbolica.....	74
5. Tempo e memoria del passato nel giardino di Micòl	
5.1 Memoria, storia e arte: circolo virtuoso del <i>Giardino</i> bassaniano.....	79
5.2 La visione come attivazione del ricordo: memoria e riorganizzazione del passato.....	86
5.3 <i>Andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro</i> : la concezione del tempo di Micòl Finzi-Contini.....	91
5.4 Memoria proustiana ne <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	96
Bibliografia	101

“Vive come un essere dotato di spirito e anima
e tuttavia non è un uomo.”

F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*

Introduzione

Da sempre l'arte, in tutte le sue diverse manifestazioni, si è posta, già a partire dalla spinta generativa fino alla realizzazione ultima, la finalità di rappresentare l'umano e, non raramente, di determinare il comportamento degli individui (visti in quanto cittadini, nella maggior parte dei casi). L'intento rappresentativo si è trasformato e rinnovato nel corso del tempo a seconda delle epoche storiche e dei cambiamenti sociali, ma mai è venuto meno, nonostante in alcune fasi, di fronte alle atrocità che l'umanità ha saputo perpetrare, sia stato posto in dubbio.

Il genere romanzo, in particolare, è sempre risultato adatto a tale scopo, grazie alla possibilità, intrinseca alle sue stesse caratteristiche, di approdare alla creazione di mondi possibili all'interno dei quali gli attori si muovono e agiscono, facendosi specchio delle motivazioni dell'uomo ad agire, delle sue contraddizioni, del suo sentire, dei suoi stati d'animo. Il romanzo consente la messa in forma di meccanismi di relazione tra ambienti, luoghi, personaggi e temi in grado di fare sistema e di rappresentare la complessità del reale, pur preservando sempre il "diritto" alla finzionalità.

In questa struttura relazionale, un ruolo centrale è spesso giocato dalla figura del personaggio che, agendo, dialogando e muovendosi nello spazio, crea continui rimandi a temi, luoghi ed epoche storiche ben definiti.

Nel corso del Novecento, numerosi critici letterari si sono interessati allo studio dello statuto e del ruolo del personaggio all'interno della scrittura romanzesca. Un contributo importante è stato dato ad esempio da Arrigo Stara, la cui riflessione ne ha

chiarito la natura duale, risultante dall'unione di referenzialità ed invenzione. La prospettiva di questa dualità del personaggio, dalla quale secondo Stara non si può prescindere, ha guidato ad un livello generale l'analisi contenuta nel presente lavoro.

L'approccio critico che maggiormente ha orientato la riflessione di cui qui si rende conto è stato quello di Francesco Orlando, con particolare riferimento al concetto di *oggetti desueti* e soprattutto al sistema delle *figure dell'invenzione*, che egli ha elaborato durante l'ultima parte della sua attività, lasciandolo purtroppo incompiuto. L'individuazione di tali figure consente di cogliere all'interno della scrittura romanzesca tutta quella serie di relazioni tra le varie componenti che la costituiscono e di cui si è parlato prima.

È dunque attraverso quella che potrebbe essere definita "ottica sistemica", in cui al centro delle relazioni è collocato il personaggio, che il presente lavoro si è avvicinato a *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani. Nel romanzo, lungamente incubato e pubblicato nel 1962, un ruolo determinante è rivestito dal personaggio di Micòl Finzi-Contini, alter ego dell'autore. Nello specifico, si è voluto indagare come proprio grazie ad esso tutte le altre componenti dell'opera risultino essere strettamente interrelate e acquistino significato.

Nel primo capitolo si è voluto presentare il quadro teorico all'interno del quale si inserisce la riflessione sullo statuto del personaggio, con particolare riferimento alle teorie di Arrigo Stara e Francesco Orlando. In riferimento a quest'ultimo e alle sue *figure dell'invenzione*, si è cercato di rilevare quali, tra le tante da lui definite e successivamente studiate da Valentina Sturli, possano essere rinvenute all'interno del romanzo bassaniano, L'analisi è sempre proceduta tenendo conto del fatto che il centro d'interesse è il personaggio di Micòl.

Con l'obiettivo di avvicinare l'attenzione a *Il giardino dei Finzi-Contini*, nel secondo capitolo si è voluto inquadrare la figura di Giorgio Bassani all'interno del Novecento e presentare, sebbene attraverso una carrellata cursoria, tutta la sua produzione. La consapevolezza che non sia possibile comprendere appieno la portata di un romanzo, sebbene il più compiuto di un autore, senza collocarlo all'interno della sua opera tout court, ha motivato la produzione di questa sezione.

A partire dal terzo capitolo, il campo d'indagine si è ristretto e l'attenzione si è focalizzata sul personaggio di Micòl Finzi-Contini per comprendere come, proprio per suo tramite, i temi più importanti della poetica bassaniana abbiano preso forma all'interno del romanzo. Dapprima si è voluto definire Micòl Finzi-Contini come *être de papier*, e quindi come costruzione letteraria (andando oltre le pretese, a volte eccessive, di individuazione per essa di un referente concreto, realmente esistito); successivamente si è visto come all'interno della narrazione essa stessa si costituisca autonomamente come personaggio attraverso i propri atteggiamenti e comportamenti, gli oggetti di cui si circonda e le particolarità linguistiche che fa proprie.

Il quarto e il quinto capitolo indagano, rispettivamente, la significazione dello spazio e del tempo all'interno del romanzo. La "guida" che ha orientato l'indagine è stata ancora una volta il personaggio di Micòl: grazie a lei, infatti, i luoghi - soprattutto il giardino - e gli oggetti svelano i loro rimandi simbolici. È stato inoltre possibile comprendere la funzione che per Giorgio Bassani la memoria ha rivestito nel recupero del tempo passato e nella rielaborazione del trauma personale e collettivo della deportazione del popolo ebraico.

A lavoro concluso, si può affermare che le *figure dell'invenzione* di Francesco Orlando, insieme al concetto fondamentale di *oggetti desueti*, abbiano consentito di andare oltre alla riduttiva lettura di *Il giardino dei Finzi-Contini* come il "romanzo ambientato a Ferrara" o "il romanzo della Shoah". Hanno cioè permesso di cogliere la rete di relazioni e il sistema di significati che l'autore ha costruito, mettendo al centro il personaggio femminile che ha scelto come proprio portavoce. Attraverso gli occhi di Micòl, al lettore è dato accesso non solo alla realtà rappresentata, ma anche a quella vissuta.

1. Per una teoria del personaggio

1.1 Lo statuto del personaggio: una riflessione millenaria.

In un contributo del 2012 dal titolo *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*¹, Chiara Lombardo, docente di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Torino, cita un passo di Theodor W. Adorno, tratto da *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*² del 1958: dopo l'esperienza di Auschwitz, “non si può più raccontare, mentre la forma del romanzo esige narrazione”³. Senza voler mettere in discussione l'affermazione di Adorno e, anzi, dando per scontata la portata determinante del suo pensiero nel contesto novecentesco, nell'articolo Chiara Lombardi si focalizza su un concetto che fa intravedere una strada diametralmente opposta: “non si può annientare la necessità di scrivere o di produrre forme d'arte, di fare sentire «la voce dell'umanità» rendendo sociale l'universalità del contenuto lirico”⁴. Consapevole dei mutamenti storici e sociali che hanno interessato il secondo Novecento (e quindi successivamente alla citata affermazione di Adorno) e della loro trasposizione nella produzione culturale, la Lombardi si pone come obiettivo quello di dare una definizione di “umanesimo

¹ C. Lombardi, *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*, *Enthymema*, VII, 2012, p.116, in <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

² Adorno, Theodor W. *Note per la Letteratura: 1943-1961*. Trad. E. De Angelis, Torino: Einaudi, 1979, I. Stampa.

³ *Ibidem*

⁴ C. Lombardi, *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*, *Enthymema*, VII, 2012, p.116, in <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

contemporaneo” in chiave letteraria, intravedendo nella letteratura la strada per una nuova rappresentazione dell’umano. Non si può dunque parlare di fine o di tramonto della narrazione, ma si deve prendere atto delle trasformazioni avvenute all’interno della produzione romanzesca e della capacità di quest’ultima di dare il volto ad un’umanità in continuo cambiamento (anche quello più atroce e deformato del periodo nazista) e di far sentire la sua voce attraverso un’arma assolutamente efficace: il personaggio letterario.

Lo studio di Chiara Lombardi sopra citato si incentra sulla teoria del personaggio di Michail Bachtin e si mantiene all’interno di un diametro molto circoscritto, cercando di applicarne i principi ad alcuni romanzi della contemporaneità. Quello di Bachtin è però solo uno dei tanti nomi che all’interno della critica letteraria si sono occupati della figura del personaggio: basti pensare ad Auerbach, a Genette, allo stesso Freud e, dopo di lui, ad altri come Augè, Forster e Debenedetti. Soprattutto in tempi recenti, dopo un lungo periodo iniziato negli anni Sessanta del Novecento e protrattosi fino alla metà degli Ottanta, in cui ha dominato la posizione strutturalista che negava “l’esistenza ontologica dei personaggi nei mondi di finzione”⁵ ed in cui addirittura la voce “personaggio” è scomparsa dai dizionari di estetica e di teoria della letteratura per essere sostituita da termini più moderni come agente, attante o attore, gli studiosi hanno manifestato un nuovo interesse verso questo concetto. L’obiettivo è tuttora quello di trasformare in tematica, ossia in argomento di studio, la sua indeterminatezza e la possibile equivocità a cui esso può portare.

Ma cosa si intende quando si parla di personaggio? Dal punto di vista etimologico, il termine deriva dal latino *persona* e, con il significato che oggi comunemente gli attribuiamo, si è diffuso dapprima nella lingua francese attraverso il termine *personnage*, poi, nel Quattrocento, in quella italiana. Inizialmente veniva utilizzato per indicare una persona influente, poi un soggetto rappresentato in un’opera artistica. Se, come afferma Marc Augé, il concetto indicato dalla parola *persona* può essere considerato una “finzione legale” in quanto si riferisce sì all’individuo in generale, ma anche alla sua unità corporea, alla persona grammaticale, teologica, giuridica..., allora anche la persona stessa può essere considerata un *personaggio*, la cui azione nel mondo “appare

⁵ A. Comparini, *Problemi di personae. Sulla recente teoria del personaggio nel mondo anglofono (2003-2016)*, *Comparatismi*, I, 2016, in <http://dx.doi.org/10.14672/2016886>.

essenzialmente come una manifestazione di questo stesso mondo.”⁶ Sulla base di questa premessa, si può ritenere che il termine *personaggio* racchiuda più di un significato: moltiplicare all’infinito la finzione originale della persona (che consiste nello stare nel mondo come individuo), ma anche rappresentare l’individualità di qualcun altro, magari attraverso dei simboli (anticamente, la maschera). Essendo l’individuo inserito nel mondo e, a catena, la persona e il personaggio sue “rappresentazioni fittizie”, appare evidente che essi ci parlano di questo mondo e del modo in cui l’uomo se lo rappresenta e lo costruisce: “[...] i personaggi permettono di parlare di un mondo costituito da individui, da cose stabili, da unità sostanziali, di un mondo che si difende dal caos, dalla molteplicità pura, dalla permutabilità di tutto con tutto.”⁷

Creatura tutt’altro che moderna, ci si può chiedere allora come, avendo l’arte e la letteratura origini antichissime, si sia evoluto lo stare del personaggio all’interno delle espressioni artistiche e verso quali direzioni si siano orientati alcuni teorici della letteratura contemporanei nella definizione del suo statuto.

Nel 2004 Arrigo Stara ha pubblicato *L’avventura del personaggio*,⁸ un breve saggio che indaga le modalità con cui da un punto di vista storico il personaggio ha trovato spazio nelle diverse forme d’arte, partendo dalle riflessioni di Platone e Aristotele e giungendo fino alla contemporaneità. In questo modo Stara offre al lettore uno sguardo d’insieme sulla sua evoluzione, ma anche sulle riflessioni teoriche che nel corso del tempo sono state proposte a suo riguardo.

Riprendendo Edward Morgan Forster e il suo *Aspetti del romanzo* (1927), su un piano generale Stara definisce i personaggi “gruppi di parole” (word masses) e fin dalle prime pagine presenta quella che potrebbe essere una prima, possibile distinzione al loro interno, basata sullo “statuto di realtà” di cui sono dotati. Tale distinzione lo porta a parlare di “personaggi con denotazione nulla” per quelli che non hanno alcuna corrispondenza con gli uomini del mondo reale, e di “personaggi denotativi o referenziali” per gli altri, che cioè “stabiliscono un rimando, individuale o collettivo, con la realtà”⁹. Stara tuttavia mette subito in evidenza l’inefficacia di questo criterio “classificatorio” dei personaggi, che inizialmente potrebbe sembrare inequivocabile, ma

⁶ Per quanto riguarda il pensiero di M. Augé, si veda A. Stara, *L’avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004.

⁷ A. Stara, *L’avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

che in realtà non si dimostra sufficiente se applicato a ciascuno di essi, in quanto in tutti sono presenti sia elementi di realtà che di invenzione ed è impossibile stabilire le “dosi” degli uni e degli altri. Così, egli afferma: “La nozione di personaggio di romanzo, da univoca quale ci era apparsa in un primo momento, sembra riaprire le porte a una sorprendente antropologia immaginaria, nella quale ritroviamo, muovendoci dal centro verso la periferia, esseri sempre più equivoci e indefinibili, mostruosi ibridi per metà uomini e per metà fantasmi.”¹⁰

Se dunque il principio dello statuto di realtà non permette una classificazione netta dei personaggi, possiamo chiederci cosa allora li accomuni; in altre parole, cosa rimanga inalterato in essi che permetta di costruirne il profilo. La prima risposta che Stara fornisce nel suo saggio è: “nessuna” in quanto, con Ludwig Wittgenstein, afferma che i personaggi non costituiscono una classe, bensì una *famiglia*: essi infatti condividono un ventaglio di tratti che, unendosi e intrecciandosi, formano un complesso tessuto fatto di somiglianze, di tratti “che sono variamente distribuiti e possono alternativamente essere o non essere presenti a seconda della natura dei mezzi di cui ciascuna delle arti si serve.”¹¹

Assunto questo principio wittgensteiniano e partendo da esso, Stara fa proprio il pensiero di Vincent Jouve¹², teorico della letteratura che, a partire dalla fine del Novecento, si è occupato della determinazione dello statuto del personaggio. Secondo Jouve, la nozione di personaggio chiede, a chiunque voglia accostarvisi, di aprirsi ad una duplice consapevolezza: che da lato essa rappresenta un *donée empirique*, un dato empirico che si fa mimesi della realtà; dall’altro che il suo referente, il personaggio appunto, è un *être de papier*, ossia un “essere di carta” che deve essere oggetto di analisi semiologica. Tale dualità, secondo Stara, non può mai essere trascurata e, più in dettaglio, parla di due principi: il *principio della natura segnica del personaggio*, secondo il quale esso sarebbe fatto di segni, quindi avrebbe una natura non referenziale: “I personaggi dell’arte, anche i più illusionistici, anche quelli nati all’interno di codici che, come quelli figurativi (pittura, fotografia o cinema) sembrano consentire una più

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem

¹² Nello specifico, Stara cita quanto Jouve scrive in corrispondenza della voce “personaggio” nel *Dictionnaire universel des littératures* pubblicato nel 1994: “Le personnage demeure une notion au contenu flottant entre l’anglais *character*, essentiellement psychologique, et le latin *persona*, “masque” de toutes les fictions, son statut reste à fixer”. V. Jouve, *Personnage*, in *Dictionnaire universel des littératures*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, a cura di B. Didier, vol.III, pp.2792-3.

diretta rappresentazione di tratti antropomorfi, non sono [...] «people», ma «parts of a design»: non sono cioè uomini, tantomeno uomini simili a noi, ma *segn*i complessi che possono venire compresi e interpretati solo all'interno e per mezzo delle regole di costruzione di quel codice stesso, ossia nei termini della sua semiotica.”¹³. Il secondo principio è il *principio della natura illusionistica del personaggio*, che lo vede come una creatura non arbitraria, che ha un potenziale mimetico della realtà: “[...] il codice di una qualunque arte deve rendere possibile un effetto sia pur minimale di illusione, permettendo al lettore, allo spettatore o all'ascoltatore di identificarsi nei suoi personaggi.”¹⁴ La non arbitrarietà del personaggio è dunque funzionale alla possibilità che i destinatari dell'opera vi possano identificarsi. Rimanendo nell'ambito delle definizioni, se per le metodologie che seguono il primo principio si può parlare, con terminologia anglosassone, di «opaque criticism» (*critica dell'opacità* o dell'*immanenza*), per quelle che fanno proprio il secondo Stara propone la formula «transparent criticism», ossia *critica della trasparenza*, e ribadisce il principio base su cui poggiano, che Coleridge chiama «sospensione dell'incredulità»: di fronte ad un'opera letteraria, ogni lettore è disposto a stipulare una sorta di patto con l'autore e “accettare” gli elementi di finzione messi in campo al suo interno.

L'atteggiamento di Stara di fronte a questa natura duale del personaggio è non esclusivo: egli non propende per l'uno o per l'altro principio, ma li assume entrambi, considerandoli costantemente in dialettica contrapposizione.

1.2 Snodi storici della crisi del modello aristotelico.

Come si è già detto, la riflessione sul personaggio vanta origini antichissime, che vanno collocate nella Grecia di Platone e Aristotele. Se, tra i due, il maestro decreta la condanna della poesia in quanto possibile culla di personaggi che, per effetto del potere mimetico, inducono la fascia più giovane del pubblico a comportamenti inaccettabili, l'allievo invece la recupera e le restituisce dignità. Aristotele tuttavia si concentra

¹³ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004

¹⁴ *Ibidem*.

soprattutto sullo studio dei personaggi della tragedia che, attraverso una forma di mimesi debole, portano al momento cruciale della catarsi. Affinché questa avvenga, il personaggio deve essere verosimile, in modo tale che il pubblico possa identificarvisi.

I caratteri prescelti dovranno mostrarsi conformi a una coerenza e verosimiglianza da intendersi non tanto in senso referenzialistico, quanto relativo al repertorio culturale dal quale sono tratti; servendosi di un dato personaggio, l'autore non dovrà insomma rispondere dell'uso che ne ha fatto alla realtà, ma alla tradizione mitica dalla quale l'ha ripreso. Come dire, che è soltanto in un ambito che oggi definiremmo *letterario* che di un qualunque personaggio devono essere valutate la coerenza e la verosimiglianza.¹⁵

Il modello aristotelico, pur subendo degli spostamenti, è resistito per molti secoli, fino al momento in cui è entrato in crisi per la prima volta nel 1615, anno della pubblicazione di *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* di Cervantes, che viene normalmente considerato il primo romanzo moderno. Don Quijote si presenta come un personaggio anacronistico che si rifà ai grandi eroi dell'epica cavalleresca che ormai, nel XVII secolo, danno evidenti segni di stonatura con il reale. Egli mette in evidenza la fine della tradizione del Romance e l'impossibilità di riproporre il cavaliere come modello di personaggio.

Il secondo cruciale momento di rottura si colloca nel 1857, con la pubblicazione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Non solo Emma Bovary è una donna che non può essere assunta a modello comportamentale (lo dimostra anche il fatto che il romanzo, subito dopo la pubblicazione, viene sottoposto a processo per immoralità), ma il suo epilogo dimostra l'inattualità, o potremmo dire il crollo, dei paradigmi letterari del passato: le letture romanzesche della giovane Emma e la sua voglia di emulare i personaggi in esse contenute non sono state una valida strada verso il superamento dei confini della propria classe sociale.

Un'altra importante svolta dello statuto del personaggio inizia a delinearsi all'inizio del Ventesimo secolo (e, secondo Genette, ancora prima, a partire dal 1885), con l'affermarsi del Modernismo europeo e la volontà di autori come Joyce, Proust, Woolf, Musil, Pirandello e altri, influenzati dalle emergenti teorie psicanalitiche, di portare sulla carta personaggi dall'io "sfaldato", in cui viene meno l'ottocentesca, rigida, logica

¹⁵ Ibidem

della coscienza e della ragione. Se infatti fino a questo momento i personaggi romanzeschi erano sempre stati presentati mediante una descrizione formale che procedeva dall'esterno verso l'interno per arrivare solo alla fine allo svelamento della loro identità determinata dal nome e dal cognome, ora il processo è contrario e i personaggi vengono introdotti come già noti al lettore. Si forniscono fin dall'inizio gli elementi identitari, subito dopo però si affacciano "l'ignoto, il fantastico, l'inaudito"¹⁶. Secondo Stara, che nel suo studio indaga l'evoluzione della forma personaggio soprattutto a partire da questo momento storico,

Quei personaggi avrebbero cercato di stabilire con il lettore, o meglio di imporgli già a partire dalle prime righe del romanzo, «un rapporto di intimità e di complicità», del quale proprio quel nome doveva costituire la garanzia più sicura, mentre invece, nascondendosi dietro quell'esile somiglianza di facciata [...] avrebbero immediatamente iniziato ad approfittarsene per rendersi irricognoscibili, per avviarsi lungo il cammino della metamorfosi.¹⁷

A partire da questo momento, il patto finzionale che per secoli ha legato autore e lettore e che era sorretto dalla credibilità e dal potere illusionistico del personaggio, diventa meno solido e mostra tutta la sua fragilità.

Quali dunque i cambiamenti che interessano i personaggi romanzeschi a partire da questi anni? Stara parla di vere e proprie *linee di sfaldatura* e ne individua tre, che qui riassumo brevemente, per soffermarmi soprattutto sull'ultima:

La prima linea è la *linea del percepire*, che implica l'adozione da parte dell'autore del punto di vista ristretto: il commento dei fatti raccontati non è più di competenza del narratore, ma dei personaggi che li vivono, con la conseguenza che il lettore non viene più accompagnato dalla rassicurante voce onnisciente del primo, ma deve affidarsi allo sguardo parziale dei secondi. Essi diventano quindi "il centro di percezione privilegiato del romanzo"¹⁸. All'interno di questa linea cambia anche la voce della narrazione e fa la sua comparsa il flusso di coscienza con la sua indeterminatezza sintattica nella volontà di rendere l'immediatezza e il "disordine" del pensiero.

La seconda linea, che Stara definisce *Linea dell'agire*, presenta un'impronta prettamente formalista e strutturalista. Secondo tale prospettiva, la nozione di personaggio deve essere scomposta in una serie di tratti che permettano di definirne una

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem

generale fisionomia. Tra i suoi sostenitori, Chatman in particolar modo parla di tratti che formano un paradigma aperto di qualità che tendenzialmente sono ricorsive, ma nel quale possono confluire anche tutte quelle caratteristiche che non vengono esplicitate direttamente.

Nella produzione romanzesca, la *Linea dell'agire* ha portato con sé l'idea del fallimento del personaggio nel suo compito di rappresentare un io-individuo artefice di comportamenti coerenti, determinati da un carattere ben preciso. Nel corso del Novecento, quindi, questa linea porta a due orientamenti tra loro contrapposti: da un lato abbiamo quella che Stara indica come *Invasione dell'interiorità*, dall'altro il *Trionfo dell'esteriorità*. Nel primo caso è il personaggio stesso che punta tutta la sua attenzione sull'analisi della propria vita interiore, in quanto sempre più si sente diviso da molteplici sentimenti e incapace di giungere coerentemente a delle azioni determinate. "Attraverso lo scavo personale il personaggio tenta di riconquistare una conoscenza autentica di se stesso, scontrandosi con motivazioni equivoche che lo condurranno, in termini di azione, a risultati del tutto sproporzionati, quando non all'immobilità assoluta."¹⁹ In segno opposto, laddove abbiamo il *Trionfo dell'esteriorità*, lo scavo interiore giunge pressoché all'annullamento e il personaggio si riduce, quasi fosse un oggetto, ad una serie di azioni esteriori. Tutto ciò che non rientra nell'agire viene ridotto a segno.

La terza linea, alla quale Stara presta particolare attenzione, è la *Linea dell'essere*, che getta lo sguardo verso un nuovo rapporto tra autore e personaggi. Rinvenibile nel corso del Novecento, questo orientamento trova le sue basi nel pensiero freudiano, che fin dalle prime teorizzazioni si interessa anche di arte. Secondo Freud, i personaggi sono delle creature ibride composte da elementi che appartengono all'autore e da componenti inventate, la cui fonte va aldilà dell'esperienza quotidiana e attinge alla sfera dell'inconscio. Il risultato è l'ideazione di entità che abitano un universo altro e che "[...] appaiono dotate di un modo di esistenza e di un potere di incidere sulla realtà autonomo".²⁰ Questa mescolanza di elementi reali ed inventati (prodotto dell'attività inconscia) consente al pubblico l'identificazione con esse perché, come gli eroi della tragedia greca, sono portatrici di impulsi ancora vitali nell'uomo, nonostante l'azione di

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

rimozione esercitata nel corso dei secoli. Certamente, Freud riconosce anche che questo processo di identificazione non è così semplice ed immediato, ad esempio nel romanzo psicologico, dove i personaggi, soprattutto quelli principali, appaiono sdoppiati e ambigui, portatori di modi di essere opposti tra loro.

Se dunque, come si è detto sopra, con questa terza linea il tradizionale, razionale, rapporto creativo autore-personaggi viene meno, si affaccia la necessaria ridefinizione di tale rapporto e, conseguentemente, l'esigenza di conferire ai secondi una nuova capacità mimetica, in modo da farli diventare credibili agli occhi del lettore. In risposta a tale esigenza, nel corso del Ventesimo secolo si sono delineati due orientamenti tra loro distinti: da un lato si è cercato di restituire credibilità ai personaggi con continue iniezioni di elementi ricavati dalla biografia dell'autore; dall'altro si è dato vita a creature credibili, ma frutto di finzione, in se stesse autonome, per le quali la soglia di separazione con il loro artefice è intima, ma invalicabile. In questo secondo orientamento si collocano, tra gli altri, il pensiero di Bachtin e quello di Forster. Bachtin, a tale proposito, parla di *extralocalità*, intendendo con essa la necessità per l'autore di trovare per sé un luogo altro rispetto a quello del suo personaggio, dal quale deve mantenersi distinto, anche nei casi in cui lo abbia generato partendo dalla propria biografia e ne condivida le opinioni e le esperienze. Forster invece, come già anticipato nel paragrafo precedente, utilizza per i personaggi romanzeschi la formula *word masses*, costituiti cioè solo da parole e il cui rappresentante, frutto di una millenaria evoluzione, viene da lui chiamato *Homo Fictus*. Uomo reale (evoluzione di *Homo Sapiens*) e personaggio romanzesco (*Homo Fictus*) abitano universi separati, tuttavia è possibile trovare dei punti di contatto, cioè degli elementi che li accomunano. Queste le parole di Stara:

[...] Ne viene fuori un'immagine di *Homo Fictus* quale cittadino di un mondo equivocamente sospeso fra l'esistenza e l'inesistenza, entro i cui confini invalicabili i membri di quella specie potranno essere classificati paragonando le loro esperienze vitali più importanti [...] con quelle corrispondenti di *Homo sapiens*. [...] Proprio come *Homo Sapiens*, anche *Homo Fictus*, nel corso dei secoli, modifica il proprio patrimonio genetico e culturale [...].²¹

²¹ Ibidem.

Giacomo Debenedetti, proseguendo e approfondendo lo studio di Forster, ha indagato l'evoluzione di *Homo Fictus* e, sulla scorta degli strumenti della Psicanalisi, il rapporto che lega i personaggi all'autore. Secondo lui, essi non sono mai frutto di una creazione casuale e vogliono affermare la propria autonomia.

Per concludere, particolarmente interessante è il pensiero di Northrop Frye che, partendo dalle conclusioni di Forster, ha dato un importante impulso alla riflessione sullo statuto del personaggio. Nel significativo saggio *Anatomia della critica* del 1957 egli arriva ad accomunare la letteratura alla matematica: entrambe creazioni dell'uomo, infatti, secondo lui esse sono dotate di leggi interne con le quali spiegano la realtà, la interpretano e, infine, la producono:

[I personaggi esistono] in un universo parallelo che non può essere sovrapposto a quello reale; che non è dunque imitativo in senso banale, ma è dotato piuttosto di uno statuto autonomo, di sue leggi, di una sua storicità, di una sua logica, e nello stesso tempo di un potere prefigurativo, di anticipazione rispetto a quanto si verifica nel nostro [...]. I caratteri archetipici creati dal mito, così come i grandi personaggi della letteratura, non servono soltanto a riproporre l'esistente o il già esistito, ma possono essere considerati strumenti che, proprio come i numeri o i postulati geometrici, permettono di aprirsi un varco nell'*ancora da essere*, di prefigurare il futuro.²²

I contributi successivi a quello di Frye, che danno corpo all'attuale riflessione critica sullo statuto del personaggio, affinano, con ovvie sfumature, i concetti presentati nel saggio del 1957. Essi tengono come assunto fondamentale l'impossibilità di considerare il personaggio come una creazione totalmente autobiografica, ma piuttosto come "il veicolo per mezzo del quale l'esperienza vissuta, l'io empirico, riescono ad aprire di nuovo la porta al caos, al divenire, all'universo dei possibili".²³

1.3 Il contributo di Francesco Orlando alla teoria del personaggio.

Similmente ai critici letterari a lui contemporanei, anche Francesco Orlando (1934-2010) si concentra sulla relazione tra opera d'arte e mondo, tra invenzione e realtà,

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

focalizzandosi in particolar modo sulla sfera dei contenuti e sulle modalità con cui essi vengono messi in forma nelle opere letterarie.²⁴

Secondo Orlando, per fare l'analisi tematica di un romanzo, è necessario reperire al suo interno delle costanti di contenuto e ricondurle a delle specifiche modalità di messa in forma della realtà. Ogni autore, infatti, si caratterizza per un particolare e personale modo di percepire e interpretare il mondo, che si ripresenta in tutte le sue opere e che deve essere indagato proprio attraverso queste costanti. Particolarmente chiarificatrici sono, a tale proposito, le parole di Valentina Sturli, che, in *Figure dell'invenzione, per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, spiega: “[...] se le manifestazioni della realtà sono infinite, e tali sono anche le modalità in cui i singoli soggetti la percepiscono e la rappresentano letterariamente, compito del critico è cercare di estrapolare costanti in grado di dare un ordine a questa molteplicità, organizzarne le ricorrenze e mostrarne le articolazioni”.²⁵ E ancora: “[si tratta] di mettere in luce non tanto la presenza di un tema singolo, quanto rapporti di natura semantica che intercorrono tra gli elementi testuali, e tra questi ultimi e i referenti di realtà”.²⁶

In particolar modo, secondo Orlando nei testi letterari sono presenti e agiscono soprattutto costanti tra loro in contrasto, che Emanuele Zinato, in *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico controtempo*²⁷, definisce “coppie di opposti” in contrapposizione tra loro e in “equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale”.²⁸ Si tratta quindi di valori, sia individuali che collettivi, in lotta tra di loro: primi fra tutti natura e spinta alla civilizzazione. Queste costanti, così come vengono messe in forma nel testo letterario, devono sempre essere messe a confronto con i fenomeni culturali e storici a cui fanno riferimento: ne scaturisce un'analisi che non concepisce l'opera come una particella isolata, ma collocata all'interno della dimensione storica in cui viene prodotta.

Francesco Orlando elabora la teoria delle *figure dell'invenzione*, dove con il termine “invenzione” non si riferisce alla fase di recupero delle informazioni prevista dalla

²⁴ Si veda a tale proposito *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di A. Diazzi, F. Pianzola, Enthymema, I 2009, p. 215, in <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

²⁵ V. Sturli, *Figure dell'invenzione, per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet Studio, Macerata 2020.

²⁶ Ibidem.

²⁷ E. Zinato, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico controtempo*, «Il Verri», 46, p. 47, cit. in V. Sturli, *Figure dell'invenzione, per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet Studio, Macerata 2020.

²⁸ Ibidem.

retorica, ma al concetto più moderno di attività creativa che permette ad un soggetto di dare vita a delle forme espressive originali. Cosa intende dunque Orlando con la formula *figure dell'invenzione*? Secondo lui, in tutte le opere letterarie sono presenti dei temi, delle situazioni, degli ambienti, delle immagini o anche dei personaggi che fanno sistema, ossia che si legano in una rete di relazioni più o meno evidente. Ma per comprendere appieno il pensiero orlandiano è necessario fare un passo indietro e tornare brevemente alla sua matrice freudiana: studiando i lapsus, i sogni, i sintomi e i motti di spirito, che secondo Freud rappresentano i canali attraverso cui l'inconscio si esprime, Orlando arriva a fissare un punto cardine su cui poi basa la sua teoria: proprio come essi sono manifestazioni dell'inconscio, così anche la letteratura è “[...] un linguaggio comunicante dell'inconscio, dal momento che dà voce in modo intenzionale e socialmente istituzionalizzato a istanze valoriali, moral-comportamentali e formali in contrasto reciproco.”²⁹ In particolar modo, questa manifestazione inconscia avviene attraverso l'uso di *figure* che Orlando definisce “formazioni di compromesso” tra l'esternazione di parole e di pensieri attraverso l'azione dell'inconscio e l'uso trasparente del linguaggio, proprio della sfera cosciente.³⁰ La letteratura, dunque, è il luogo per eccellenza in cui questa figuralità risiede e si manifesta.

Secondo Orlando, le figure non riguardano esclusivamente il piano dell'elocuzione, e quindi dell'uso del linguaggio, ma anche quello tematico, cioè dell'invenzione. Nello specifico, uniscono ambiti che normalmente vengono percepiti come distinti e separano quelli che appaiono come uniti; basti pensare, ad esempio, alle metafore, che accostano immagini tra loro distanti dal punto di vista referenziale, oppure, sul piano dei contenuti, a temi come il cibo e l'architettura, che nella realtà non presentano elementi in comune, ma all'interno della letteratura possono essere assimilati grazie alla spinta dell'inconscio. Va da sé tuttavia che non possono essere accostati campi semantici

²⁹ Ibidem.

³⁰ Fondamentale per la teoria delle figure dell'invenzione di Orlando è la *Bi-logica* dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco che, fondandosi su basi freudiane, ipotizza che il funzionamento della psiche umana si fondi su due diversi tipi di logica: una logica *asimmetrica*, cioè razionale, in cui agiscono i principi logici aristotelici, e una logica *simmetrica*, cioè a-razionale, fondata su principi regolati dall'inconscio. Normalmente le due logiche coesistono nella psiche umana in proporzioni variabili, ma bilanciate; solamente nei casi di alterato funzionamento della stessa si ha la netta prevalenza di quella simmetrica. Orlando considera la letteratura come luogo in cui si instaura un compromesso tra le due logiche e applica la teoria matteblanchiana alle “sue” figure dell'invenzione, mettendo in evidenza come da un lato esse mettano in relazione campi semantici che normalmente vengono percepiti come distinti, dall'altro separino quelli che invece di solito vengono uniti. Per tali concetti, il testo blanchiano di riferimento è *The unconscious as Infinite Sets* del 1975.

troppo lontani tra loro, in quanto il testo deve risultare comprensibile nei significati che vuole veicolare.

All'interno delle produzioni letterarie, Orlando distingue le *microfigure*, che riguardano la singola parola o la frase, e le *macrofigure*, che invece coinvolgono, regolandolo dal punto di vista contenutistico, l'intero romanzo o, addirittura, l'intera opera di un autore, e che per essere comprese appieno devono costantemente essere messe in relazione con il piano della realtà. Ecco quindi che una figura non diventa significativa solo per se stessa, ma soprattutto grazie al potere generalizzante che le viene conferito dall'autore e, successivamente, colto dal lettore. Ad esempio, in *L'intimità e la storia*³¹, dedicato interamente all'analisi di *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, Orlando dichiara che la Sicilia in esso raffigurata è immagine di una realtà più vasta, così come la mancata rivoluzione è simbolo di molte altre rivoluzioni mai realizzate.

Se, come già anticipato sopra, le figure dell'invenzione orlandiane possono essere considerate “una formazione di compromesso tra istanze asimmetriche [...] e istanze simmetriche [...]”³², si capisce come esse permettano di cogliere legami tra elementi del testo letterario che normalmente, sotto la spinta della logica asimmetrica, vengono percepiti come distinti. Ecco quindi che, ad esempio, emergono relazioni tra personaggi e ambienti, tra personaggi e temi, oppure tra personaggi di diverse tipologie. Essendo questa un'operazione astratta, l'individuazione di una piuttosto che di un'altra figura dell'invenzione all'interno di un testo non può essere considerata un esito definitivo, risultante dall'applicazione di una formula fissa, ma un traguardo provvisorio, sempre aperto a nuove ridefinizioni³³.

Ogni figura dell'invenzione ha, secondo Orlando e sulla base della teoria di Matte Blanco, un'*alternativa virtualmente percepita*, ossia la possibilità che il compromesso tra logica asimmetrica e logica simmetrica non si realizzi. È necessario che questa

³¹ F. Orlando. *L'intimità e la storia: lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.

³² V. Sturli, *Figure dell'invenzione, per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet Studio, Macerata 2020.

³³ Nel suo saggio V. Sturli sintetizza in modo molto efficace il significato del concetto di *figure dell'invenzione*: “La figura, in termini bi-logici, è concepibile come tendenza a introdurre a tutti i livelli del testo letterario – fonetico, lessicale, sintattico, semantico, tematico – una pluralità di sensi, di legami tra elementi che, a rigore di logica, dovrebbero rimanere separati. Questa tendenza a rompere le distinzioni tra campi semantici che sono d'ordinario tenuti separati nella logica asimmetrica, ad assimilare enti di diversa natura, a stabilire collegamenti o rimandi inaspettati (o a rompere quelli consueti e sclerotizzati) è caratteristica proprio di quelle che Orlando chiama figure dell'invenzione.” V. Sturli, *Figure dell'invenzione, per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet Studio, Macerata 2020, p.90.

alternativa si prospetti al lettore ogni qualvolta giunge all'individuazione della figura, in quanto è proprio la consapevolezza che quest'ultima potrebbe non essere data a conferire valore alla figura stessa.

1.4 Le figure dell'invenzione orlandiane e il romanzo bassaniano.

La teorizzazione delle *figure dell'invenzione* si colloca nell'ultimo periodo dell'attività di Francesco Orlando e il materiale autografo a disposizione degli studiosi (audio registrazioni e appunti scritti a mano) hanno tutto l'aspetto della provvisorietà. L'analisi delle sue riflessioni non è quindi sempre agile e spesso si incontrano questioni che sono destinate a rimanere aperte per scarsità di elementi.

Le figure attestate dalla documentazione sono molteplici, a volte dai confini non ben definiti e parzialmente assimilabili una nell'altra. Inoltre in uno stesso romanzo se ne possono rinvenire più di una, anche se generalmente, a seconda della direzione che si intende dare alla propria analisi dell'opera, una appare dominante rispetto alle altre.

Di seguito intendo presentare le figure dell'invenzione che, sulla base dello studio da me effettuato, ritengo sia possibile rinvenire ne *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani. Essendo il presente lavoro incentrato sulla figura di Micòl, le figure dell'invenzione da me individuate chiamano in causa il personaggio e lo vedono nelle sue relazioni con altri elementi del romanzo.

La prima e a mio giudizio principale è la figura che Orlando chiama *esteriorizzazione*³⁴, secondo la quale esiste una stretta relazione tra elementi spaziali o spazio-temporali o oggettuali e gli stati emotivi dei personaggi, tale per cui i primi acquistano senso solo in funzione della loro relazione con i secondi. Sulla base di questa figura, quindi, l'autonomia di ciascun elemento viene messa in discussione. L'alternativa virtualmente percepita è quella di immagini totalmente avulse da qualsiasi relazione con l'interiorità o l'aspetto fisico dei personaggi.

³⁴ Orlando ne parla in forma embrionale negli *Oggetti desueti* e nel postumo *Soprannaturale letterario*, dove mette in evidenza soprattutto il fatto che gli elementi spaziali entrano in relazione con i comportamenti dei personaggi, favorendo così lo sviluppo dell'azione nel romanzo.

La seconda figura, strettamente collegata alla precedente, viene definita da Orlando *immaginazione* e determina una relazione tra un'immagine testuale e un personaggio; anche in questo caso la prima acquista senso solo grazie al legame con il secondo. Se con l'*esteriorizzazione* Orlando si focalizza sugli elementi del paesaggio, in questa seconda figura include i singoli oggetti che caratterizzano il personaggio o le situazioni. È evidente, a questo proposito, il nesso con il concetto di *oggetti desueti*, che Orlando elabora già agli inizi degli anni Novanta³⁵. Secondo il Nostro, nei romanzi compaiono spesso degli oggetti che vengono spogliati della loro funzionalità, e di cui i personaggi si circondano. Tali oggetti sono portatori di significati che la società, sotto l'azione corrosiva del tempo, ha scartato, ma che rimangono vivi, anche se latenti o, per utilizzare un termine freudiano, repressi. La letteratura, intesa come “luogo” in cui il passato e i suoi relitti vengono recuperati, permette la riproposizione dell'oggetto abbandonato, trasportandolo sul piano dell'immaginazione.

Il rapporto tra oggetti e personaggi può anche essere caratterizzato dall'opposizione perché anch'essa, secondo la logica simmetrica, può mettere in relazione due entità. L'alternativa virtualmente percepita di questa figura è, come si può ben capire, la negazione di qualsiasi forma di correlazione tra immagini e personaggi, che vengono quindi colti nella loro esistenza autonoma.

Una terza figura dell'invenzione che a mio avviso è possibile individuare all'interno del romanzo bassaniano è quella che Orlando chiama *pluralizzazione di personaggi e di trame* e consiste nella possibilità di raggruppare i personaggi sulla base di somiglianze o differenze, creando delle categorie di significati proprie di ciascuna classe così formata. L'idea di fondo è dunque quella che ogni personaggio non debba essere considerato come un'entità autonoma, ma in costante relazione (che può essere data anche per opposizione) con gli altri e che, grazie a tali relazioni, insieme formino delle specifiche classi semantiche. Il personaggio dunque diventa oggetto di analisi sulla base dell'ambito significativo a cui appartiene, dei valori, degli oggetti e delle situazioni di cui si fa espressione. L'alternativa virtualmente percepita consiste, ancora una volta, nel considerare i personaggi come portatori di caratteristiche autonome e diverse tra di loro, proprio come accade per le persone reali, che sono “uniche”, anche se possono avere dei tratti comuni.

³⁵ La prima edizione, recante il titolo *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, esce nel 1993 e viene subito riveduta ed integrata con ulteriori esempi.

2. Giorgio Bassani e *Il giardino dei Finzi-Contini*

2.1. Giorgio Bassani: narratore e molto di più.

Giorgio Bassani (Bologna, 1916 - Ferrara, 2000) si presenta come una figura assolutamente poliedrica e multi prospettica del secondo Novecento italiano. Egli dispiega la propria attività intellettuale in un arco temporale che va dal 1940, anno in cui pubblica il suo primo libro, *Una città di pianura*, sotto lo pseudonimo Giacomo Marchi (per via delle leggi razziali del 1938, riprendendo il cognome della nonna materna), fino alla morte, avvenuta alle soglie del XXI secolo.

Il suo lavoro, dunque, abbraccia un periodo che attraversa la drammatica fase della Seconda Guerra Mondiale, caratterizzata per lui da restrizioni (nonché dall'arresto per via del suo impegno antifascista) e dalla necessità di lasciare Ferrara e riparare a Firenze e a Roma, e si protrae per tutta la seconda metà del secolo, suddivisa al suo interno da fasi e tendenze diverse e in antitesi con il passato, anche recente.

Sebbene sia maggiormente conosciuto per la scrittura narrativa, il suo impegno e la sua produzione non si esauriscono nella pubblicazione di racconti e romanzi. Al contrario, egli giunge ad una poetica lucidamente articolata proprio grazie al dialogo tra linguaggi diversi e alla sua capacità di gettare uno sguardo ampio e critico sia verso la tradizione letteraria che verso la contemporaneità intellettuale.

Una panoramica, anche cursoria, dei generi praticati da Giorgio Bassani e degli impieghi assunti durante gli anni lavorativi, consente di evidenziare che la sua

produzione poetica non può e non deve essere considerata seconda a quella narrativa. La prima raccolta, *Storie dei poveri amanti e altri versi*, esce nel 1945 per la Casa Editrice Astrolabio (riproposta nel 1946 con l'aggiunta di cinque componimenti); la consapevolezza della vocazione alla poesia tuttavia matura alcuni anni prima ed è lui stesso che a riguardo, in *L'alba ai vetri - Poesie 1942-'50*, ricorda un particolare momento della sua vita:

Critici si nasce: poeti si diventa – ha detto Roberto Longhi ³⁶. Nella primavera del '42, 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: Francesco Arcangeli e Antonio Rinaldi [...]. Seguivo, oltre a ciò, i miei amici dell'arte - lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, C. L. Raghianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli – sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi dei Cinque e Seicento: cosicché la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava verso 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 più apparsa così bella, così bella e struggente come allora. Uscivo dalla giovinezza, lo sentivo bene: ma senza rimpianti, guardando ai miei errori passati – non ero mai riuscito a perdonarmeli – con una sorta di benigna condiscendenza. Per la prima volta mi sentivo spettatore indulgente di me stesso. E così, nel treno che mi portava ogni sera a Ferrara, da Bologna dove avevo compiuto gli studi universitari, e dove, anche dopo, avevo continuato a recarmi con la stessa frequenza di un tempo, la vicenda degli amori studenteschi, dai quali mi vedevo d'un tratto escluso, si svolgeva davanti ai miei occhi incantevole ma distante, distante per sempre. Una delle prime poesie che scrissi riguarda quel treno serale.³⁷

Questa lunga citazione appare assai interessante non solo perché offre un “quadretto”, anche romantico se si vuole, del momento in cui l'autore ferrarese ha composto i suoi primi versi, ma soprattutto perché conferma quanto detto sopra a proposito dell'interazione tra i diversi generi letterari da lui percorsi. Gli anni degli studi e dei primi amori, il passaggio all'età adulta, la difficile situazione politica di quel tempo e il contesto ferrarese sono componenti della sua realtà che lo hanno portato alla produzione lirica, ma sono anche i temi presenti nella sua narrativa, approfonditi e armonizzati soprattutto ne *Il giardino dei Finzi-Contini*. Non si tratta tuttavia, riduttivamente, di una semplice compresenza di motivi, ma di un percorso all'interno

³⁶ Roberto Longhi fu professore di Storia dell'arte presso l'Università di Bologna e nell'autunno/inverno del 1935 Bassani frequentò uno dei suoi corsi, instaurando con lui un rapporto amichevole destinato a durare nel tempo.

³⁷ G. Bassani, *L'alba ai vetri - Poesie 1942-'50*, Torino, Einaudi 1963, pp.85-86 in M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

del campo della narrativa reso maturo e completo proprio grazie alla spinta lirica. Lo stesso Grillandi afferma:

Campiscono, nelle poesie di Bassani, gli *idola* e le *dramatis personae* dei suoi racconti: da Ferrara all'ambiente israelita, dalla passione politica a certi recuperi memoriali. [...] Tutto questo è nei versi di Bassani che quindi acquistano [...] diritto di priorità non solo perché la poesia, in un certo senso, viene sempre prima della prosa, perché la prosa, quando riuscita, non è altro che una specie "diversa" di poesia, ma proprio come motrice di tutto il *work in progress* bassaniano che, dalla riserva dei versi, ha attinto fino ad oggi per gli esiti suoi migliori nel racconto e nel romanzo.³⁸

A confermare quanto detto ci sono inoltre le parole dello stesso Bassani, che qui si riportano brevemente, a titolo di completezza e attendibilità:

E' chiaro che i miei versi, riuniti nel volume *L'alba ai vetri*, si associano strettamente alla mia produzione narrativa. E a questo proposito vorrei aggiungere che, personalmente, non posso soffrire le distinzioni tecnicisti che, starei per dire sindacali, tra poeti, narratori, saggisti, eccetera. L'attività creativa mal sopporta questo tipo di etichette e di distinzioni, che riflettono concezioni accademiche e invecchiate.³⁹

A questa prima raccolta segue *Te lucis ante*, data alle stampe nel 1947 da Ubaldini; del 1951 invece è *Un'altra libertà*, edita da Mondadori. Nel 1963 queste tre pubblicazioni appaiono riunite nella raccolta antologica *L'alba ai vetri - Poesie 1942-'50*, edita da Einaudi. I testi più maturi sono infine riuniti nelle raccolte *Epitaffio* del 1974, *In gran segreto* del 1978 e *In rima e senza*, del 1984, tutte pubblicate da Mondadori.

³⁸ M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

³⁹ F. Camon, *La moglie del tiranno*, Lerici, Roma 1969, in G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

La prosa narrativa bassaniana si dispiega all'interno dei confini del racconto e del romanzo. L'esordio, timido, avviene negli anni universitari con la pubblicazione su rivista di alcune prose: come ricorda lo stesso Grillandi in *Invito alla lettura di Bassani*⁴⁰, è stato l'elogio di Roberto Longhi circa alcuni racconti usciti su «Corriere padano» a determinare nel giovane Bassani la decisione di proseguire sulla strada della scrittura. Dopo pochi anni, infatti, e siamo nel 1940, L'Arte Grafica Lucini dà alle stampe *Una città di pianura*, una raccolta di racconti e prose (*Omaggio, Un concerto, Rondò, Storia di Debora, Una città di pianura*) con l'aggiunta di una poesia (*Ancora dei poveri amanti*, che successivamente verrà inserita nella raccolta del 1945). Questa prima pubblicazione ottiene una buona accoglienza, sebbene la cultura ufficiale fascista non vi dedichi grande attenzione.

È soprattutto a partire dagli anni Cinquanta che la sua produzione diventa più cospicua: nel 1953 pubblica, presso la Casa Editrice Sansoni, *La passeggiata prima di cena*, un nuovo gruppo di racconti tra loro intrecciati dal punto di vista tematico. Si tratta di *Storia d'amore* (*Storia di Debora* nella raccolta del 1940), *La passeggiata prima di cena* e *Una lapide in via Mazzini*. Il recupero, sotto diverso titolo, di un testo precedentemente stampato mostra che già a quest'altezza cronologica Bassani opta per la continua ripresa delle proprie opere, la loro revisione e rielaborazione, nell'ottica di un progressivo approfondimento. Lo stesso accadrà più avanti con *Storia d'amore*, che nel 1960, in *Le storie ferraresi*, diventerà il noto *Lida Mantovani*.

Nel 1955 pubblica, presso la Nistri-Lischi di Pisa, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, racconto che gli fa meritare il premio internazionale Veillon. Del 1956 è invece *Una notte del '43*, uscito per la prima volta sulla rivista «Botteghe Oscure» e successivamente confluito, insieme ai precedenti, nella raccolta einaudiana *Le cinque storie ferraresi* del 1956, grazie alla quale vince il premio Strega. In questi primi scritti Bassani traccia la fisionomia di alcuni personaggi che torneranno successivamente nei romanzi più maturi, anche se con un ruolo secondario: è il caso, ad esempio, di Bruno Lattes, presente anche ne *Il giardino dei Finzi-Contini*. Dopo ulteriori revisioni, nel

⁴⁰ M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

1960 gli stessi racconti, insieme a *Il muro di cinta* del 1946 e *In esilio* del 1956, confluiscono nell'ulteriore raccolta *Le storie ferraresi*, edita sempre da Einaudi.

Gli occhiali d'oro, pubblicato per la prima volta nel 1958 da Einaudi, poi riedito da Mondadori nel 1960 (confluito in *Le storie ferraresi*), nel 1970, ed infine nel 1974 come secondo libro del ciclo *Il romanzo di Ferrara*, ogni volta rivisto e modificato, è il primo romanzo breve di Giorgio Bassani. Secondo Grillandi: "Del romanzo ha [...] l'agiata disposizione della storia che, fra indugi, ripensamenti, salti all'indietro, volge, con sicurezza, verso la sua foce."⁴¹ È questa l'opera in cui, attraverso la figura di Athos Fadigati, Bassani affronta in modo più esplicito ed approfondito il tema dell'omosessualità e dell'isolamento sociale.

L'espressione più alta e compiuta della poetica bassaniana si ha con il romanzo *Il giardino dei Finzi-Contini*, frutto di una lunga gestazione che risale alla seconda metà degli anni Trenta e pubblicato nel 1962⁴². Il successo, sia di critica che di pubblico, è immediato e la portata dell'opera viene riconosciuta con il premio Viareggio. Qui confluiscono i nuclei tematici più cari all'autore.

Solo due anni dopo, nel 1964, Bassani pubblica per Einaudi *Dietro la porta*, altro romanzo ancora una volta ambientato a Ferrara, mentre del 1968 è invece *L'airone*, edito da Mondadori, per il quale nell'anno successivo ottiene il premio Campiello. Come in *Gli occhiali d'oro*, anche in questo ultimo romanzo il protagonista, Edgardo Limentani, giunge alla morte come atto volontario, esito di una profonda riflessione su se stesso e sugli altri:

Una morte che è il solo vero atto d'amore che egli sa compiere e che virilmente assolve quando, di fronte a una vetrina colma di animali imbalsamati, egli comprende che la vita acquista un valore reale solo contrapponendola al nulla, all'aldilà, alla dimensione immutabile e eterna, vero e proprio muro d'ombra, anzi di ombre, che può far rifulgere come prismatica sfera, tutte le sfaccettature della contraddizione umana.⁴³

⁴¹ Ibidem.

⁴² Le successive ristampe del romanzo sono datate 1974, 1976 e 1980.

⁴³ Ibidem.

È il 1972 l'anno di pubblicazione di *L'odore del fieno* (Mondadori), un ciclo di dodici prose brevi, alcune delle quali già edite precedentemente. La maggior parte di esse sono ambientate a Ferrara, ma cominciano ad apparire sullo sfondo anche altre città, come Napoli e Roma.

Presso Mondadori, infine, prima nel 1974 e poi nel 1980 esce *Il romanzo di Ferrara*, summa della quasi totalità dell'opera narrativa bassaniana. A conferma di quanto detto precedentemente, in entrambe queste nuove edizioni gli scritti sono oggetto di un'attenta revisione e non poche sono le varianti, anche stilistiche, che si possono registrare e che sono rimaste definitive.

Per concludere questa breve panoramica, si ricorda l'attività del Nostro in campo saggistico, con la pubblicazione nel 1966 presso Einaudi di *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, in cui raccoglie dei saggi già usciti su rivista e che ritiene più significativi. Ancora, nel 1984 pubblica un'altra raccolta di saggi, soprattutto di tema letterario: si tratta di *Di là dal cuore* (Mondadori), in cui confluiscono i risultati di circa quarant'anni di esperienza intellettuale.

Non vanno trascurati inoltre l'impegno cinematografico e l'attività di traduttore: in riferimento al primo, Bassani ha all'attivo la scrittura di più di dieci sceneggiature, tra le quali si ricordano *Le avventure di Mandrin* e *La provinciale* di Mario Soldati e *Villa Borghese* di Vittorio De Sica e Gianni Franciolini. Per quanto riguarda le traduzioni, invece, da rilevare *Il postino suona sempre due volte* di James Mallahan Cain e *La capanna indiana*, di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre.

2.2 Le riviste e l'editoria

Tutta l'attività intellettuale di Giorgio Bassani, e di conseguenza anche tutta la sua produzione letteraria, si inserisce nel vivace ambiente delle riviste e in quello, forse molto più competitivo, dell'editoria industriale.

Tralasciando le pubblicazioni giovanili⁴⁴, il suo esordio in questo ambito coincide con la collaborazione alla rivista «Botteghe Oscure», di cui diventa redattore dall'anno della fondazione, il 1948, fino al momento in cui cessa di esistere, nel 1960. Grazie alla fedele amicizia e alla fiducia che la direttrice Marguerite Caetani nutre nei suoi confronti, Bassani “ha un ruolo fondamentale nella *politica d'autore* della importante rivista, tra poesia, narrativa e altri generi, soprattutto in area italiana”⁴⁵, ed è su di essa che più tardi, nel 1960, pubblica *Le storie ferraresi*. A partire dal 1953 diventa redattore anche della rivista «Paragone», assumendo così il ruolo di mediatore editoriale, in quanto alcuni testi, anticipati sulla prima, diventano poi titoli della Biblioteca della seconda (nella quale egli stesso pubblica *La passeggiata prima di cena*).

Nel 1956, inoltre, Bassani inizia la collaborazione con la Casa Editrice Feltrinelli per la quale, tra il 1958 e il 1963, dirige la Biblioteca di letteratura nelle sezioni Contemporanei italiani e Classici moderni stranieri. Per un breve periodo l'attività su «Botteghe Oscure» coincide con l'impiego presso Feltrinelli, in quanto è quest'ultima a dirigere la rivista (dal 1957 al 1960). Nel 1956, all'interno della Universale Economica di Feltrinelli, prende inoltre vita la serie Scrittori d'oggi, diretta prima da Luciano Bianciardi, poi da Marcello Venturi, e non mancano contributi di consulenza anche da parte di Bassani.

Sebbene in questi anni Feltrinelli vada definendosi come Casa Editrice in rapido sviluppo e attenta a mettere sul mercato proposte innovative, la collana diretta da Bassani si mantiene perlopiù aderente alla tradizione letteraria per quanto concerne la

⁴⁴ Si veda a proposito il par. 1.1

⁴⁵ S. Valli, *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, Fondazione Camillo Caetani, Roma 1999, in G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.

scelta dei titoli.⁴⁶ E' la fedeltà a questa linea che gli consente di portare in Feltrinelli un successo editoriale inaspettato: si tratta della pubblicazione de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, del cui manoscritto entra in possesso quasi per caso. Il romanzo, rifiutato da altri Editori, ottiene un notevole successo di critica e di pubblico, giungendo a delle vendite senza precedenti.⁴⁷

I rapporti tra Bassani e Giangiacomo Feltrinelli iniziano ad incrinarsi agli albori degli anni Sessanta e giungono alla rottura nel 1963. Le cause dell'allontanamento sono da cercare proprio nell'impostazione "tradizionale" della Biblioteca di letteratura, che ha portato la collana all'isolamento, all'adesione ad altre collane di un numero sempre più cospicuo di autori e ad introiti insoddisfacenti. In questi stessi anni, infatti, la Casa Editrice apre sempre di più le porte ai neoavanguardisti del Gruppo 63, in linea con un orientamento sperimentale, volto a raggiungere il pubblico attraverso proposte che rappresentano una frattura con la tradizione.

A conclusione di questa breve analisi dell'impegno di Bassani nell'ambito della letteratura, sembra interessante tornare, per confermare, su quanto già detto in apertura: i diversi ambiti da lui praticati sono strettamente intrecciati e dialoganti. Tenendo da un lato la tradizione letteraria come punto di riferimento e rivolgendo dall'altro uno sguardo critico verso la realtà che lo circonda, infatti, egli lavora contemporaneamente ai suoi romanzi, alle raccolte poetiche e opera delle scelte sia nell'orientamento della propria scrittura, sia nell'ambito dell'editoria. A conferma del clima fecondo e dell'incrocio di linguaggi in cui si situa il suo lavoro si riporta una testimonianza di Enzo Siciliano, che così ricorda:

La redazione che Bassani guidava era a Roma, dapprincipio in via Arenula, nella sede feltrinelliana. [...] Lì, in via Arenula, di pomeriggio, accoglieva traduttori e giovani scrittori. Teneva davanti a sé il grosso quaderno di computisteria dove andava

⁴⁶ Interessante, a questo proposito, l'analisi di Gian Carlo Ferretti: "Bassani, rispetto a questo contesto e in continuità con il suo lavoro a «Botteghe Oscure», anche se nella sezione dei Contemporanei italiani prosegue la sua ricerca di voci nuove, manifesta tuttavia complessivamente un atteggiamento e un comportamento più riservato, più tradizionale, più *interno* alla vita di relazione letteraria e al mondo delle riviste: più *interno* proprio alla *repubblica delle lettere*." G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.

⁴⁷ Cfr. G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011, p.59.

scrivendo *il giardino dei finzi-Contini*, e poteva accadere che qualcuno ne leggesse qualche frase. Esaminava traduzioni, esaminava manoscritti.⁴⁸

2.3 *Il Giardino dei Finzi-Contini*: un romanzo maturo in un tempo fluido.

Emilio Cecchi, nella sezione «Prosatori e narratori» del volume dedicato al Novecento di *Storia della letteratura italiana*, parlando di Giorgio Bassani lo definisce “uno scrittore che trova una salda collocazione nella scrittura creativa della seconda metà del XX secolo, non solo italiana ma di più ampio respiro europeo”.⁴⁹

Che Bassani sia un autore aperto alle dinamiche europee è indubbio, lo testimonia la sua passione per autori come Hawthorne, Conrad, Proust, Mann e Joyce⁵⁰, ed il loro influsso sulla sua narrativa è visibile, soprattutto ne *Il giardino dei Finzi-Contini*. Con lo sguardo costantemente rivolto alla letteratura del passato, soprattutto ottocentesca e primo novecentesco, non solo europea, ma anche italiana⁵¹, egli costruisce il proprio essere letterato in un periodo storico in cui i cambiamenti sociali e culturali si susseguono ad un ritmo accelerato.

Nell'Italia della metà degli anni Cinquanta, infatti, con il consueto ritardo rispetto agli altri Stati europei e, ancor più, all'America, la rapida espansione economica porta a repentini cambiamenti che coinvolgono, tra gli altri, anche l'ambito culturale e la figura del letterato. Il decennio che va dal 1955 al 1965 segna infatti il passaggio della produzione letteraria da una tradizione artigianale ad una programmazione industriale, già tuttavia annunciato dalla creazione, nel 1951, della collana narrativa «I gettoni» da parte di Elio Vittorini. Si tratta di una collana “basata su un sostanziale progetto di

⁴⁸ E. Siciliano, *Romanzo e destini*, Theoria, Roma-Napoli 1992, in G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.

⁴⁹ E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1965-1969, in www.sulromanzo.it.

⁵⁰ Cfr. l'intervista a «Nuovi Argomenti», maggio-agosto 1959, in G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

⁵¹ Tra i modelli italiani di Bassani spiccano Manzoni e Svevo. In riferimento a questo si veda, oltre all'intervista di cui sopra, G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970, pp.21-25.

politica editoriale teso a precedere i tempi e la domanda del pubblico.”⁵² Molti intellettuali vengono “aziendalizzati” e diventano dei veri e propri tecnici specializzati nell’ambito della diffusione della cultura: lo stesso Bassani, ed è solo un esempio, lavora, oltre che per Feltrinelli, anche per la RAI. L’editoria è costantemente tesa a lanciare sul mercato prodotti letterari che arrivino ad un pubblico sempre più vasto: ne sono un esempio *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* di Emilio Gadda e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, che raggiungono, pur nella diversa impostazione, altissimi livelli di vendite. Il potere sempre maggiore di televisione e stampa, inoltre, è in grado di produrre un crescente condizionamento sui lettori, sempre più numerosi grazie al miglioramento delle condizioni sociali e all’ampliamento della scolarizzazione. La forte pubblicizzazione dei premi letterari, infatti, ottiene l’effetto di creare una domanda indotta e di orientare gli acquisti.

Il successo de *Il gattopardo* e del *Pasticciaccio* comprova il fatto che in questi anni il panorama letterario italiano, così come quello internazionale, si caratterizza per la continua ricerca della novità e della sperimentazione, pur non rinunciando alla proposta di romanzi più convenzionali, in grado comunque di attirare il “grande pubblico”. Questo perché “[...] Si è diffusa l’idea che esista una tradizione del nuovo, un repertorio della sperimentazione uguale e contrario al repertorio della conservazione, e che l’arte di avanguardia appartenga a una famiglia, prolunghi una genealogia sia epigonale esattamente come l’arte non avanguardistica.”⁵³

La posizione di Bassani in questo contesto è chiara ed evidente sia nelle scelte come scrittore che come editore, di cui si è già parlato in 1.2: la sua idea di letteratura è fortemente legata allo studio continuo della tradizione e al processo di costruzione dell’io attraverso il recupero del passato. Significativa, a tale proposito, appare l’analisi di Gian Carlo Ferretti:

Bassani [...] si inserisce autorevolmente in uno dei filoni più fecondi del Novecento, caratterizzato da un’idea di letteratura come ricerca più importante e proficua per il percorso che compie, per i risultati mai definitivi che raggiunge, per la capacità di

⁵² A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1994.

⁵³ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

rimetterli in discussione continuamente, piuttosto che per il compimento di un processo, per la conclusione a cui arriva, per la piena conquista di un obiettivo.⁵⁴

Il suggello di un quadro tematico.

Giorgio Bassani giunge alla pubblicazione di *Il giardino dei finzi-Contini* nel febbraio del 1962, nella collana Supercoralli di Einaudi, dopo una più che ventennale gestazione e numerose rielaborazioni. I primi abbozzi del romanzo risalgono agli anni Trenta e Quaranta, tutti confluiti nell'edizione definitiva, anche se con accenti diversi. Il primo, intitolato *La fuga al mare*, è del 1936 e, insieme a *Mia gugina* del 1945, presenta una prima elaborazione del personaggio Micòl. In *Caduta dell'amicizia* del 1937 e in *Frammento 1942* compare la descrizione del funerale di due amici di Bassani, contropartite di Alberto Finzi-Contini, che nel romanzo viene a mancare nel 1942 per linfogranuloma maligno. Questa parte però scompare nella redazione definitiva e della morte di Alberto si parla solo nel prologo e nell'epilogo, ma non nelle quattro sezioni narranti i fatti. Il quinto abbozzo, intitolato *Primo appunto*, è datato 1955 e corrisponde, pur con alcune varianti, alla fine del terzo e al quarto capitolo della seconda parte del romanzo, dove si narra dell'ingresso del protagonista e degli altri giovani nel giardino della famiglia Finzi-Contini (il Barchetto del Duca) e la conseguente ammissione al campo da tennis. *La casa sotto l'erba*, infine, è del 1958: inizialmente pubblicato su «Il Punto» l'1 maggio 1958 come primo capitolo del romanzo, nella redazione del 1962 diventa invece il prologo.^{55 56}

È doveroso interrogarsi sui motivi di una lavorazione così lunga. Sicuramente a questo è concorsa l'inclinazione di Bassani a tornare costantemente sul proprio lavoro, senza mai ritenerlo concluso, ma forse c'è di più. Forse all'origine della dilatazione della gestazione del romanzo deve essere rinvenuto lo stretto legame tra vicenda biografica e fiction letteraria, e quindi tra memoria e scrittura. Che nel romanzo la memoria abbia un ruolo centrale è dimostrato dal prologo, in cui si racconta di una gita

⁵⁴ G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.

⁵⁵ Per un'analisi approfondita del processo redazionale de *Il giardino dei Finzi-Contini* si veda il saggio di S. Parussa, *Non de me fabula narratur. Nuove note sulla genesi del Giardino attraverso le carte d'archivio* in B. Pecchiari, *Laboratorio Bassani 3. Verso il "Giardino". Atti del convegno*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2021.

⁵⁶ Non solo i tempi compositivi de *Il giardino dei Finzi-Contini* sono lunghi, ma anche i luoghi e le situazioni della stesura sono i più disparati; a tale proposito si rimanda a *Il tavolo di lavoro di Bassani*, di G. Scardocchia, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

domenicale nei pressi di Roma che vede come protagonisti il narratore e un gruppo di amici. Siamo nel 1957 e la comitiva, dopo essere stata al mare, si reca a Cerveteri per visitare la necropoli etrusca ed è proprio la vista delle tombe antiche e il ricordo di quella dei Finzi-Contini nel cimitero ebraico ferrarese che spinge il narratore a raccontare la storia della famiglia, da lui conosciuta molti anni addietro:

Ma già, ancora una volta, nella quiete e nel torpore [...], io riandavo con la memoria agli anni della mia prima giovinezza, e a Ferrara, e al cimitero ebraico posto in fondo a via Montebello. Rivedevo i grandi prati sparsi di alberi, le lapidi e i cippi raccolti più fittamente lungo i muri di cinta e di divisione, e, come se l'avessi addirittura davanti agli occhi, la tomba monumentale dei Finzi-Contini: una tomba brutta, d'accordo [...], ma pur sempre imponente, e significativa non fosse altro che per questo dell'importanza della famiglia.⁵⁷

La memoria, dunque, ha il compito di riportare alla luce i fatti del passato, all'interno dei quali l'io narrativo prende forma e storicità. L'atteggiamento di Bassani in tutto il romanzo, tuttavia, è caratterizzato da una sorta di rispettosa distanza da essi, per consentire alla memoria stessa di essere pura ed autentica. Non si deve dunque pensare che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* egli abbia portato avanti una sorta di ricostruzione cronachistica di fatti realmente accaduti, ma che abbia consentito alla memoria di tornare al tempo della sua infanzia e della giovinezza e di pescarne emozioni personali da un lato, realtà sociale e storica dall'altro. In questo contesto "reale" ha poi collocato un soggetto narratore in continua evoluzione, personaggi e avvenimenti. Affinché questo si realizzi, affinché cioè la memoria possa riportare il passato nel presente e conferire all'invenzione letteraria un carattere di veridicità, è necessario un costante lavoro di recupero, e quindi di tempo. A maggior completezza, si riportano le parole di Giorgio Varanini:

La lunga frequentazione della vicenda ha certo concorso a determinare l'apparentamento stretto della realtà vissuta e di quella creata dalla fantasia, e ha favorito il formarsi di quello che abbiamo definito accento "veridico" della narrazione, sfumandone i contorni e uniformandone le componenti, che nell'insieme

⁵⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, pp.7,8.

risultano indistinguibili per l'angolazione dei fatti e la dimensione che assumono, sostanzialmente identica.⁵⁸

E di Giusi Oddo de Stefanis:

Ciò che conta è l'autenticità dell'esperienza non quella del romanzo. Il romanzo è "l'esempio" dell'esperienza vissuta, la metafora di essa. Non sono quindi i fatti e i luoghi del romanzo di Bassani che vanno presi alla lettera, ma la struttura che ad essi dà l'autore, la quale diventa struttura allegorica della sua esperienza. Perfetta fusione di fatti storici e personali, immaginati e ricordati, fra cui è ovvio che lo scrittore opera una selezione secondo l'effetto morale che hanno avuto su di lui. [...] Alla scelta di istanti darà poi unità l'architettura spaziale del romanzo in cui vengono inseriti.⁵⁹

Per *Il giardino dei Finzi-Contini* non è sufficiente parlare di lunga incubazione, ma è necessario considerare anche il fatto che la sua scrittura avviene parallelamente alla produzione dei racconti di cui si è parlato nel primo paragrafo. In essi vengono abbozzati i nuclei tematici centrali della poetica bassaniana, poi riuniti ed approfonditi nelle pagine del romanzo. Primo fra tutti, come già detto, quello della memoria che, tornando nel passato, porta ad un ricordo non lineare ed esatto, ma ad una rimemorazione a volte difficile e lacunosa. In Bassani il valore della memoria non è semplicemente evocatore; non si tratta di un ricordo lirico e nostalgico o inconscio, ma di uno strumento per indagare il passato e portarlo nel presente, sia nella sua dimensione individuale che universale.

Altro tema centrale è quello dell'ebraismo, presentato attraverso la famiglia Finzi-Contini, ferma nella sua volontà di rimanere ancorata ad un passato aristocratico e ad un atteggiamento di chiusura nei confronti della realtà esterna, in lenta e costante evoluzione. Ma ciò da cui i membri della famiglia sembrano nascondersi, tuttavia, è la minaccia rappresentata dal dispiegarsi della storia, che entra nel romanzo attraverso il fascismo, le leggi razziali e la guerra ormai all'orizzonte, rimanendo tuttavia sullo sfondo degli eventi del microcosmo racchiuso nel Giardino.

⁵⁸ G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

⁵⁹ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

Non stupisce che l'ambientazione del romanzo sia Ferrara, città natale di Bassani e luogo in cui sono costruiti anche tutti i racconti scritti precedentemente (riuniti non a caso nella raccolta *Storie ferraresi*, nel 1960). Quella che appare ne *Il giardino dei Finzi-Contini* è una città di provincia che l'autore descrive in modo particolareggiato attraverso il ricorso alla toponomastica, in funzione di quel "verismo" a cui ci si riferiva sopra. Parlare di Ferrara tuttavia per Bassani non significa parlare di un centro più chiuso e immobile nel tempo rispetto ad altre città perché, come lui stesso precisa "[...] anche le viscere sono un mondo, [...] anche l'infinitamente piccolo ha tutte le caratteristiche del mondo più vasto che lo contiene."⁶⁰

Accanto a questi temi "generali", il romanzo ne sviluppa altri, di carattere individuale: primo fra tutti l'amore, sia eterosessuale che omosessuale. Il primo costituisce il centro dell'intreccio narrativo e prende forma nel sentimento che lega il narratore a Micòl: acerbo negli anni dell'adolescenza, più maturo in quelli della giovinezza. Il secondo, invece, è appena abbozzato attraverso il rapporto tra Alberto e Malnate. In entrambi i casi l'esito è negativo, e questo non solo per scelta di chi si sottrae al legame (Micòl e Malnate), ma anche per l'inesorabile destino di morte riservato dalla storia. Di qui, la condizione di solitudine in cui spesso si trovano i "rifiutati", anche se in modi e per motivi diversi. All'inizio del romanzo il protagonista, bocciato in matematica agli esami di ammissione alla classe successiva del liceo, si rifugia proprio vicino al giardino della *Magna domus* dei Finzi-Contini e qui rimane, solo, per alcune ore, prima che Micòl appaia dal muro. Si tratta di una solitudine benefica, nella quale il ragazzino può sfogare la propria delusione ed elaborare la sconfitta, per trovare poi il coraggio di affrontare il giudizio della famiglia, soprattutto del padre. Di diversa natura è, invece, la solitudine in cui si trova Alberto, che da un lato rinuncia a difendere l'amore per Malnate, dall'altro "[...] si lascia morire per non accettare la persecuzione che si sta preparando."⁶¹

In questa rete così fitta di temi, il *Giardino dei Finzi-Contini* racconta anche il passaggio del protagonista dalla fanciullezza all'età adulta, con uno scarto temporale di nove anni tra i primi fatti (il primo incontro con Micòl) e l'ammissione al campo da

⁶⁰ G. Nascimbeni, *Sono lo storico di quel passato*, «Corriere d'informazione», 26-27 febbraio 1964, in S. Abruzzese, *Il senso dei luoghi nell'Italia di Bassani*, in www.leparoleelecose.it.

⁶¹ M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

tennis dei Finzi-Contini, negli anni dell'università. Se all'inizio, nei suoi quindici anni, l'io narrante non può oltrepassare il muro del giardino -Micòl infatti viene richiamata in casa- molto tempo dopo vi viene ammesso, quasi a simboleggiare la sua idoneità ad entrare nel mondo adulto. Da qui, fino al definitivo abbandono della casa, il protagonista compie un percorso di maturazione personale e di elaborazione della realtà che lo circonda. Appare evidente che si può parlare di romanzo di formazione.

Dunque, *Il giardino dei Finzi-Contini* si configura, per la sua compiutezza, come punto di arrivo nella produzione narrativa di Giorgio Bassani, ma non è tutto. Esso rappresenta anche un momento di svolta in quanto nei romanzi successivi, soprattutto ne *L'airone*, si evidenzia una maggiore attenzione verso l'approfondimento dell'interiorità del personaggio e viene meno la consueta contestualizzazione storica:

La storia di Edgardo Limentani è [...] eminentemente personale e individuale e il coro, il coro ferrarese che ben conosciamo, si può dire che manchi. Il protagonista, la cui tragica vicenda è narrata in terza persona, [...] è penetrata analiticamente in profondità.⁶²

⁶² G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

3. L'essenza del personaggio: l'identità di Micòl Finzi-Contini.

3.1 Micòl Finzi-Contini: *donnée empirique ed etre de papier*.

Già nei primi mesi dopo la pubblicazione de *Il giardino dei Finzi-Contini*, sia i lettori che la critica hanno dimostrato particolare interesse per Micòl, il personaggio femminile del romanzo, fulcro attorno al quale ruota tutta la vicenda narrata da Bassani. L'ipotesi dell'esistenza di una Micòl in carne ed ossa ha preso piede presto e si è alimentata, episodicamente, nel corso del tempo (anche recentemente, a distanza di molti anni dalla pubblicazione). Forse la prospettiva di un "romanzo nel romanzo", ossia di un romanzo costruito sulla base di un reale coinvolgimento emotivo dell'autore, ha motivato una spontanea curiosità nel pubblico tanto che, come ricorda V. A. Andersch, "[...] a Ferrara non era difficile, negli anni della prima fortuna del romanzo, incontrare turisti in cerca del Barchetto del Duca."⁶³ Lo stesso fatto che nella prima edizione il *Giardino* sia dedicato proprio a lei - nella quarta pagina si legge infatti «a Micòl»⁶⁴ - ha alimentato l'idea che Bassani si sia ispirato, nella costruzione del personaggio, ad una ragazza veramente esistita, forse un suo amore di gioventù.

Sull'onda dell'euforia generata dall'idea della possibile esistenza di un concreto referente del personaggio letterario, dunque, fin da subito sono comparsi sulle testate

⁶³ V. A. Andersch, *Passeggiata a Ferrara (sulle tracce dei Finzi-Contini)*, in *Ferrara*, vol. II, Bologna 1969, pp. 207-229, in A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1994.

⁶⁴ Questo elemento paratestuale, così come la data "1958-'61" che si trova nell'epilogo, scompare già a partire dall'edizione contenuta ne *Il romanzo di Ferrara* del 1974.

nazionali e soprattutto sulla stampa locale articoli in cui è tata data voce a persone che sostenevano di conoscere o di aver nel passato conosciuto la reale Micòl.

Di seguito si citano solo i due casi che hanno suscitato maggiore scalpore. Il primo è venuto alla luce il 13 giugno del 2008, quando su «La Repubblica» è uscito un articolo dal titolo *La vera storia dei Finzi-Contini* dove l'autore, Marco Ansaldo, ha avvallato l'ipotesi che dietro i componenti della famiglia Finzi-Contini ci fossero quelli della famiglia Finzi-Magrini, vissuta a Ferrara e di religione ebraica. Andrea Pesaro, discendente di quest'ultima, infatti ha sempre sostenuto che il capostipite, Silvio Finzi-Magrini, sia stato l'ispiratore del padre di Micòl, Ermanno: anche lui amante dei libri e possessore di una rifornita biblioteca. Lo stesso vale per gli altri componenti della famiglia: la moglie, Bassani Albertina, il figlio Uberto, anche lui morto di Leucemia, proprio come Alberto nel romanzo, e la figlia Giuliana⁶⁵, anche se Andrea Pesaro ha dichiarato che sua madre “era una donna sempre sorridente, molto colta ed estremamente diversa dal personaggio del libro [...]”⁶⁶, lasciando dei dubbi sulla reale corrispondenza tra le due donne⁶⁷.

Un'altra occasione in cui la stampa ha fatto riaffiorare l'ipotesi della reale esistenza di Micòl si è avuta nel 2016, nel centenario della nascita di Bassani. Sul Corriere della Sera, il 20 aprile, è apparso un articolo di Paolo Di Stefano in cui si annunciava il ritrovamento del manoscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini*, avvenuto proprio nello stesso anno. Come ha scritto Di Stefano, si tratta di quattro quaderni cartonati, simili ai registri contabili, più altri due quaderni simili, ma più sottili, contenenti varie correzioni al testo originale.⁶⁸ Nel 1961 Bassani ha donato questo materiale alla nobildonna e amica Teresa Foscari Foscolo: ne è testimonianza la dedica, apposta nella contro copertina del primo quaderno, datato 1958: “Cara Teresa, senza il tuo aiuto *Il giardino*

⁶⁵ I Finzi-Magrini, stando alle dichiarazioni di Andrea Pesaro, erano proprietari di un'abitazione circondata da un grande giardino comprendente un campo da tennis e possedevano un cane di nome Yor, proprio come nel romanzo.

⁶⁶ M. Ansaldo, *La vera storia dei Finzi-Contini*, «La Repubblica», 13 giugno 2008, in <https://www.ricerca.repubblica.it>.

⁶⁷ L'associazione Finzi-Contini – Finzi-Magrini, che molto probabilmente è stata portata alla luce già prima del 2008, viene categoricamente smentita dallo stesso Bassani in un'intervista su «Corriere d'Informazione» dell'11-12 aprile 1962, in cui dichiara che nell'ideazione della famiglia Finzi-Contini ha trovato ispirazione da un'aristocratica famiglia romana, i Caetani di Sermoneta, e che il giardino del romanzo è un riflesso del parco della loro residenza a Ninfe, a Latina, nonché dell'orto botanico di Palazzo Corsi a Trastevere.⁶⁷

⁶⁸ Un utile approfondimento circa il manoscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini* è il contributo di S. Parussa, *Non de me fabula narratur. Nuove note sulla genesi del Giardino attraverso le carte d'archivio* in B. Pecchiari, *Laboratorio Bassani 3. Verso il “Giardino”*. Atti del convegno, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2021.

dei Finzi-Contini non sarebbe mai esistito. Desidero che questi quaderni restino per sempre con te”. Seguono la data, “17 dicembre 1961”, e la firma, “Giorgio”.

Paolo Di Stefano conclude l’articolo affermando che il dono di Bassani all’amica Teresa è stato dettato dal fatto che dietro a Micòl c’era proprio lei: riporta infatti il pensiero di Ferigo Foscari, nipote della nobildonna, espresso in occasione della cerimonia di donazione del manoscritto:

Teresa è, nella fantasia di Bassani, Micòl Finzi-Contini, la ragazza [...] con cui l’io narrante fa conoscenza un pomeriggio del 1929, trovandola «affacciata al muro di cinta del suo giardino»: «una tredicenne magra e bionda con grandi occhi chiari, magnetici» che lo invita a scavalcare il muro. «A me piace dire che Teresa è stata per Bassani una musa: glielo ripeteva lo scrittore e il dono del manoscritto, con quella dedica, lo conferma».⁶⁹

Oltre a queste presunte identificazioni portate avanti dal pubblico lettore⁷⁰, va ricordato che anche la critica ha più volte interrogato sia Bassani che le persone a lui vicine circa la reale identità di Micòl, quasi volendo a tutti i costi scovare dietro al personaggio una donna reale e creare così un caso di pubblico interesse.

Non si possono tuttavia ignorare i contributi dati dai teorici della letteratura e gli esiti raggiunti in riferimento alla riflessione sulla natura del personaggio letterario che, come si è già visto nel primo capitolo, ne mettono in evidenza la natura ibrida. Si ricorderà infatti che ad esempio Vincent Jouve parla di *donnée empirique* da un lato e di *être de papier* dall’altro, quindi di dato empirico e invenzione letteraria insieme. Lo

⁶⁹ P. Di Stefano, *Giorgio Bassani, ecco la vera Micòl*, 20 aprile 2016, in <https://www.corriere.it>. Tra virgolette le parole di Ferigo Foscari, come nell’articolo citato.

⁷⁰ Ma ce ne sono state molte altre: ad esempio Gaetano Tumiati, amico dello scrittore fin dalla giovinezza, ha sostenuto che secondo lui l’ispiratrice del personaggio Micòl sarebbe stata sua sorella Caterina. Con loro infatti negli anni trenta Bassani trascorreva le vacanze estive a Cesenatico e proprio in una di queste occasioni avrebbe scritto una poesia accompagnata da un commento personale in cui esprimeva il sentimento che lo legava a lei. Più recentemente, nel gennaio 2022, in occasione della prima dell’opera lirica “Il giardino dei Finzi-Contini”, realizzata dalla New York City Opera in collaborazione con l’Yiddish Theatre e il Museum of Jewish Heritage, Stefano Albertini ha intervistato il giudice Guido Calabresi, nato in Italia, ma formato a New York, giudice della corte d’appello degli Stati Uniti del secondo circuito di New York. Nell’intervista Calabresi racconta che sua madre apparteneva ad una famiglia ebraica ferrarese (emigrata in America a causa delle leggi razziali), si chiamava Bianca Maria Finzi-Contini ed era studiosa di letterature comparate e insegnante, oltre che direttrice del suo dipartimento. Secondo la sua ricostruzione, Bassani avrebbe scritto il romanzo nell’abitazione dei suoi genitori e nella stesura si sarebbe ispirato ad alcuni componenti ed eventi della sua famiglia. Calabresi comunica inoltre il recente ritrovamento di una lettera di Bassani allo zio materno, in cui chiedeva il permesso di parlare della sua famiglia. Micòl dunque sarebbe la “controfigura” di sua madre, Bianca Maria Finzi-Contini.

stesso Arrigo Stara insiste su questa dualità insita nel concetto di personaggio letterario, parlando di non arbitrarietà e di non referenzialità. Anche gli studi novecenteschi di matrice freudiana colgono nel personaggio letterario una compresenza di elementi che provengono dalla biografia dell'autore ed elementi inventati, che hanno la loro origine nella sfera inconscia.

Se si prova a guardare al personaggio Micòl Finzi-Contini sia sulla base di quanto emerge dal romanzo, sia tenendo conto delle dichiarazioni dello stesso Bassani e delle persone a lui vicine, emerge sicuramente una figura che ben si colloca all'interno del quadro teorico appena delineato. Prima di tutto, deve essere considerata frutto della creatività di Bassani: un personaggio che tra l'altro per alcuni elementi, soprattutto fisici, si rifà alla tradizione letteraria più illustre⁷¹. Dall'altro lato, va vista come proiezione dell'essere del suo ideatore e arricchita dalle caratteristiche delle figure femminili che sono state importanti per lui. Ci sono numerose dichiarazioni che avvallano questa conclusione, soprattutto dello stesso autore e delle persone che lo conoscevano molto bene⁷². Interessante, ad esempio, sembrano le parole della madre, riportate da A. Geraldini nell'articolo *Si sente offeso dal romanzo di Bassani*, comparso su «Corriere d'informazione» il 10-11 aprile 1962:

Micòl è un personaggio nato dalla fantasia poetica di mio figlio Giorgio. È una donna “costruita”, ecco. Con quei capelli biondi, il corpo flessuoso, la battuta pronta, la sua voglia di vivere, Micòl potrebbe rappresentare il concentrato ideale delle donne che

⁷¹ Alcuni elementi dell'aspetto fisico di Micòl richiamano le donne più celebri cantate dalla tradizione letteraria, soprattutto italiana. Il primo riferimento va a Beatrice e a Laura, con le quali Micòl condivide i capelli biondi sciolti al vento, gli occhi azzurri e l'incarnato candido. Un'altra importante antecedente è Dora Markus, giovane donna austriaca cantata da Montale nelle *Occasioni*, da cui Micòl sembra aver ripreso non tanto l'aspetto fisico, quanto piuttosto alcuni elementi biografici come le origini ebraiche, la passione per le piccole cose inutili e la tragica fine. È interessante a questo proposito notare che lo stesso Francesco Orlando, parlando di figure dell'invenzione, mette in evidenza il fatto che spesso i “nuovi” personaggi si collocano in una linea di continuità con quelli della tradizione.

⁷² Il legame tra scrittura e biografia è confermato anche dalle dichiarazioni della figlia Paola, che sostiene che dietro a Micòl non c'è un'unica donna: prima di sposarsi con sua madre, infatti, il padre ha avuto una relazione importante con Aurelia Savonuzzi, una bella ragazza, sorella di un suo allievo giornalista. Questa giovane avrebbe effettivamente avuto alcune caratteristiche proprie anche di Micòl, ma non è l'unica corrispondenza. Durante la stesura del romanzo, infatti, il padre Giorgio si è legato ad un'altra donna di cui Paola non fa il nome, che aveva i capelli color biondo cinerino della protagonista del romanzo. Inoltre, ci sono anche delle somiglianze con la moglie Valeria Sinigaglia. Queste le sue parole di Paola: “[...] L'essenza chic, elegante e un po' altera che è in Micòl corrisponde soprattutto a quella di mia mamma. Al papà piacevano soprattutto il suo mento volitivo e il suo fisico slanciato. Sì, c'è molto di lei in Micòl, compreso un aspetto che potrebbe apparire inverosimile e nessuno conosce. La mamma era molto chic, era una donna di elevata caratura morale, però le piacevano anche cose molto materiali, terrestri: nel *Giardino* c'è un passaggio in cui si dice che a Micòl piace pulire i polli... anche a mia mamma piaceva questo, era il suo lato viscerale e contadino”. P. Bassani, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, La nave di Teseo, Milano 2016.

Giorgio conobbe ed amò, come succede, durante la prima giovinezza. Non è improbabile che il carattere di una di codeste ragazze sia stato attribuito con una specie di fotomontaggio letterario ad una persona diversa. Qualche volta mio figlio m'ha detto che Micòl è la prima fanciulla cui volle bene nella lontana stagione dell'adolescenza, quando l'amore si trasfigura e assume l'idealizzazione dei sogni.⁷³

Le più attendibili sono, comunque, le parole dello stesso Bassani: spesso infatti nei colloqui-interviste rilasciati a diverse personalità del mondo della cultura l'attenzione si è focalizzata proprio sulla questione della reale esistenza o meno di Micòl. Le risposte a questa domanda vanno sostanzialmente tutte nella stessa direzione. Ad esempio, intervistato da Domenico Porzio, Bassani ha dichiarato: "Non è esistita. Ma come carattere certamente somiglia alla prima donna cui ho voluto bene".⁷⁴

In un'altra intervista apparsa su «Corriere d'informazione» dell'11-12 aprile 1962, A. Geraldini ha chiesto a Bassani se i Finzi-Contini e, più nello specifico Micòl, siano veramente esistiti. A tale domanda egli ha risposto in modo ampio ed esaustivo:

[...] per quanto riguarda Micòl, i Finzi-Contini e i personaggi descritti nel romanzo, possiamo dire che sono a metà tra la realtà e l'immaginazione. Carattere autentici, attribuibili a persone vere, si mischiano a caratteri immaginari, scaturiti dalla mia fantasia. Anche se fosse esistita, Micòl sarebbe pur sempre una proiezione di me. [...] Il giardino è dunque una sintesi, una "summa", delle varie donne che ho conosciuto nella mia giovinezza, che ho amato e che ho avuto vicino e di Margherita Caetani. I caratteri di quelle donne, che naturalmente non nomino e di Margherita, costituiscono il personaggio-Micòl. È una donna perfettamente ideale, quindi non esiste. Ripeto, è una proiezione sempre dell'autore.⁷⁵

Per concludere, appare evidente che di fronte al personaggio di Micòl Finzi-Contini sia necessario superare la pretesa, inappropriata, di attribuirgli un referente preciso e realmente esistito, costruendo attorno ad esso e a tutta la storia del romanzo una sorta di telenovela. Sicuramente invece va notato che in esso sono presenti alcuni riferimenti empirici che consentono l'illusione mimetica e favoriscono la stipulazione del patto

⁷³ A. Geraldini, *Si sente offesissimo dal romanzo di Bassani*, «Corriere d'informazione», 10-11 aprile 1962, in M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

⁷⁴ D. Porzio, *Una ventata di poesia dal giardino di Bassani*, «Oggi», 22 febbraio 1962, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

⁷⁵ A. Geraldini, *La inquietante Micòl non è dunque esistita?*, «Corriere d'informazione», 11-12 aprile 1962, in <https://www.studylibit.com>.

finzionale tra autore e lettore⁷⁶. In rapporto dialettico con questi sono le creazioni immaginarie, che attingono all'interiorità inconscia di Bassani. Egli stesso, nell'intervista dell'11-12 aprile 1962, significativamente, facendo riferimento a Flaubert, del suo romanzo ha detto: "E' la mia storia! Il piano privilegiato è quello del poeta. Io racconto di me. Micòl non è altro che una parte di me. "*Madame Bovary c'est moy!*"[...]".⁷⁷

3.2 La costruzione del personaggio: detto e non detto su Micòl Finzi-Contini.

Leggendo le pagine de *Il giardino dei Finzi-Contini*, è possibile avvicinarsi alla giovane Micòl e al suo mondo. Inizialmente Bassani di lei non svela molto: è il lettore che deve imparare, pagina dopo pagina, a conoscerla, rispettando comunque la volontà di non dire dell'autore, di fermarsi sulla soglia di quanto di impenetrabile c'è in questo personaggio.⁷⁸

Di Micòl si conosce prima di tutto il nome, citato nelle primissime righe del prologo, quando Bassani dichiara la volontà di scrivere dei Finzi-Contini, svelando quindi la sua identità e anche le coordinate spazio-temporali della vicenda che si appresta a raccontare: "Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga – e di quanti abitavano o come

⁷⁶ Secondo Juan Carlos De Miguel Y Canuto, l'inserimento della dedica e della data «1958-‘61», e il fatto che il nome del protagonista non venga mai svelato, inducendo così il lettore ad identificarlo con l'autore, sono tutti elementi volti a conferire al romanzo un effetto di realtà. A tale proposito, afferma: "Tutte queste risorse ci abbagliano e ci confondono, però in realtà sono solo un espediente narrativo, ammiccamenti e trucchi dello scrittore, votati all'aggiunta di un plus di verosimiglianza e legittimazione diegetica e allo stimolo della credulità e dell'interesse dei lettori e non altro, poiché niente nel testo sta a dimostrare l'esistenza di quella supposta realtà." J. C. De Miguel Y Canuto, *Il giardino dei Finzi-Contini: le cuciture del tessuto narrativo*, «Critica letteraria», N. 3-4, 2014, pp. 526-546.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ È lo stesso Bassani, in un'intervista di F. Camon, a precisare: "[...] voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare, perché sono soltanto un romanziere. [...] I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano una certa strada, che appartengono a una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald [...]" F. Camon, *Giorgio Bassani*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara. Poco prima che scoppiasse l'ultima guerra.”⁷⁹ Non solo: in questa parte introduttiva che precede la narrazione vera e propria, Bassani anticipa anche la fine tragica del suo personaggio: Micòl, come tutta la famiglia ad eccezione del fratello Alberto, viene deportata in Germania nell'autunno del '43; se ne perdono quindi le tracce e rimane il dubbio sulla sua sepoltura.

Seguono, nei primi capitoli della prima parte del romanzo, pochissimi dati biografici, volti perlopiù a ricostruire la storia della famiglia: l'anno di nascita (il 1916, due anni dopo la morte prematura del fratellino maggiore, Guido) e soprattutto l'isolamento quasi totale in cui, da piccoli, lei e il fratello si trovavano per volontà del padre, che li aveva sottratti all'istruzione pubblica per sorvegliare direttamente i loro studi privatisti. Solo gli esami di fine anno, che dovevano sostenere nel liceo statale, e le cerimonie al tempio erano occasione di incontro, fatto quasi solo di sguardi curiosi ed ammiccanti, con i coetanei e con l'io narrante.

Eccezion fatta per qualche, sporadico, riferimento al suo aspetto fisico⁸⁰, a Micòl Finzi-Contini non vengono dedicate vere e proprie parti descrittive, ma è un personaggio che si presenta autonomamente attraverso gli atteggiamenti e le parole. Sono proprio le modalità con cui irrompe nella scena narrativa, il suo linguaggio, i modi di atteggiarsi e i suoi comportamenti che permettono di delinearla come personaggio letterario.

Ella fa il suo ingresso nel romanzo, inserendosi nel tessuto narrativo vero e proprio, nel quinto capitolo della prima parte. È il giugno del 1929 ed ha solo tredici anni: è il momento del primo incontro con il protagonista, “[...] un ragazzino in calzoncini corti, molto borghese e molto vanitoso, che un piccolo inconveniente scolastico bastava a gettare nella disperazione più infantile”.⁸¹ Il suo carattere spigliato e intraprendente e il suo essere originale, quasi fuori dal comune (tratti che rimangono tali fino alla fine del romanzo), si colgono fin da questo primo episodio, quando invita il protagonista, esibendo una cadenza molto particolare nel modo di parlare, a scavalcare il muro e ad entrare nel giardino della sua abitazione, la *magna domus*. Nei confronti di quest'ultimo

⁷⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.3.

⁸⁰ Il primo riferimento all'aspetto fisico di Micòl si concentra sui capelli, che vengono definiti “[di un] biondo particolare striato di ciocche nordiche, da *fille aux cheveux de lin*”. Anche più avanti, comunque in rari punti, l'autore si sofferma soprattutto a descrivere, brevemente, i capelli e gli occhi chiari.

⁸¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.40.

Micòl assume fin da subito il ruolo di guida non solo tra i vialetti dell'immenso giardino, ma anche verso la conoscenza sua e della sua famiglia e soprattutto nell'autoconsapevolezza e nella crescita personale. Proprio questa sorta di missione, questo suo prendere per mano l'io narrante per condurlo verso la conoscenza, sembra essere il tratto che più di tutti la avvicina alla Beatrice dantesca.⁸²

In realtà, il vero e proprio ingresso del protagonista nella Magna domus avviene solo nove anni più tardi⁸³, nel 1938, quando, in seguito alle leggi razziali, a tutti i soci ebrei del circolo di tennis ferrarese Eleonora d'Este viene impedito di continuare a frequentarne i campi da gioco. I fratelli Finzi-Contini, in conseguenza a ciò, aprono le porte della loro villa e trasformano il loro giardino in punto di ritrovo. Tra i giovani che vi confluiscano c'è anche lui, che viene ufficialmente invitato in un pomeriggio di inizio autunno: "Si era nel '38, a circa due mesi da quando erano state promulgate le leggi razziali. Ricordo bene. Un pomeriggio verso la fine di ottobre, pochi minuti dopo esserci alzati da tavola, avevo ricevuto una telefonata di Alberto Finzi-Contini".⁸⁴ È da questo momento che, come si vedrà nel prossimo capitolo, Micòl adempie alla funzione di guida a cui si è accennato.

Tutte le altre informazioni che riguardano la sua personalità e il suo stile di vita, come si diceva, vengono lasciate intendere solo attraverso il susseguirsi della vicenda narrata e molto rimane avvolto nel mistero. Si tratta sicuramente di una tecnica adottata

⁸² Nel romanzo il modello dantesco è rinvenibile in più punti, non solo nella figura di Micòl, ma anche attraverso riferimenti o citazioni vere e proprie. Si veda ad esempio il quarto capitolo, parte seconda: alla fine di una delle tante partite di tennis organizzate da Alberto e Micòl, il professor Ermanno, di ritorno da una passeggiata nel giardino con il "cotè vecchi", raggiunge il protagonista e, spinto dal volgere al termine del pomeriggio ottobrinò, non perde l'occasione di citare le parole di Dante: "«Era già l'ora che volge il disio...» declamò una voce ironica e sommessa, vicinissima."(p.77) Sempre nella seconda parte del romanzo, in una delle tante passeggiate pomeridiane alla scoperta del giardino della *magna domus*, Micòl ricorda al protagonista che da piccola, al Tempio, osservandolo durante una delle cerimonie ebraiche, gli aveva dato il nome di "Celestino", in riferimento ai suoi occhi celesti. Il riferimento dantesco si colloca in una battuta dell'io narrante: "«Ti avevo dato in cuor mio perfino un soprannome.» «Un soprannome? E quale?» «Celestino» «Che fece per viltade il gran rifiuto...», borbottai." (p.90) Un altro passo che rimanda alla scrittura dantesca si colloca nel sesto capitolo della terza parte. Il protagonista ha il permesso di frequentare la biblioteca del Signor Ermanno per completare la sua tesi. In poco tempo completa il suo lavoro, ma il desiderio di continuare a frequentare la villa lo trattiene dal sospendere le visite. Paragonando il suo stato d'animo al protrarsi del freddo invernale nonostante l'avanzare della primavera, si lascia a questa riflessione: "Sebbene alla primavera fosse alle porte, una settimana avanti aveva nevicato con straordinaria abbondanza, dopodiché il freddo era tornato intenso. Sembrava quasi che l'inverno non volesse più andarsene. *E anche io, il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura*, mi aggrappavo alla scrivanietta che il professor Ermanno dal gennaio scorso aveva fatto collocare per me sotto la finestra di mezzo del salone [...]" (p.142) Il passo ricorda il primo canto dell'Inferno, allorché Dante, all'inizio del suo viaggio infernale, guarda verso il colle e si sente rinfrancato nel vedere che la sua sommità è illuminata dal sole: "allor fu la paura un poco queta / che nel lago del cor m'era durata [...]"

⁸³ Anche tra il primo e il secondo incontro tra Dante e Beatrice trascorrono nove anni: questa è un'altra importante analogia tra le due donne.

⁸⁴ Ibidem, p.40.

da Bassani per disattendere le prevedibili conclusioni a cui il lettore, che si aspetterebbe un plot lineare dato il taglio tradizionale del romanzo, potrebbe giungere. Oltre alla passione per il tennis, nulla o quasi si sa infatti della sua vita sentimentale, delle sue frequentazioni, del rapporto con i genitori, della sua ebraicità e dell'andamento degli studi a Venezia. Riguardo a questi, come il protagonista anche il lettore viene a conoscenza solo indirettamente del fatto che ha conseguito la laurea e che le è stata negata la lode proprio per la sua fede religiosa.

Micòl si presenta dunque come “[...] una nobildonna ironica, di straordinaria e appariscente bellezza, che vive in mezzo a un giardino”⁸⁵: un personaggio di cui vengono sì forniti alcuni elementi di carattere biografico, allo scopo di favorire l'illusione mimetica e il processo identificatorio da parte del lettore; ma di cui, allo stesso tempo, rimangono non detti molti aspetti della personalità e della vita, demandando al pubblico la responsabilità di compiere delle attribuzioni di significato.

3.3 Micòl e i “lattimi”: un esempio di *immaginazione*.

Uno dei tratti che maggiormente caratterizzano il personaggio di Micòl è il suo rapporto con le cose. Molti degli oggetti di cui lei si circonda o che emergono nel racconto proprio grazie a lei sono legati al passato, ad un tempo ormai lontano, e mostrano i segni dell'usura o la loro inutilità. Il collegamento con gli *oggetti desueti*, di cui Francesco Orlando, come si è detto nel primo capitolo, è il teorizzatore, appare evidentemente scontato.

Il veicolo attraverso il quale Micòl entra in contatto con le cose e le fa conoscere al lettore sono gli occhi, ed è proprio grazie allo sguardo che riesce ad attribuire loro significati che gli altri personaggi non riescono a cogliere. A tale proposito P. Vanelli parla di *tecnica del vedere* e precisa: “Micòl [...] vede ciò che gli altri non riescono

⁸⁵ E. Neppi, *La tentazione del male. Appunti su Bruno Lattes e altre figure dell'opera di Bassani*, in B. Pecchiari, *Laboratorio Bassani 3. Verso il “Giardino”. Atti del convegno*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2021.

ancora a vedere perché ricava dalla coscienza i principi del suo vedere, e quindi – e qui sta la sua prerogativa – riempie di senso ciò che vede.”⁸⁶

Nel romanzo, gli oggetti desueti, e quindi privati della loro funzionalità ma portatori di significato sono, primi fra tutti, i numerosissimi làttimi⁸⁷ che Micòl colleziona e conserva gelosamente. Si tratta di gingilli che ha avuto modo di acquistare durante i suoi soggiorni a Venezia e che tiene su degli scaffali nella sua camera da letto, quindi in un luogo privato⁸⁸, precluso a qualsiasi sguardo, dove vive la propria intimità: oggetti quindi di cui lei sola può godere, vedendoli. Quale dunque il significato di cui essi sono portatori?

Il primo momento in cui il protagonista del romanzo, e con lui anche il lettore, viene a conoscenza della passione di Micòl per i làttimi si colloca nel primo capitolo della terza parte, durante una telefonata. Alla richiesta di descrivergli la sua stanza da letto, lei oppone un netto rifiuto e dichiara di potergli eventualmente parlare solo di ciò che vede guardando fuori dalla finestra: è proprio la vista delle torri del castello e del campanile del duomo avvolte nella nebbia a farla andare, grazie ad un’associazione di pensiero, proprio a quegli oggetti, a cui è molto legata. Si consola pensando che prima o poi l’inverno sarebbe finito e che la nebbia mattutina, grazie ai raggi del sole, si sarebbe trasformata “in un che di prezioso, di delicatamente opalescente, dai riflessi del tutto simili nel loro cangiare a quelli dei «làttimi» di cui aveva piena la stanza”⁸⁹

L’ignoranza del giovane protagonista circa il significato della parola “làttimi” suscita in Micòl una sorta di stupore unito a senso di compassione, ma anche un atteggiamento quasi ironico verso la sua ingenuità e subito si spende per fargli capire cosa essi siano realmente: “Sono vetri. Bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d’antiquariato.”⁹⁰ A colpire è innanzitutto l’uso insistito che la ragazza fa dei diminutivi (ben tre su sette nomi elencati), che certamente denota il suo

⁸⁶ P. Vanelli, *Lo sguardo di Micòl: i modi della visione nell’opera narrativa di Giorgio Bassani*, «Studi d’italianistica nell’Africa australe», N. 1, 2000, pp. 25-51.

⁸⁷ Micòl precisa che il termine *làttimi* viene usato a Venezia, mentre altrove questi oggetti vengono chiamati anche *opalines* o *flûtes*.

⁸⁸ Sfoggiando la conoscenza di più lingue, tra cui anche il tedesco, durante una telefonata con il protagonista Micòl inizialmente dimostra resistenza alla sua richiesta di descrivergli la propria camera e, per fargli intendere che si tratta di un luogo privato, usa due aggettivi assai eloquenti e categorici: *verboten* e *privat*. (p.100)

⁸⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.101.

⁹⁰ *Ibidem*

* L’uso del tempo presente è dettato da esigenze di *consecutio temporum*; nel testo compare l’imperfetto.

coinvolgimento affettivo. Soprattutto però non sfugge un altro aspetto: si tratta di inutili suppellettili che lei stessa definisce “scarti”, oggetti legati al passato, ormai privati della loro funzione di cui si circonda non per il semplice desiderio di possederli, magari mossa da una particolare inclinazione estetica, ma presa da “un brivido raddomantico ogni volta che riesce* a scovarne qualcuno di nuovo, di raro!”⁹¹ Si tratta quindi di un vero e proprio desiderio di possesso che, ogni qualvolta viene soddisfatto, provoca un piacere legato, evidentemente, alla sua sfera inconscia. I lattimi, in quanto oggetti vecchi, desueti appunto, sembra rappresentino quindi il legame (forse ossessivo) con il tempo, e nello specifico con il tempo passato, che lei considera prezioso, dall’aspetto lattiginoso e iridescente, proprio come i loro riflessi . Sebbene ella, come vedremo, cerchi di vivere in un eterno presente, negando qualsiasi vincolo temporale (soprattutto in campo amoroso), ama collezionare cose che la riportano al passato e la tengono legata ad esso, provando, possedendole, un piacere che chiede continui appagamenti. È il protagonista stesso che porta alla luce questo significato, cogliendo la contraddittorietà tra la passione dell’amica per i lattimi e il suo stile di vita, le idee che in più occasioni gli ha espresso; tuttavia, di fronte alla possibilità di palesargliela, preferisce tacere, rispettando la sua incoerenza: “Mi guardai bene dal farle notare come quanto mi diceva andasse scarsamente d’accordo con la sua dichiarata avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile che attendeva anche loro [...]”⁹²

La lettura delle pagine bassaniane permette di tentare un’ulteriore, più approfondita, analisi del significato dei lattimi: infatti Micòl dichiara che per superare l’ansia legata ai risvegli notturni le basta lasciar vagare lo sguardo tra “le nebbie luminescenti dei suoi cari lattimi”⁹³ e torna ad abbandonarsi al sonno. Nello stesso tempo però precisa che questo, insensibile, torna “adagio adagio a sommergerla e ad annientarla”⁹⁴, quindi la fa cessare di esistere.⁹⁵

⁹¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.102.

⁹² *Ibidem*, p.102

⁹³ *Ibidem*, p.103.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Micòl lo paragona all’acqua alta veneziana, con chiaro riferimento non solo alla provenienza dei lattimi, ma anche alla fase della sua vita legata alla città lagunare, ossia quella degli studi universitari, che probabilmente vive con senso di ansia, al punto da farla sentire soffocare.

Se dunque la vista dei lattimi permette il ritorno alla calma della mente e del corpo, necessaria per recuperare uno stato di pace iniziale, ma il sonno a cui essi inducono viene percepito come mortifero, è forse allora possibile collegarli, e con essi anche il rapporto di Micòl con il passato, al senso di morte: il passato, in quanto tale, è morto e il fatto che conduca Micòl a uno stato di annullamento forse presagisce il suo stesso destino di morte; il volersi circondare del passato, che è mortifero, la tiene legata indissolubilmente al destino a cui sta andando incontro.

Nel romanzo i lattimi tornano in altre due occasioni e in entrambe sono ancora veicolati dal senso della vista, anche se con modalità diverse rispetto alla precedente. Nella prima, che si colloca subito dopo la telefonata di cui si è parlato, la modalità di visione che entra in azione è quella onirica e non vede come protagonista Micòl, ma l'io narrante. Durante una notte particolarmente agitata, egli la sogna, collocandola nei luoghi che è solita frequentare e attribuendole le caratteristiche che, conoscendola, lo hanno colpito di più. Tra queste ci sono anche i lattimi, non nella loro reale consistenza, bensì trasformati in cibi⁹⁶: proprio ciò che lui aveva ipotizzato potessero essere il giorno precedente, parlando al telefono. Nel sogno si presentano disposti in modo ordinato su degli scaffali, accanto a frutti come pompelmi, arance e mandarini; Micòl cerca di persuaderlo ad assaggiarli, ma lui si oppone e, mentre lei gliene porge uno, percepisce un senso di angoscia perché ha la sensazione che aldilà delle mura della camera “la marea lagunare stia* rapidamente montando”⁹⁷, impedendogli così la fuga senza essere notato dagli altri membri della famiglia.

Anche in questa seconda occasione i lattimi sono collegati all'approssimarsi della morte, con la differenza che il protagonista la fugge, contrariamente a Micòl che vi si accosta e, anzi, gliela propone. Forse, ancora una volta, si può cogliere il collegamento tra *oggetti desueti* e destino di morte: destino che lei accetta per sé, mentre lui vi si oppone con tutte le sue forze.

L'ultimo accenno ai lattimi, perché effettivamente solo di un accenno si tratta, si colloca verso la fine del romanzo, nel secondo capitolo della quarta parte, quando

⁹⁶ In sogno l'io narrante li identifica con formaggi, nello specifico piccole e bianche forme di cacio, a forma di bottiglia.

*Nel romanzo si trova l'imperfetto indicativo, qui modificato per conferire linearità al periodo.

⁹⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.108.

finalmente il protagonista ha accesso alla camera di Micòl e, guardandosi intorno, può *vedere* di persona gli elementi che la caratterizzano. Le racconta del sogno concitato fatto tempo addietro e precisa che solo quei piccoli oggetti gli sono apparsi diversi da quello che in realtà sono, mentre tutti gli altri arredi erano proprio come lei li aveva descritti. In questa circostanza il collegamento con il tema della morte non è immediato, ma si presenta subito dopo, quando il protagonista si lancia in un goffo tentativo di sedurre la ragazza, approccio che lei respinge con fare compassionevole. Alla spiegazione del motivo di tale rifiuto, ella spiega che l'amore "[...] è* 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 [...]"⁹⁸, ma loro due, trovandosi l'uno di fianco all'altra proprio come due fratelli, e non di fronte, non sono nati per tale lotta. Dice: "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."⁹⁹

Poco oltre, Bassani parla anche del tempo e della memoria: Micòl infatti spiega il motivo per cui non c'è differenza tra lei e il protagonista: perché entrambi sono legati al passato, lo vogliono amare e vagheggiare, crogiolandosi nel ricordo. Di fronte al loro "[...] andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro"¹⁰⁰ ogni forma di possesso presente risulta deludente e inappagante.

Si tornerà più avanti sul tema del tempo e del rapporto che Micòl instaura con il passato; ciò che qui preme mettere in evidenza è il collegamento che sembra esserci tra i lattimi e la morte. Ma si dirà di più: in tutti i casi la morte a cui Micòl fa riferimento è violenta: ella parla infatti di annientamento, affogamento, sopraffazione e addirittura sbranamento. Lei stessa sarà vittima di una fine violenta e quindi l'ipotesi che essi abbiano una funzione prefigurante del suo destino forse può essere confermata.

I lattimi, così come altri oggetti di cui si parlerà nei prossimi capitoli, come si è visto acquistano significato solo grazie al personaggio Micòl, alle sue parole e ai suoi comportamenti. Tra i primi e la seconda c'è quindi una relazione che rimanda al

* "Era" nel testo.

⁹⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.180.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

concetto di *immaginazione*, la figura dell'invenzione orlandiana che coglie una correlazione tra immagini e personaggio. Nel romanzo l'alternativa virtualmente percepita è quella di considerare i lattimi come oggetti a se stanti, autonomi nella loro esistenza, ed è proprio la possibilità reale di avere questa alternativa che conferisce validità e fondatezza all'ipotesi dell'effettiva presenza della figura stessa.

3.4 Il linguaggio di Micòl

Si è detto nel primo paragrafo di questo capitolo che Micòl è un personaggio che si presenta da solo, attraverso i comportamenti e il modo di parlare. Il linguaggio che Bassani le affida la connota dal punto di vista dello status sociale, del credo religioso, del carattere e anche in riferimento alle scelte della sua famiglia circa i rapporti che lei stessa deve avere con la società ferrarese.

La prima e più visibile caratteristica di tale linguaggio è sicuramente la varietà, al punto da poter parlare, a mio avviso, di plurilinguismo: in precise occasioni Micòl infatti usa forestierismi, dialettismi e tecnicismi; fa proprie citazioni di autori stranieri che conosce grazie ai suoi studi e veicola anche alcuni termini della cultura ebraica.

Ma andiamo con ordine: all'inizio del romanzo, quando Micòl ha solo tredici anni e il protagonista la incontra per la prima volta, una delle caratteristiche che lo colpiscono di più è proprio il modo di parlare, molto diverso dal suo e da quello dei suoi coetanei. Egli lo chiama, utilizzando un termine che Micòl stessa gli ha insegnato, "finzi-continico", ad indicare il fatto che soltanto lei e il fratello Alberto lo usano, in una sorta di fraterna intesa costruita negli anni a seguito dell'isolamento a cui i genitori li hanno fatti crescere:

Era la prima volta che mi rivolgeva la parola, la prima, anzi, che la sentivo parlare. E immediatamente notai quanto la sua pronuncia assomigliasse a quella di Alberto. Parlavano entrambi nello stesso modo: spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quelle di altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore. Mettevano una sorta di puntiglio nell'esprimersi così. Questa particolare, inimitabile,

tuttavia privata deformazione dell'italiano era la loro *vera* lingua. Le davano perfino un nome: il finzi-continico.¹⁰¹

L'elemento della separatezza, dell'isolamento quasi altero dei Finzi-Contini rispetto alla realtà circostante e il conseguente rifiuto di aprire gli occhi di fronte ai repentini cambiamenti che li avrebbero coinvolti a breve, non si percepisce soltanto da componenti "macroscopiche" come l'edificazione della tomba di famiglia in un luogo appartato del cimitero ebraico, la collocazione isolata della villa rispetto alle altre abitazioni, oppure il fatto che Alberto e Micòl non abbiano mai frequentato la scuola pubblica. Anche il linguaggio che solo i due fratelli usano infatti diventa un loro elemento distintivo e sancisce la distanza che da sempre li allontana dagli altri ragazzi, anche da quelli che iniziano a frequentare il loro campo da tennis dopo la promulgazione delle leggi razziali.

I forestierismi che Micòl vanta di conoscere appartengono soprattutto all'inglese e al francese, le lingue maggiormente in voga in quegli anni, ma anche al tedesco. Essi la caratterizzano non soltanto come una ragazza ricca e colta (frequenta la facoltà di lingue presso l'Università Ca' Foscari di Venezia), ma anche moderna ed emancipata, sciolta dal punto di vista linguistico e in grado di calarli in modo appropriato nelle conversazioni. Usa quindi termini come *chauffeur* in riferimento alle funzioni di Perotti, *claque* quando, parlando con il protagonista, ricorda l'episodio della sua presentazione del protagonista ai Littorali, *games* e *out* durante le partite di tennis. Altro termine francese è *côté*, utilizzato non solo da Micòl, ma anche dall'amica Adriana Trentini per indicare, attraverso la formula «*côté-vecchi*», i componenti più anziani della famiglia Finzi-Contini. Ancora, Micòl, parlando dell'inutilizzabilità del sandolino, usa la formula francese «*ca va sans dire*»; riferendosi alla sala della Magna domus, i termini *living room* e *hall*; dice *opalines* e *flûtes* per spiegare come vengono chiamati i lattimi; *hütte* per indicare la rimessa del giardino, *dear friend* quando indica, con tono ironico e patetico, il protagonista; oppure, sempre rivolgendosi a lui, frasi come "You are fishing for compliments". Per quanto riguarda i termini tedeschi, si ricordano le parole *verboten* e *privat*, di cui si è già chiarito il significato, e anche *Skiwasswer* e *Himbeerwasser*, indicanti la sua bevanda preferita, rispettivamente nella versione invernale e in quella estiva.

¹⁰¹ Ibidem, p.37.

Quelli riportati sono solo alcuni esempi, ma in realtà i forestierismi utilizzati da Micòl sono molto numerosi. Accanto ad essi, si trovano tecnicismi e dialettismi: i primi in riferimento agli alberi, “i grandi, i quieti, i forti, i pensierosi”¹⁰² alberi presenti nel giardino, verso i quali lei nutre “sentimenti di appassionata ammirazione”¹⁰³ e riverenza; i secondi invece riferiti alle più umili piante da frutto. Oltre a querce, lecci, platani e platani, vengono nominate le *Washingtoniae graciles*, un gruppo di sette palme del deserto per le quali Micòl ha parole di tenerezza: “«Ecco là i miei sette vecchioni» poteva dire. «Guarda che barbe venerande hanno!» Sul serio, insisteva: non parevano anche a me sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni? Quanta eleganza, quanta *santità* in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi! [...]”¹⁰⁴ Tra i termini dialettali si trovano espressioni come «*Il brogn sèrbi*», che indica i succosi frutti del prugno; «*i pum*» per le mele, «*i figh*» per i fichi; «*il mughnàgh*» solo le albicocche e «*il pèrsagh*» le pesche: “Non c’era che il dialetto per parlare di queste cose. Soltanto la parola dialettale le permetteva, nominando alberi e frutta, di piegare le labbra nella smorfia fra intenerita e sprezzante che il cuore suggeriva.”¹⁰⁵

Le citazioni tratte da autori italiani e stranieri veicolano l’erudizione di Micòl e la sua passione per la letteratura europea. Esse vengono da lei magistralmente calate nelle conversazioni che intrattiene con il protagonista e con gli altri amici, ma soprattutto con il primo, mettendo spesso in evidenza la sua ignoranza. Riprende così un’espressione del *Bartleby* di Melville: “*I prefer not to*”, versi di Baudelaire, tra cui il famoso: “*Vert paradisdes amours enfantines*”, di Ungaretti: “*Non mi lasciare ancora, sofferenza*”, Umberto Saba: “*tutte le femmine di tutti – i sereni animali – che avvicinano a Dio*”. Di Emily Dickinson, su cui sta facendo la tesi, Micòl, in una lettera scritta all’io narrante prima di partire per Venezia, riporta addirittura una poesia intera.

Altra componente del linguaggio di Micòl, anche se marginale, è rappresentata dai termini della religione ebraica, che si sommano a quelli, molto numerosi, presenti nelle parti narrative. Ad esempio li troviamo nei momenti in cui, ormai adulta, ricorda quando da piccola si recava alla sinagoga insieme alla sua famiglia. Il banco dei Finzi-Contini si trovava vicino a quello della famiglia del protagonista e lei, senza parlargli, lo

¹⁰² Ibidem, p. 85.

¹⁰³ Ibidem, p. 85.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 86.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 87

spiava e gli sorrideva, ammiccante, da sotto al grande *talèd*¹⁰⁶ di lana bianca a strisce nere del professor Ermanno. Micòl inoltre dice *Musafir* per indicare l'ospite, *Goi*, per i non ebrei, e *Judim* per giudeo. Inoltre, indossa sempre una medaglietta d'oro dello *sciaddài*, il nome ebraico di Dio, con la quale dichiara, anche se non con le parole, la propria appartenenza alla stirpe giudaica.

Da questa analisi del linguaggio di Micòl, seppure abbastanza cursoria, emerge una fitta rete di relazioni tra il suo personaggio, che fa da collante, e i principali argomenti trattati nel romanzo. Se si volesse rappresentare graficamente questa rete, si potrebbe collocare lei in posizione centrale, e da essa far partire alcune linee che conducono al tema della Ferrara borghese degli anni Trenta del Novecento, a quello dello spazio del giardino e del rapporto con la natura e le cose e al tema dell'emancipazione femminile. Micòl veicola anche il tema della memoria, ad esempio attraverso le parole usate per ricordare la carrozza e il sandolino di famiglia: oggetti che la fanno tornare al passato, nella consapevolezza che deve essere lasciato andare. Infine, si collega al patrimonio linguistico della cultura ebraica, utilizzato in modo massiccio dalla voce narrante lungo tutto il romanzo, ma soprattutto nella prima parte, forse nel tentativo di preservarne il ricordo.

Leggendo le pagine bassaniane, si nota che molti dei personaggi rilevanti del romanzo si caratterizzano per la tendenza a non dire, ossia a non affrontare i temi importanti del momento storico e della realtà che stanno vivendo. A tale proposito Francesco Longo, in *Lettura retorica del «Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, afferma che “Il narratore dedica un intero libro a raccontare questa *impossibilità del dire*, e visto che questa difficoltà è posizionata proprio al centro della strategia di scrittura, si può sostenere, da un punto di vista retorico, che questo romanzo ha come suo centro la figura retorica della reticenza.”¹⁰⁷ Per quasi tutto il romanzo, ad esempio, il protagonista non trova il coraggio di dichiarare i sentimenti che prova nei confronti di Micòl¹⁰⁸ e spesso alle parole preferisce il silenzio: nella scena della carrozza, durante le passeggiate nel giardino, perfino in sogno: “Senonché tacevo, privo

¹⁰⁶ Il *talèd* può avere le fattezze di un mantello o di uno scialle; si caratterizza per il fatto di essere striato e avere le frange lungo tutti e quattro i lati. Viene portato dai rabbini o dai capi delle comunità giudaiche.

¹⁰⁷ F. Longo, *Lettura retorica del «Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani* in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

¹⁰⁸ Longo parla di storia d'amore “mancato, taciuto”.

di coraggio perfino in sogno.”¹⁰⁹ Il protagonista sceglie il silenzio non solo con lei, ma anche in famiglia: durante la cena di Pasqua e negli “interrogatori” notturni del padre; rivela poche parole anche riguardo alle telefonate con i fratelli Finzi-Contini. Lo stesso riserbo caratterizza Malnate, che nelle serate trascorse con il protagonista, non si lascia andare a tante parole e l’argomento Finzi-Contini viene accuratamente evitato da entrambi per quasi tutto il romanzo. Alberto, dopo il magico ottobre trascorso a giocare a tennis, preferisce l’intimità della sua stanza alla frequentazione di altri giovani; il Professor Ermanno sfoggia una vasta cultura letteraria, ma rifiuta il presente e la realtà che circonda la sua famiglia, esimendosi dal parlarne.

Micòl è l’unica che ha il coraggio di guardare il mondo, di leggere il proprio destino negli sviluppi della storia e di dire ciò che è importante. Accanto a lei c’è il padre del protagonista, che vede lontano e cerca di fargli aprire gli occhi: intesse lunghi discorsi (riportati anche attraverso l’indiretto libero), soprattutto inerenti l’inopportunità di una relazione con Micòl, la diversità e la lontananza tra la loro famiglia e i Finzi-Contini, “[...] i vari «affronti» che aveva dovuto subire nel corso di quegli ultimi mesi”¹¹⁰ a causa del regime fascista, l’incertezza del futuro e la necessità di superare le delusioni giovanili.

Riprendendo Francesco Orlando e le figure dell’invenzione, a mio avviso si può parlare di *pluralizzazione di personaggi e di trame* ed intravedere nel romanzo delle classi di significato, determinate dalle loro caratteristiche linguistiche. Partendo da questo criterio, essi possono infatti essere divisi in due gruppi: da un lato Micòl e il padre del protagonista, che parlano, dicono senza reticenza ciò che pensano e rimandano ai temi centrali del romanzo; dall’altro tutti gli altri personaggi che invece preferiscono tacere e lasciarsi vivere.

¹⁰⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.110.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.151

4. Entrando nel giardino: significazione dello spazio attraverso il personaggio di Micòl.

4.1. Lo spazio ne *Il giardino dei Finzi-Contini*

Nelle opere narrative di Giorgio Bassani l'ambientazione ferrarese è una costante che ritorna puntuale; non a caso la raccolta più tarda, che include tutti i testi più significativi, porta il titolo di *Il romanzo di Ferrara*. Anche la vicenda dei Finzi-Contini si consuma in questa città che, come si sa, ha dato i natali all'autore stesso. Sebbene le vie, gli edifici (in particolare la *magna domus*), le piazze, le stesse mura perimetrali di epoca medievale nel romanzo vengano descritte con dovizia di particolari e addirittura nelle prime pagine l'autore faccia riferimento al fatto che agli inizi del Novecento le Guide del Touring davano indicazioni circa il parco sterminato di proprietà Finzi-Contini, in realtà non sono luoghi che hanno un preciso referente nella topografia ferrarese, ma dei veri e propri luoghi letterari che nel testo veicolano significati ben precisi. A proposito, Sofie Nezri-Dufour, in *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, dice:

[...] bisogna diffidare in un certo modo di questa realtà fisica e geografica; i veri luoghi bassaniani di Ferrara sono soprattutto mentali, letterari, anche se hanno un saldo fondamento realista e la loro descrizione è spesso molto puntigliosa. Il giardino dei Finzi-Contini ne è una prova lampante: ovviamente non esiste e va considerato prima di tutto nella sua dimensione poetica e in funzione dell'importanza assunta nell'universo bassaniano. [...] questo giardino non è che una costruzione della mente che Bassani ha creato di sana pianta – ispirandosi a diversi luoghi che ha conosciuto, al di fuori di Ferrara per la maggior parte – destinata a situare i personaggi nel microcosmo che somiglia loro e al quale somigliano.¹¹¹

¹¹¹ S. N. Dufour, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

Sicuramente nel processo di delineazione di spazi e ambienti Bassani ha sentito l'esigenza di conferire al testo un effetto di realtà funzionale al processo identificativo del lettore e di favorire l'illusione mimetica: la stessa necessità di cui si è parlato a proposito della costruzione del personaggio di Micòl.

All'interno del romanzo non solo il giardino, ma anche tutti gli altri spazi non sono semplicemente degli sfondi che fanno da cornice alle vicende dei personaggi, ma diventano essi stessi protagonisti portatori di significato. Spesso è proprio a partire dai luoghi e dalla loro vista che ha inizio la narrazione: ad esempio la visita alla necropoli etrusca, luogo legato al passato e alla memoria, dà al narratore la motivazione a ricostruire la vicenda dei Finzi-Contini; il ricordo del cimitero ebraico ferrarese gli consente di parlare del loro isolamento dalla società, così come quello del tempio lo aiuta a ricordare le prime volte che ha incontrato Micòl. Anche la rimemorazione del muro che separava il giardino dal resto della città, dell'estensione e della struttura di quest'ultimo danno il via al racconto. Poi però, nel corso della narrazione, questi luoghi diventano dei veri e propri co-protagonisti che si collocano sullo stesso piano dei personaggi, assumono significati e veicolano valori che solo alla fine della lettura possono essere colti nella loro profondità.

Ciò che colpisce è il fatto che molti dei luoghi centrali del romanzo, soprattutto il giardino, ma anche la rimessa e alcune aree della villa, si caricano di significato proprio grazie a Micòl, al rapporto che intrattiene con essi e al suo muoversi al loro interno. Si tratta però di un rapporto dialettico perché contemporaneamente anche lei si delinea come personaggio, si manifesta nel suo essere e assume dei ruoli specifici solo in rapporto con questi spazi. S. Nezri-Doufour parla di spazio come "proiezione del personaggio"¹¹², ma forse non basta: a questo livello del testo infatti a mio avviso è possibile cogliere la figura dell'invenzione orlandiana che più di tutte fa sentire la propria presenza nel romanzo. Ci si riferisce all'*esteriorizzazione*, che presuppone l'esistenza di una stretta relazione tra elementi spaziali e personaggi. Non si tratta quindi soltanto di rilevare in quale modo l'interiorità di un personaggio si rispecchi

¹¹² S. N. Dufour, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

nell'ambiente che lo circonda, ma di capire come personaggio e ambiente si delineino e si costruiscano a vicenda.

Parlando di spazialità del *Giardino* si deve fin da subito fare riferimento al campo della geometria: il cerchio è infatti la figura a cui l'immaginazione del lettore viene fatta andare fin dai primi capitoli. Non solo: nel romanzo si ha una vera e propria struttura circolare¹¹³: una pluralità di cerchi concentrici che vanno da un raggio più ampio a uno più stretto e si inseriscono l'uno nell'altro. Tra di essi si crea una forza centripeta, una sorta di spinta che tende verso il centro e che si manifesta nel desiderio del protagonista di penetrare nella realtà dei Finzi-Contini e di conoscerla. Anna Dolfi, in *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia* chiarisce: “Nella struttura muraria dei cerchi concentrici la tensione è al cerchio più piccolo; lo sguardo e il moto tendono al *dentro*. Il protagonista, [...] preso fra una struttura e l'altra, tenta la rottura della barriera nell'avvicinamento progressivo dalla periferia al centro [...]”¹¹⁴

Il primo cerchio di cui si parla nel romanzo, e quindi quello più ampio, è costituito dalle mura di Ferrara, le Mura degli Angeli, che delimitano lo spazio urbano, sociale e culturale entro il quale il plot si dipana. Poco più internamente si colloca il secondo cerchio, definito dal muro che circonda il giardino della famiglia Finzi-Contini, chiamato barchetto del Duca. È in questo “spazio di mezzo”, contenuto tra due elementi che chiudono, che avviene il primo incontro tra il protagonista e Micòl. Le Mura degli Angeli e il muro del Barchetto del Duca segnano un confine e separano ciò che sta dentro da ciò che sta fuori: le prime separano una città e la comunità che vi abita dalle aree esterne, dalla campagna circostante e dalle altre città; il secondo isola una famiglia dal resto della popolazione urbana. Non è difficile capire che i significati a cui essi alludono sono l'isolamento, la distanza, l'immobilità, ma anche l'esclusione sociale e l'imprigionamento esistenziale, che sono anche alcuni dei temi centrali della poetica bassaniana. Secondo S. Nezri-Dufour “L'immagine della cinta della città accompagna sempre l'evocazione dell'individuo prigioniero del suo destino”¹¹⁵, però forse il significato della prigionia può essere attribuito, oltre ad esso, anche a molti altri muri che sono presenti ricorsivamente in tutto il romanzo. La tensione alla separazione da ciò

¹¹³ Nel romanzo, i cerchi rimandano ad un'idea di progressione.

¹¹⁴ A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

¹¹⁵ S. N. Dufour, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

che sta fuori dal giardino e il rifiuto della realtà esterna approdano a una sorta di volontaria reclusione che è trasmessa da tutti i membri della famiglia Finzi-Contini, ma soprattutto da Micòl, la quale, pur così tenace e indipendente, sceglie l'isolamento, che via via diventa sempre più radicale, e accetta il proprio destino di vittima del male. Quando infatti l'io narrante le chiede di uscire dal giardino per una passeggiata lei oppone un netto rifiuto: «*Io fuori?!*» esclamava lei, sgranando gli occhi. «E sentiamo un po', *dear friend*: per andare dove?»¹¹⁶ Infatti, aggiunge il protagonista: “[...] lei, tentennando il capo e sorridendo, già mi dichiarava che era inutile, impossibile, «*verboten*»: con me fuori di casa e del giardino non ci sarebbe venuta mai.”¹¹⁷

Le Mura degli Angeli, si diceva, separano Ferrara dalla campagna che la circonda e dalle altre città; la realtà che c'è dentro - gli spazi urbani, la società borghese, la comunità ebraica - vengono descritti, attraverso gli occhi di Bassani, partendo dalla sua prospettiva di ebreo e sulla base della sua esperienza umana e culturale. Questa attenzione esclusiva a Ferrara non è significativa della volontà di mostrare o, meglio, di denunciare una chiusa realtà di provincia, lenta al cambiamento e all'accettazione delle evoluzioni politiche e sociali del tempo. Quella che viene palesata è una condizione universale che supera i confini di una realtà localizzata: “Grazie [...] alla dimensione poetica lo spazio urbano si trasforma nell'emblema di una condizione umana universale, un luogo fisico proiettato verso la metafisica, una istantanea, il quadro di un mondo fissato per l'eternità.”¹¹⁸

Le vicende narrate nel *Giardino* si svolgono sia nella parte più ricca della città, dove le abitazioni sono eleganti e moderne, sia nelle vie più povere del borgo medievale, dove si trova anche il ghetto. Sebbene gli ebrei siano per la maggior parte integrati con il resto della comunità, comunque “mantengono il sentimento, tra il consapevole e l'inconscio, di una diversità culturale profonda che li distinguerà sempre dai *goim*”.¹¹⁹ Bassani presenta i contrasti della sua città perché è di essa che ha esperienza, ma è esemplificazione di tutte le città; egli vuole mostrare, attraverso tali contraddizioni, la crisi della borghesia e, come conseguenza di essa, la decadenza di tutta un'epoca.

¹¹⁶ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p. 109.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹¹⁸ M. Rinaldi, 'L'antico volto materno della mia città'. *Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani*, «Otto/Novecento», N. 2, 2011, pp. 223-230, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

¹¹⁹ *Ibidem*.

4.2 Nel cerchio del giardino: attribuzione e assunzione di significato.

Come si è già detto, il secondo cerchio del romanzo è costituito dal muro del giardino dei Finzi-Contini: un immenso parco che, nell'immaginazione di Bassani, ai tempi in cui si svolge la vicenda da lui narrata, era situato nella parte nord di Ferrara, "[...] che fu aggiunta durante il Rinascimento all'angusto borgo medievale, e che appunto per ciò si chiama Addizione Ercolea."¹²⁰ In essa si trovavano le abitazioni più eleganti di tutta la città e ancora oggi è attraversata da Corso Ercole I d'Este, reso celebre dalle opere di Carducci e d'Annunzio. Il giardino vantava una superficie di quasi dieci ettari e si estendeva "[...] fin sotto la Mura degli Angeli, da una parte, e fino alla barriera di Porta San Benedetto, dall'altra, rappresentando di per sé qualcosa di raro, di eccezionale [...]"¹²¹ che, come spiega lo stesso Bassani, ormai non esiste più perché durante la Seconda Guerra Mondiale i grandi alberi che vi regnavano un tempo sono stati abbattuti e trasformati in legna da ardere, lasciando vuoto il terreno che è diventato "uno dei tanti orti compresi dentro le mura urbane."¹²²

La parabola amorosa che coinvolge Micòl e il protagonista inizia proprio nei pressi di questo muro ed è qui, in una zona liminare per eccellenza, che lei si presenta non solo come la "*fille aux cheveux de lin*", ironica e sfacciata, ma soprattutto come personaggio che nel romanzo assolve ad un ruolo ben preciso: quello di guidare il protagonista in un percorso che è sia spaziale che conoscitivo. Lei infatti diventa la sua guida attraverso i vicoli del parco, quando lo accompagna ad ammirare gli alberi che aveva fatto piantare la nonna paterna Josette Artom, nel graduale e simbolico percorso di conoscenza della realtà che lo circonda e soprattutto nel cammino di crescita e di acquisizione di autoconsapevolezza.

Il giardino è il luogo per eccellenza in cui si realizza la figura orlandiana dell'*esteriorizzazione* in quanto, grazie a Micòl, acquisisce una pluralità di significati e lei stessa può al suo interno assolvere al ruolo che le ha demandato l'autore. La sua superficie riprende la forma circolare che sta alla base della spazialità del romanzo e

¹²⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.11.

¹²¹ *Ibidem*, p.12.

¹²² *Ibidem*.

viene esplorata dai due protagonisti seguendo un itinerario che ripropone i cerchi concentrici; questo permette loro di progredire nella conoscenza mano a mano che si avvicinano al centro¹²³.

La prima visione che l'io narrante ha del giardino è dall'esterno, quindi ciò che di esso vede all'inizio è proprio l'alto muro perimetrale. È l'estate del 1929, ha soli quindici anni e si trova nei suoi pressi perché, dopo aver saputo di essere stato rimandato ad ottobre in matematica, ha deciso di non tornare a casa e ha trascorso un tempo indefinito vagando in bicicletta lungo le Mura degli Angeli, per poi sdraiarsi sotto un albero. È Micòl a chiamarlo e a destarlo dal torpore in cui è caduto a causa del ciccalio e del calore del primo pomeriggio e fin da subito gli si propone come guida, invitandolo ad avvicinarsi e a scavalcare il muro: "Vuoi che ti faccia venir dentro? [...] se vuoi, ti insegno subito come devi fare."¹²⁴ Di fronte al muro però il ragazzino tentenna indeciso non soltanto perché, soffrendo di vertigini, ha paura di essere colto da un capogiro proprio nel momento in cui si trova nel punto più alto e di cadere a terra, ma soprattutto perché viene preso da un senso di ribrezzo che non sa spiegare. È la reazione simbolica ad una realtà che non è ancora pronto a conoscere e proprio per questo l'ingresso nel giardino non avviene. Egli infatti si dimostra titubante, nasconde la sua paura dietro a delle scuse puerili e alla fine Micòl viene chiamata dall'interno e scompare alla sua vista.

Già a questo punto della narrazione - e in molte altre occasioni nel proseguo del romanzo - Micòl si presenta accompagnata dall'elemento della luminosità: bellissima nella sua età di fanciulla, la sua breve apparizione si colloca nella luce intensa del sole pomeridiano che la avvolge e la trasporta in una dimensione quasi trascendentale¹²⁵. Con e grazie lei, anche il giardino assume la stessa aura mitica e irrealista: si presenta come uno spazio chiuso, isolato e protetto dalla realtà esterna; invalicabile e inconoscibile a chi non fa parte della cerchia di persone che condividono la stessa posizione sociale, la stessa fede religiosa e lo stesso destino. Chi sta dentro appare

¹²³ La struttura concentrica e la progressione nella conoscenza richiamano il pellegrinaggio dantesco, anche se contrario: la posizione iniziale del protagonista ragazzino è infatti sopraelevata rispetto a quella di Micòl perché lui si trova sulla cima delle Mura degli Angeli e lei invece si sporge dal muro del suo giardino, che si trova più in basso. Il viaggio che compie il protagonista è dunque un viaggio dall'alto verso il basso e dall'esterno verso l'interno: un viaggio verso l'inferno della verità del destino della famiglia Finzi-Contini.

¹²⁴ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.39.

¹²⁵ Da notare che anche in molte altre occasioni la presenza di Micòl è contraddistinta dalla presenza della luce che fa da contrasto con le zone in ombra.

distante a chi è fuori, inviccinabile, sicuro e inscalfibile grazie alla propria dignità; chi sta fuori viene percepito come “altro”, estraneo e straniero a chi è dentro.

Tutti gli spazi chiusi presenti nel romanzo, e quindi anche il giardino, sono caratterizzati da una soglia simbolica; secondo S. Nezri-Doufou

Questa soglia, elemento metaforico della segregazione, è la frontiera invisibile che segna la rottura tra il personaggio e il mondo esterno che gli fa paura, dal quale si sente escluso ma che pure lo affascina. È un simbolo ambivalente di esclusione e di autoesclusione, di distacco ma anche di contatto ricercato.¹²⁶

Questa attribuzione di significato a mio avviso può sì valere per il personaggio che sta all'interno dello spazio chiuso dalla soglia, e quindi per Micòl e per i suoi familiari, ma non si deve dimenticare che la soglia permette anche l'ingresso in un luogo a chi vi sta fuori, e quindi può simboleggiare l'accoglienza, la scoperta, l'accesso alla conoscenza. Questo è ciò che succede al protagonista nel 1938, nove anni dopo il primo incontro con Micòl, quando già sta frequentando l'università e si appresta a fare il suo ingresso nell'età adulta. Egli entra nel giardino dopo essere stato invitato ufficialmente, varca il portone d'ingresso e viene accolto con cordialità: non è costretto a passare per altre vie, come da ragazzino, ma può accedervi dall'entrata principale. Simbolicamente, è pronto per affrontare il suo viaggio conoscitivo.

La volta che mi riuscì di passarci davvero, di là dal muro di cinta del Barchetto del Duca, e di spingermi fra gli alberi e le radure della gran selva privata fino a raggiungere la *magna domus* e il campo da tennis, fu qualcosa come una decina d'anni più tardi. Si era nel '38, a circa due mesi da quando erano state promulgate le leggi razziali. Ricordo bene. Un pomeriggio verso la fine di ottobre, pochi minuti dopo esserci alzati da tavola avevo ricevuto una telefonata di Alberto Finzi-Contini.¹²⁷

A proposito dell'evoluzione/formazione del protagonista di *Il giardino dei Finzi-Contini*, Bassani parla di *viaggio* e, precisamente, usa il termine *pellegrinaggio*: in

¹²⁶ S. N. Dufou, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

¹²⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.49.

un'intervista del 1977 comparsa in «Canadian Journal of Italian Studies», dichiara: “*Il giardino dei Finzi-Contini* [...] è la storia di un pellegrinaggio da una realtà vasta quanto il mondo fino alle soglie di un certo giardino. E nella fattispecie Micòl è la guida diretta e indiretta [...]”¹²⁸ Si tratta dunque, come si è già detto, di un viaggio simbolico, di un pellegrinaggio spirituale, un cammino verso la conoscenza di se stesso e della realtà dei Finzi-Contini che l'io narrante compie guidato da Micòl e che sul piano spaziale è delimitato dal giardino.

Se già i termini “viaggio” o “pellegrinaggio” rimandano all'universo dantesco, leggendo la parte relativa all'ingresso del protagonista nella proprietà dei Finzi-Contini, si può notare che inizialmente il giardino ha dei connotati infernali: lo stesso Perotti, al servizio della famiglia con mansioni di portinaio, giardiniere e chauffeur, ha delle caratteristiche che ricordano Caronte: è “[...] un uomo di una sessantina d'anni, grosso, atticcato, con capelli grigi tagliati corti [... dai] riflessi di metallico nitore, e baffi ugualmente corti e grigi sotto il naso carnoso e violaceo. [...] ha piccoli occhi, [...]grigi anche essi e pungenti, scintillanti di dura, contadinesca arguzia [...]”¹²⁹. Il suo sorriso somiglia a quello del vecchio Jor, il cane di famiglia “[... che ha] due gelidi occhi senza espressione, uno scuro e l'altro blu-chiaro”¹³⁰ e fa sentire la sua presenza con pesanti latrati, quali i lamenti di un Cerbero. Lo stesso Perotti, guardiano infernale, chiude il portone del giardino facendolo sbattere con un gran colpo; anche il viale che deve essere percorso per arrivare alla *magna domus*, è immerso in “un folto di canne d'India”.¹³¹

Questa atmosfera iniziale caratterizza solo il momento che precede l'incontro con Micòl e svanisce quando, all'inizio del capitolo successivo, il protagonista racconta dell'insolito clima estivo di quei giorni di ottobre, grazie al quale lui e gli altri ragazzi potevano dilungarsi nel gioco del tennis. Il giardino si immerge in una dimensione statica, quasi irrealistica, avulsa dal tempo e dagli eventi esterni; in una luminosità insolita per la stagione ormai avanzata, canto del cigno di un'estate che tarda a finire, Micòl assume concretamente il ruolo di guida di cui si è parlato: “Volle essere Micòl a

¹²⁸ Intervista di Stelio Cro avvenuta il 20 maggio 1977 a Roma e riportata in «Canadian Journal of Italian Studies», Hamilton, Ontario, McMaster University, 1, 1., in G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹²⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, pp.65-66.

¹³⁰ *Ibidem*, p.66.

¹³¹ *Ibidem*.

mostrarmi il giardino. Ci teneva. «Mi sembra di averne un certo diritto» aveva sogghignato, guardandomi”.¹³²

Il primo cerchio che viene disegnato dagli spostamenti dei due ragazzi costeggia il muro di confine del giardino. Loro due soli, durante i pomeriggi assolati, si allontanano dal resto del gruppo per ampie esplorazioni in bicicletta. È durante queste “lunghe scorribande a due”¹³³ che Micòl indica all’amico gli alberi secolari e le piante da frutto a cui lei è molto affezionata. Grazie ai suoi occhi il giardino si impreziosisce e, riproducendo “un microcosmo della natura”¹³⁴, acquista i tratti di un incontaminato eden terreno. Allo stesso tempo, è grazie a queste piante che lei ha l’occasione di mostrare sia il suo amore per la natura e per il luogo che la circonda, sia per la sua dinastia e per tutto il popolo ebraico. I maestosi alberi secolari, infatti, allo stesso modo della sua illustre famiglia, rappresentano il popolo ebraico¹³⁵, “un’entità antica, illustre e maestosa che ha tentato di perdurare per secoli.”¹³⁶ Per entrambi - il popolo ebraico e le *Washingtonia graciles* – la minaccia di una fine tragica è sempre incombente: così come la “bufera” fuori dal giardino, avvicinandosi, diventa ogni giorno più minacciosa, così anche dentro al giardino, sebbene esso sia un luogo protetto, l’arrivo dell’inverno mette a rischio la sopravvivenza dei “vecchioni”¹³⁷.

Diverso invece è l’attaccamento che Micòl dimostra di avere nei confronti degli alberi da frutto, “ai quali era riservata una larga fascia di terreno al riparo dai venti del nord ed esposta al sole immediatamente a ridosso della Mura degli Angeli”¹³⁸: essi sono alberi modesti, e come tali per loro nutre un affetto simile a quello che prova per le persone più semplici che ruotano attorno alla sua famiglia: Perotti, la moglie Vittorina, Titta e Bepi:

Me ne parlava, di quelle umili piante domestiche, con la stessa bonarietà, con la stessa pazienza, e tirando molto spesso fuori il dialetto, da lei adoperato soltanto trattando

¹³² Ibidem, p.83.

¹³³ Ibidem, p.84.

¹³⁴ S. Nezri-Dufour, *Il giardino bassaniano: luogo di memoria e di raffinatezza*, Spezieria ferrarese. L’arte degli Speciali e i giardini dei Semplici, Faust Edizioni, pp.223-235, 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

¹³⁵ Circa tale attribuzione di significato, si veda anche G. C. Ferretti, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in «Il Contemporaneo», marzo-aprile 1962.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.86.

¹³⁸ Ibidem, p.86.

con Perotti, appunto, o con Titta e Bepi, quando ci accadeva di incontrarli e ci fermavamo a scambiare qualche frase.¹³⁹

Anche gli alberi fruttiferi, così come le palme del deserto, dal punto di vista simbolico hanno un referente umano: essi rimandano, con la loro umiltà, alla gente del popolo, che si caratterizza appunto per la parlata dialettale.

Sembra dunque che con questo primo cerchio il giardino diventi allegoria di un'umanità "buona", nobile e semplice allo stesso tempo, quale era in tempi antichissimi, durante "un'età privilegiata di un'infanzia umana quasi idilliaca [...]".¹⁴⁰

Il secondo cerchio, più piccolo rispetto al precedente, viene tracciato dai "pii pellegrinaggi"¹⁴¹ e collega le parti interne del giardino. Addentrandosi a piedi per i vialetti, dapprima Micòl porta l'io narrante a vedere il piccolo imbarcadero sul canale Panfilio, da dove lei e il fratello da ragazzi salpavano "per delle lunghe remate su un sandolino a doppia pagaia."¹⁴² Non più utilizzabile perché troppo vecchio, come alcuni altri oggetti collocati in diversi luoghi del parco, esso assume nel romanzo la stessa funzione dei làttimi: quella di legare Micòl al passato, attivando così l'azione rimemoratrice. Ciò che qui interessa è ancora una volta la componente spaziale: tra Micòl e l'imbarcadero, "nascosto in mezzo a una folta vegetazione di salici, pioppi bianchi e calle"¹⁴³, c'è una relazione molto intima, di appartenenza, che tuttavia l'autore non svela fino in fondo: la voce narrante parla infatti di "rifugio segreto"¹⁴⁴, di luogo "suo"¹⁴⁵, ma non va oltre e lascia intendere attraverso i punti di sospensione che la stessa Micòl, nel parlargliene, si dimostra reticente a svelargli le origini profonde dei suoi sentimenti, che forse hanno a che vedere con il suo rapporto con il passato.

In una seconda occasione Micòl conduce il protagonista presso l'abitazione della famiglia Perotti: una casa colonica con stalla e fienile annessi; qui gli presenta la moglie e la nuora del fedele custode della villa e parla amichevolmente con loro, utilizzando il dialetto.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ S. Nezri-Dufour, *Il giardino bassaniano: luogo di memoria e di raffinatezza*, Spezieria ferrarese. L'arte degli Speciali e i giardini dei Semplici, Faust Edizioni, pp.223-235, 2016, <https://hal.archivies-ouvertes.fr>.

¹⁴¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.87.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

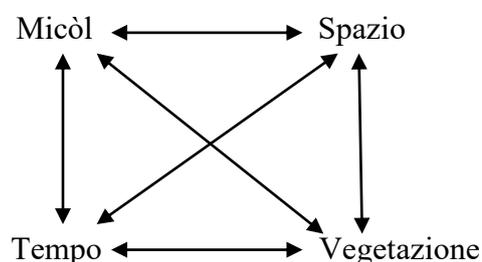
¹⁴⁴ Ibidem, p.88.

¹⁴⁵ Ibidem.

È poi la volta del «*vert paradis des amours enfantines*», la parte del giardino dove si sono incontrati da bambini: Micòl riesce ad individuare perfino il punto esatto dove di solito appoggiava la scala e le rientranze che gli aveva indicato affinché riuscisse a scavalcare il muro.

L'ultimo di quei caldi giorni d'ottobre, infine, sorpresi da una pioggia improvvisa, Micòl e il protagonista trovano riparo nella rimessa, un tempo anche palestra attrezzata per gli esercizi ginnici. Torna l'elemento della soglia: "vi si accedeva attraverso un ampio portone verniciato di verde che guardava dalla parte opposta alla Mura degli Angeli, in direzione della casa padronale."¹⁴⁶ Anche in questo caso per entrare in un luogo nuovo, e quindi progredire nella conoscenza, il protagonista deve aprire una porta: è lui stesso a proporre di entrare e Micòl lo asseconda. La conoscenza a cui lei gli dà accesso all'interno di questo luogo è anche in questa occasione legata al passato e al suo rapporto con esso: qui sono parcheggiate, infatti, una macchina, una Dilambda grigia, e una carrozza blu, di cui la famiglia non si serve più da molto tempo se non raramente, per accompagnare la nonna paterna per i vicoli del giardino. È parlando della carrozza e della sua usura infatti che Micòl, ancora una volta, svela al protagonista la sua opinione circa lo scorrere del tempo e la sua idea riguardo agli oggetti del passato; è qui inoltre che egli inizia a comprendere, sebbene in forma ancora rudimentale, i sentimenti che prova per lei.

All'interno del giardino, negli spazi attraversati grazie alla guida di Micòl, flora ed elementi del passato coesistono, anzi, si compenetrano, creando così una sorta di "quadrato relazionale" che, volendolo rappresentare graficamente, così apparirebbe:



¹⁴⁶ Ibidem, p.92.

Ogni luogo mostrato contiene in sé qualche elemento corroso dal tempo ed è abitato da piante di diverse specie; assume così il significato di un mondo passato, naturale e non contaminato dal male, ma non più recuperabile¹⁴⁷. Contemporaneamente, è lo spazio che permette a Micòl di mostrarsi nel suo rapporto con il tempo e l'universo umano. L'atteggiamento che lei manifesta verso le piante e le cose del giardino rispecchia infatti la venerazione, il rispetto e l'affetto che prova per i suoi antenati e per gli uomini tout-cour : "Il suo animo [è] diviso fra sentimenti umili ed elevati, fra desiderio di solitudine e di contatti umani, i cui angoli segreti sono gelosamente nascosti come il fiore dell'eucalitto [...]."¹⁴⁸

4.3 Al centro del giardino: la *magna domus* e la camera di Micòl

Le esplorazioni del giardino seguono dunque una geometria ben precisa: procedono per cerchi concentrici dal più grande al più piccolo fino ad arrivare al punto centrale, costituito dalla residenza dei Finzi-Contini.¹⁴⁹ Al suo interno, nella parte più alta e meno accessibile, si trova la stanza da letto di Micòl, il luogo che più intimamente svela la sua personalità e, al contempo, rappresenta l'ultimo momento in cui lei funge da guida nel processo conoscitivo del protagonista.

Questa parte del viaggio, che culmina con l'ingresso nella camera, si compone di tre tappe di avvicinamento. La prima è rappresentata dalla descrizione che ne fa Micòl durante la telefonata di cui si è già parlato, in cui, nonostante il primo rifiuto, parlando dei lattimi la delinea con precisione: "Lei continuava a discorrere dei suoi lattimi [...] e intanto la stanza [...] si definiva a poco a poco in tutti i particolari"¹⁵⁰. I lattimi, i libri di letteratura, il termos dello Skiwasser sono gli oggetti che maggiormente simboleggiano

¹⁴⁷ Sembra interessante notare che, mentre la vegetazione dell'imbarcadero, dell'abitazione del Perotti e del luogo del primo incontro tra protagonista e Micòl è varia e costituita da piante maestose e raffinate, oppure semplici, ma dignitose, la rimessa ha le pareti quasi completamente nascoste dall'edera, pianta di per sé avvolgente, ma pericolosa, in grado di far morire l'elemento su cui si arrampica. Sembra quindi che attraverso di essa l'idea della minaccia della morte, intesa sia come "morte delle cose passate", sia come destino di morte, diventi più concreta.

¹⁴⁸ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁴⁹ La guida del protagonista attraverso le varie stanze della *magna domus* non è Micòl, ma il Signor Ermanno: lei infatti parte improvvisamente per Venezia con l'obiettivo di completare la tesi di laurea e lui continua a frequentare la villa, soprattutto la biblioteca, alla quale ha accesso proprio grazie all'anziano professore, amante della letteratura.

¹⁵⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.102.

le sue passioni, e vederli, anche solo attraverso le parole di lei, significa per il protagonista poter conoscere il suo essere. La camera “Non è altro che la espressione della più intima personalità della fanciulla, lo scrigno che racchiude la sua anima più segreta.”¹⁵¹

La seconda tappa è rappresentata dal sogno che l'io narrante fa dopo la telefonata. Anche di questo si ha già avuto modo di parlare, precisamente in riferimento all'attribuzione di significato dei lattimi, ma il sogno di per sé si carica di una simbologia che rimanda anche al processo conoscitivo del protagonista. Egli, caduto in un sonno agitato, rivede Micòl in varie situazioni: mentre gioca a tennis con il fratello Alberto, con lui chiusa dentro alla carrozza e infine nella propria stanza da letto, sempre in sua compagnia. L'atmosfera però è cupa e incombe il pericolo della marea della laguna, che si sta facendo sempre più alta e rischia di sommergere entrambi. Perché dunque questo sogno funesto? Quale ruolo può avere nel viaggio conoscitivo del protagonista? Si può pensare che rappresenti un momento debole di tutto il percorso, fisiologico quando c'è un obiettivo da raggiungere, in cui le paure emergono dall'incoscienza. La conoscenza di Micòl, e quindi anche l'autocoscienza, raggiungerà lo stato razionale solo alla fine: in questa tappa intermedia la verità di morte può emergere solo attraverso l'attività onirica.

L'ultima tappa, costituita dall'ingresso nell'ambita camera, viene raggiunta su invito della stessa Micòl che, rientrata a Ferrara in occasione della Pasqua dopo un periodo di assenza per via degli impegni universitari, e trovandosi fortemente raffreddata, decide di incontrare il protagonista proprio nel luogo che precedentemente lei stessa aveva definito “*verboten, privat*”. È qui, attraverso gli oggetti in essa presenti e, indirettamente, nella proiezione del proprio animo nel giardino che può vedere dalla finestra, che lei si mostra nell'intimo e, contemporaneamente, anche gli spazi acquistano significato.

A questo punto si esaurisce il suo ruolo di guida “in praesentia”: Micòl non può accompagnare oltre il protagonista perché anche a lei è dato accesso solo a questo livello di conoscenza. Quello che si realizza è un processo iniziatico che rimane dentro ai confini dell'umano: il protagonista (così come Micòl) non può spingersi più in là perché si troverebbe in una dimensione trascendentale, cosa che non gli è concessa. Da

¹⁵¹ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

lontano, dalla città lagunare in cui si reca per completare la tesi di laurea, ella continua comunque indirettamente a spronarlo affinché prosegua da solo il suo avvicinamento alla realtà attraverso la progressiva “esplorazione” della *magna domus*: “«Desideravo moltissimo che tu la vedessi»¹⁵².

Quali sono dunque le conquiste del protagonista a questo punto del viaggio? Sicuramente scopre le passioni della ragazza e le sue contraddizioni; comprende il suo voler vivere in un eterno presente fatto di attimi da cogliere e, in conseguenza a ciò, raggiunge la consapevolezza del fatto che non potrà mai possederla e avviare con lei una relazione sentimentale duratura. La condanna che le è riservata dagli accadimenti storici rimane invece solo un presagio.

Ora il protagonista sa di doversi staccare da Micòl, anche se la scelta definitiva, il vero e proprio atto di volontà, avverrà solo più avanti quando, alla fine del romanzo, entrerà da solo nel giardino, passando proprio dalla scala che dieci anni prima gli era stata indicata da Micòl. In quel momento, nell’oscurità della mezzanotte, accostandosi alla «*Hutte*», intuirà il rapporto tra Micòl e Malnate, ma soprattutto comprenderà chiaramente il destino di morte a cui lei e la sua famiglia, rappresentanti di un’intera stirpe, sono condannati.

4.4 Eros e Thanatos: una forma di esteriorizzazione simbolica

Riprendendo le figure dell’invenzione di Francesco Orlando, si può vedere come tra il personaggio di Micòl e gli ambienti possa essere rintracciata anche una forma di *esteriorizzazione* più raffinata e profonda di quella vista fin qui, che si potrebbe definire *simbolica*. Gli spazi che sono collegati a lei infatti rimandano nel corso della narrazione, e mano a mano che si compie la sua funzione di guida, ai concetti di Eros e Thanatos. In particolar modo, l’Amore abita i luoghi nella prima parte del viaggio conoscitivo del protagonista; la Morte quelli delle tappe più avanzate.

Come si è già detto, la prima esperienza che il protagonista ha del giardino dei Finzi-Contini è dall’esterno: si tratta di uno spazio che gli è precluso, così come distanti

¹⁵² G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.179.

e inavvicinabili sono per lui i suoi abitanti. Visto da fuori, il giardino assume “[...] agli occhi del protagonista il misterioso fascino di un Paradiso Terrestre [...]”¹⁵³ proprio perché è abitato da Micòl, verso la quale si sente attratto in quanto rappresentante, insieme agli altri Finzi-Contini, di “un mondo che si definisce sempre più tipicamente ebraico, custode del fascino delle più antiche e nobili tradizioni [...]”¹⁵⁴. Un mondo che vagheggia perché rappresenta le sue origini profonde e l’anima del suo popolo, al quale è legato nonostante la sua famiglia, così come la quasi totalità degli ebrei appartenenti alla borghesia ferrarese, si sia conformata all’ideologia fascista. Visti con occhio esterno, tutti i luoghi abitati o anche solo attraversati da Micòl in questa prima parte del romanzo - non solo il giardino, ma anche la *magna domus*, la sinagoga, l’atrio della scuola - custodiscono per il protagonista l’Amore, verso il quale prova un’attrazione che ancora, data la giovane età, non sa interpretare.¹⁵⁵

Il giardino rimanda più concretamente ad Eros nel momento in cui si trasforma in luogo accessibile al protagonista: non più Amore vagheggiato e ambito, ma esperito in prima persona durante le “scorribande a due” e i “pii pellegrinaggi”. È proprio in questa fase che egli capisce quali siano i sentimenti che prova per Micòl, creatura che impara a conoscere attraverso le piante presenti nel giardino:

[...] questi alberi che la fanciulla conosce nome per nome e ama come creature viventi sono rifrazioni del suo animo stesso. Più il protagonista si addentra nel giardino, più penetra nel segreto della personalità di Micòl: il suo bisogno di rifugio contemplativo, i suoi desideri di fuga, il suo amore per tutte le creature - piante, animali, esseri umani -, le sue paure della vita, i sogni, le speranze segrete.¹⁵⁶

Lo spazio percorso e vissuto diventa simbolo di Amore perché è in esso che si trova l’origine dell’amore stesso: la giovane compagna e, per suo tramite, la stirpe ebraica.

È sempre all’interno di questo “Paradiso Terrestre” che, sul finire della bella stagione, quando i due protagonisti trovano riparo dalla pioggia dentro alla carrozza, si manifestano le prime ombre della Morte, intesa come negazione dell’Amore¹⁵⁷: l’io narrante non riesce dichiarare i propri sentimenti e si preclude l’opportunità di

¹⁵³ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ G. Oddo De Stefanis parla di Amore come “esperienza erotica vagamente intuita, [...] simbolo del mistero della vita [...]”. Op. Cit. p.107.

¹⁵⁶ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁵⁷ Nel prossimo capitolo l’elemento della carrozza verrà indagato nell’accezione di luogo di morte anche in riferimento alla dimensione temporale.

concretizzare il suo desiderio di un rapporto duraturo. La carrozza è quindi simbolo dell'impossibilità del raggiungimento della felicità.¹⁵⁸

Anche la camera da letto di Micòl, che come si è già detto più volte è il luogo che più di tutti la mostra nell'intimo del suo essere, diventa terreno di lotta tra le forze contrastanti di Eros e Thanatos. La prima, la forza di Amore, agisce spingendo il protagonista a provare a stabilire con la ragazza un contatto fisico: egli finalmente si dichiara e tenta non solo un semplice approccio attraverso dei baci insistenti, ma addirittura una sorta di fusione del suo corpo con quello di lei: "Piano piano, prima con una gamba poi con l'altra, montai sul letto. Ora le gravavo addosso con tutto il peso."¹⁵⁹ La reazione della forza della Morte è subitanea perché è proprio in questo momento che lui si rende conto di aver perso Micòl per sempre: "[...] in uno schianto subitaneo e terribile di tutto me stesso, ebbi il senso preciso che stavo perdendola, che l'avevo perduta."¹⁶⁰ Da questo scontro il protagonista esce sopraffatto: è lui stesso a dichiarare la propria resa e la vittoria di Thanatos: "Ero annientato, letteralmente. Scendere da quel letto mi appariva come un'impresa al di sopra delle mie forze."¹⁶¹

Il luogo in cui avviene lo scontro finale e decisivo tra Amore e Morte, quello in cui il protagonista raggiunge l'ultimo stadio della conoscenza, è diverso da quelli visti finora. Verso la conclusione del romanzo infatti egli ripercorre da solo i vialetti del giardino e guarda da lontano tutti i luoghi visitati insieme a Micòl durante l'autunno precedente: è la *Hütte* che gli svela la verità, tuttavia mai realmente confermata, della relazione tra la giovane e Malnate. In quel luogo molto probabilmente i due appagano un desiderio che nulla ha a che vedere con l'Amore come lo intende lui. Micòl infatti si concede al compagno ariano senza avere la prospettiva di un futuro, acconsentendo ad uno scontro il cui esito sarà sempre lo stesso: la vittoria di Thanatos. "[...] avviene il connubio di amore e morte mentre Micòl si dà all'ariano in una «*Hütte*» tragicamente allusiva delle baracche dei campi di concentramento tedeschi. Amore e Morte si

¹⁵⁸ Come si vedrà nel prossimo capitolo, la carrozza è uno degli oggetti desueti presenti nel romanzo che si carica di significati altri: non è solo un mezzo di trasporto ormai inutilizzato, ma anche luogo di negazione della felicità e gancio con un passato che non può tornare. Nel testo ha quindi un ruolo fondamentale per lo sviluppo della dimensione del tempo e della memoria.

¹⁵⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.175.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp.175-176

¹⁶¹ *Ibidem*, p.176.

realizzano così ad un livello degradato. Questa rivelazione segna per l'eroe l'urto con la realtà, il crollo del mito e il passaggio dalla adolescenza alla maturità.»¹⁶²

È significativo il fatto che il protagonista raggiunga il livello più alto della conoscenza da solo, senza bisogno di essere guidato: l'acquisita consapevolezza gli consente di staccarsi definitivamente dal mondo dei Finzi-Contini e da un universo che ormai appartiene al passato, per aderire consapevolmente ai valori che la propria famiglia gli ha trasmesso. Si colma quindi il divario con il padre e lui entra definitivamente nell'età adulta.

[...] era tempo che mettessi l'animo in pace. Sul serio. Per sempre.
«Che bel romanzo» sogghignai, crollando il capo come davanti a un bambino incorreggibile.
E date le spalle alla *Hütte*, mi allontanai fra le piante dalla parte opposta.¹⁶³

¹⁶² G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁶³ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.239.

5. Tempo e memoria del passato nel *giardino* di Micòl

5.1 Memoria, storia e arte: circolo virtuoso del *Giardino* bassaniano

[...] il tempo e lo spazio, la ricerca, l'indagine temporale e spaziale, stanno sempre alla base delle mie narrazioni. Anche *I Finzi-Contini* è la storia di un viaggio, un viaggio spaziale e temporale.¹⁶⁴

Questa dichiarazione, rilasciata da Giorgio Bassani ad Anna Dolfi in un'intervista datata 30 gennaio 1979¹⁶⁵, è significativa, insieme a molte altre che si collocano sulla stessa linea, del peso che tempo e memoria rivestono all'interno di *Il giardino dei Finzi-Contini* e, più in generale, di tutta la sua produzione.

Nel *Giardino* spazio e tempo sono strettamente connessi, e lo si è in parte già dimostrato nel capitolo precedente; tra le due, tuttavia, la dimensione memoriale occupa una posizione preminente soprattutto nelle zone soglia - prologo ed epilogo – ed è fondamentale anche all'interno della narrazione vera e propria, che si basa appunto sul ricordo.

Nell'analisi della componente memoriale del romanzo è necessario innanzitutto operare una distinzione tra memoria privata e memoria storica, dove la seconda inevitabilmente fa da contenitore della prima e la condiziona.

La memoria privata riguarda la parabola dei Finzi-Contini che tuttavia, come si è più volte ribadito, non deve essere considerata come evento reale, bensì come costruzione letteraria alla quale sono assegnati elementi di verosimiglianza che consentono l'illusione mimetica e, conseguentemente ad essa, l'identificazione del lettore con le

¹⁶⁴ A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

¹⁶⁵ L'intervista è stata inizialmente pubblicata sulla rivista «Contesto», IV, 1980 e poi in un testo della Dolfi stessa: A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981.

vicende narrate e con i personaggi. Questi ultimi “[...] riacquistano il privilegio della loro esistenza autonoma come «inveramento romanzesco»”¹⁶⁶: si deve parlare quindi di “storia di personaggi” che si dipana e si esaurisce nel tempo (nella durata) del romanzo; la memoria privata è legata a questa storia e si conclude con essa.

La memoria storica invece comprende il periodo fascista, e in particolare il biennio 1938/39, coincidente con la promulgazione delle leggi razziali e le loro immediate conseguenze, la Seconda Guerra Mondiale e le deportazioni nei campi di concentramento tedeschi: una dimensione che sta al di sopra dei personaggi e fa da sfondo alla loro storia privata.

Così come nel *Giardino* lo spazio è descritto in modo dettagliato per dare al testo un effetto di realtà, così anche la memoria storica viene supportata, sempre per lo stesso motivo, da date e riferimenti ad eventi precisi: il 1933, che viene ricordato in quanto “anno della cosiddetta «infernata del Decennale»”¹⁶⁷; il 1938, in cui sono state promulgate le leggi razziali e gli ebrei sono stati allontanati dai luoghi pubblici; il possibile accordo tra Francia, Inghilterra e URSS nell’estate del 1939, proprio alla vigilia dello scoppio della guerra; la speranza della fine del Patto d’Acciaio e della caduta di Mussolini sono gli esempi più macroscopici, che si collocano accanto a fatti di più stretta politica locale.

Memoria personale e memoria collettiva sono destinate ad incontrarsi nelle zone liminari del romanzo, che sono staccate temporalmente rispetto alla vicenda: il prologo e soprattutto l’epilogo infatti, sotto forma di cronaca, informano il lettore sul destino dei personaggi di cui la trama narra le vicende: la disperata ricerca di bombole di ossigeno per consentire ad Alberto di respirare e la sua morte nel 1942, la deportazione nei campi di concentramento di quasi tutti gli altri membri della famiglia Finzi-Contini e la fine di Malnate, “[...] partito per il fronte russo con il CSIR, nel ’41, e non più ritornato [...]”¹⁶⁸.

Nel romanzo, la memoria individuale cessa di essere attivata nel momento in cui il protagonista esce definitivamente dal giardino: egli infatti non narra la fine di Micòl (per la quale, come si è detto, utilizza la cronaca), ma lascia la sua storia in sospeso,

¹⁶⁶ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.17. Nel 1933, a circa dieci anni dalla nascita del Partito fascista, Mussolini permise l’iscrizione al Fascio di ogni “agnostico e avversario di ieri” (p.17), così anche la maggior parte degli ebrei della comunità ferrarese ne entrò a far parte.

¹⁶⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.241.

interrompendone il racconto con la propria presa di coscienza della necessità di dire addio a lei e al suo mondo. Appare evidente, allora, che il rapporto con la memoria storica riguardi non tanto i personaggi, bensì l'autore/narratore, che con questo romanzo vuole rendere giustizia al suo popolo e sedimentare il proprio passato per prenderne finalmente le distanze. G. Oddo De Stefanis a proposito dice: "Il romanzo è la storia di Micòl Finzi-Contini solo finché essa resta nella vita del narratore"¹⁶⁹; le sue parole sono confermate dal testo bassaniano stesso, in cui si legge: "La mia storia con Micòl Finzi-Contini termina qui. E allora è bene che anche questo racconto abbia termine, ormai, se è vero che tutto quello che potrei aggiungervi non riguarderebbe più lei, ma, nel caso, soltanto me stesso."¹⁷⁰

La presenza all'interno del romanzo di questo duplice livello della realtà, individuale e collettivo, porta ad una serie di quesiti: primo fra tutti, quale sia il rapporto tra memoria e storia; poi, ad un livello più generale, tra l'uomo Bassani, la memoria e la storia e ancora, tra il letterato, la memoria e l'arte. Ovviamente non è possibile dare a questi tre interrogativi tre risposte distinte, in quanto ogni termine è strettamente connesso agli altri in una sorta di circolo virtuoso. È Bassani stesso a suggerire una prima strada percorribile, attraverso le pagine del romanzo e mediante le proprie dichiarazioni. In chiusura dell'epilogo, infatti, riferendosi all'idea che più volte in passato Micòl aveva espresso circa il futuro, al quale diceva di preferire nettamente "«*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*», e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il pio passato»"¹⁷¹, il protagonista dice:

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.¹⁷²

Il ricordo viene dunque attivato per portare alla luce la storia privata, quella cioè che può essere definita microstoria e che riguarda l'invenzione letteraria. A questo livello però la memoria risulta essere frammentaria a causa dello scarto temporale: nella storia

¹⁶⁹ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁷⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.240.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.241.

¹⁷² *Ibidem*.

individuale prevale la successione di istanti che non trovano continuità nel ricordo, ed è proprio per questo che l'organizzazione spaziale del giardino subentra a sostegno della rimemorazione:

I momenti dell'esperienza del protagonista [e quindi della vicenda dei Finzi-Contini] sono scanditi in piani spaziali, acquistando così una coesione che la semplice successione temporale non avrebbe potuto dare. Tempo e spazio sono una cosa sola. Il tempo viene incastonato e fissato in una forma plastica, geometrica, in struttura architettonica.¹⁷³

Il contenitore nel quale la storia privata è racchiusa è quello della realtà collettiva, ossia la macrostoria, nei confronti della quale Bassani si pone come storico: lo dimostrano i riferimenti concreti a cui si è già accennato. In un'intervista a Giulio Nascimbeni, uscita su «Corriere d'informazione» del 26-27 febbraio del 1964, parlando dei testi scritti fino a quel momento e del suo atteggiamento nei confronti della letteratura, alla domanda se si ritenesse un memorialista o uno storico, ha risposto: “Assolutamente storico. Nei miei libri non c'è nessun vagheggiamento sentimentale del passato. Non scrivo per rievocare. Sto solo tentando [...] di ricostruire oggettivamente quello che fu il processo di maturazione di un giovane letterato.”¹⁷⁴

Un'altra dichiarazione significativa dell'atteggiamento del Nostro nei confronti del tempo passato e del suo recupero, la si trova nella già citata intervista rilasciata ad Anna Dolfi:

Io torno a Ferrara, sempre, nella mia narrativa, nello spazio e nel tempo: il ritorno a Ferrara, il recupero di Ferrara per un romanziere del mio tipo è necessario, ineliminabile; dovevo fare i conti con le mie radici, come fa sempre ogni autore, ogni poeta. Ma questo *ritorno*, questo *recupero*, ho dovuto cercare di meritarmelo davanti a chi legge, per questo motivo il recupero di Ferrara non avviene in modo razionale, proustiano, sull'onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali, anche per dare poi, per restituire oggettivamente il quadro linguistico e temporale entro il quale mi muovo.¹⁷⁵

¹⁷³ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

¹⁷⁴ G. Nascimbeni, *Sono lo storico di quel passato*, in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

¹⁷⁵ A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

Ne *Il giardino dei Finzi-Contini* la ricostruzione storica di un'epoca ha dunque una duplice funzione, personale e collettiva. Dal punto di vista personale, permette all'autore di dare ordine alle diverse tappe della fase giovanile della propria esistenza: il suo ingresso nell'età adulta con i necessari conflitti generazionali e la voglia di trovare la propria identità, il suo essere membro della comunità ebraica, ma anche la vocazione letteraria e la fatica nel trovare una collocazione sociale e un orientamento politico. Sul piano collettivo invece, come si è detto, la ricostruzione storica (ma tutto il romanzo nel suo insieme) risponde alla volontà di raccontare con coerenza, precisione e rispetto le vicende di un intero popolo per dargli voce e dignità. E dal momento che egli stesso appartiene a questo popolo, tale ricostruzione gli consente di rielaborare il lutto (o si potrebbe dire il trauma) di un periodo tragico e di affidarlo definitivamente al passato, definendo così l'Io del presente.

L'opera d'arte, il romanzo appunto, si pone come strumento in grado di tenere unite realtà individuale e realtà collettiva, memoria e storia. La scrittura è l'unico modo per l'autore per ricordare Micòl, la sua famiglia e il suo popolo: essa si fa monumento in grado di sostituire la tomba di cui il nazismo li ha privati.

All'interno del romanzo trova spazio il giardino, luogo di vita e morte al tempo stesso, di bellezza e ferocia, che sono simbolo della parabola esistenziale dei Finzi – Contini e di tutta la stirpe ebraica. Ugualmente, anche il compito dello scrittore si rispecchia nell'immagine del giardino: attraverso l'arte a lui è riservato il ruolo di celebratore della bellezza e della morte:

[...] Allora che cosa significa il giardino, se non la duplice operazione che sta di fronte a ogni vero poeta? È il simbolo dell'amore per l'arte e per la bellezza e al tempo stesso il simbolo dell'amore del suo contrario. La vita non è la bellezza e l'arte, è esattamente il contrario.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Intervista di Stelio Cro avvenuta il 20 maggio 1977 a Roma e riportata in «Canadian Journal of Italian Studies», Hamilton, Ontario, McMaster University, 1, 1., in G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

Il Sentimento soggettivo del tempo nel romanzo bassaniano

Si è specificato che la vicenda dei Finzi-Contini, e nello specifico la storia tra Micòl e il protagonista, vengono recuperate attraverso un atto di rimemorazione del narratore che, subendo i colpi del tempo, non può essere oggettivo. Egli stesso infatti, alla fine del prologo, ammette di aver affidato alla pagina “[...] quel poco che il cuore ha saputo ricordare”¹⁷⁷, consapevole della lacunosità di un ricordo attivato molto tempo dopo l'accadimento di certi fatti.

A livello di microstoria, si deve parlare di “sentimento soggettivo del tempo”¹⁷⁸ in una duplice prospettiva: quella del narratore/autore, in quanto nel “dopo” dell’età adulta ricorda un particolare periodo della sua vita che è effettivamente passato, ma sembra essere collocato in una dimensione atemporale, e quella del narratore/protagonista, che nel momento in cui vive la sua storia con Micòl ha una percezione del tutto personale del tempo, influenzata dai suoi stati d’animo.

Partiamo dalla soggettività della percezione temporale del primo: Micòl, figura che egli colloca in un eterno presente, gli appare contemporaneamente lontana, ma anche vicina: “Quanti anni sono passati da quel remoto pomeriggio di giugno? Più di trenta. Eppure, se chiudo gli occhi, Micòl Finzi-Contini sta ancora là, affacciata al muro di cinta del suo giardino, che mi guarda e mi parla.”¹⁷⁹

Come spesso accade nel romanzo, anche qui il ricordo è collegato all’attività degli occhi: in questo caso però non si tratta della vista di un oggetto “in presenza” - si pensi ad esempio a quanto accade nella necropoli etrusca - bensì dell’attivazione di immagini mentali che accompagnano il narratore indietro nel tempo: la figura di Micòl da bambina, bionda “con grandi occhi chiari, magnetici”¹⁸⁰, lo riporta al 1929 e gli permette di ricordare il loro primo incontro.

Questo è solo uno dei numerosi esempi di visualizzazione/ricordo presenti nel romanzo: si aggiunga ad esempio il passo del primo capitolo in cui l’io narrante, descrivendo il cimitero ebraico ferrarese, ricorda la tomba dei Finzi-Contini e spiega come appariva quando lui era solo un bambino e aveva avuto modo di vederla per la

¹⁷⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.241.

¹⁷⁸ L’idea della soggettività della percezione temporale del protagonista del romanzo bassaniano è sviluppata da J. C. De Miguel Y Canuto, che parla appunto di “sentimento soggettivo del tempo”. Si veda J. C. De Miguel y Canuto, “*Il giardino dei Finzi-Contini*”: *Le cuciture del tessuto narrativo*, «Critica letteraria», N. 3-4, 2014, pp. 526-546.

¹⁷⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.40.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.40.

prima volta: anche in questo caso lo scarto tra passato e presente sembra annullarsi nella memoria e realtà e ricordo vengono collocati sulla stessa dimensione temporale:

Di modo che nel '24, nel '25, a una sessantina d'anni dalla sua inaugurazione, quando a me, bambino, fu dato di vederla per le prime volte, la cappella funebre dei Finzi-Contini [...] già si mostrava pressappoco come è adesso, che da tempo non è rimasto più nessuno direttamente interessato a occuparsene.¹⁸¹

Infine, si può citare un altro punto del romanzo presente nel quarto capitolo della terza parte: Micòl è partita per Venezia e il protagonista trascorre lunghi pomeriggi insieme ad Alberto e Malnate, discutendo di politica e di attualità: nel momento della scrittura il ricordo del compagno milanese affiora come se fosse ancora presente: “Lo vedo ancora sporgere in avanti la grande testa bruna dalla fronte lustra di sudore [...]”¹⁸²

La percezione soggettiva dello scorrere del tempo da parte del protagonista, si diceva, è rinvenibile anche all'interno della narrazione vera e propria: egli stesso ricorda che durante la frequentazione dei Finzi-Contini aveva l'impressione che i mesi e i giorni, se non addirittura le ore, procedevano con ritmi diversi a seconda del suo stato interiore. Anche in questo caso gli esempi sono numerosi e basterà citarne solo alcuni: nel secondo capitolo della terza parte il protagonista apprende la notizia della partenza di Micòl per Venezia, ma viene ugualmente invitato a frequentare lo studio di Alberto; nel frattempo, la madre gli comunica che Micòl lo ha cercato telefonicamente e la brama di avere sue notizie gli fa desiderare ardentemente di recarsi alla villa, ma: “Da quell'istante il tempo che mi separava dalle cinque dell'indomani prese a scorrere con estrema lentezza.”

Ancora, durante il periodo invernale, che si caratterizza per l'assenza di Micòl da Ferrara, l'io narrante frequenta assiduamente la *magna domus* e durante i grigi pomeriggi si sottopone alla compagnia di Alberto e Malnate. Ottiene anche il permesso del professor Ermanno di avvalersi della sua biblioteca per completare la tesi: anche in questo caso si ha l'idea dell'immobilità del tempo a causa non solo della cattiva

¹⁸¹ Ibidem, pp.10,11.

¹⁸² Ibidem, p.127.

stagione, ma soprattutto per il senso di vuoto che l'io narrante prova, costretto alla lontananza dalla ragazza amata:

Oh, l'inverno '38-'39! Ricordo quei lunghi mesi immobili, come sospesi al di sopra del tempo e della disperazione (a febbraio nevicò, Micòl tardava a rientrare da Venezia), e ancora adesso, a più di vent'anni di distanza, le quattro pareti dello studio di Alberto Finzi-Contini tornano ad essere per me il vizio, la droga tanto necessaria quanto inconsapevole di ogni giorno d'allora...¹⁸³

Questo secondo esempio risulta essere particolarmente interessante in quanto unisce i due piani della percezione soggettiva del tempo di cui si è parlato sopra: sia quando vive i momenti raccontati, sia a posteriori durante la scrittura, il narratore ha una sensazione di fissità del tempo.¹⁸⁴

5.2 La visione come attivazione del ricordo: memoria e riorganizzazione del passato.

Si è già detto che l'importanza della dimensione del tempo e della memoria all'interno di *Il giardino dei Finzi-Contini* è visibile fin dalle prime pagine del romanzo, a partire dal prologo, dove il narratore specifica lo scarto temporale esistente tra l'atto della scrittura e l'epoca in cui sono accaduti i fatti narrati. Se infatti la produzione vera e propria del romanzo avviene nel 1957, la parabola dei Finzi-Contini si colloca molto prima e per raccontarla il ricordo deve tornare dapprima agli inizi del Novecento, e poi soffermarsi in un arco temporale che comprende pochi mesi, tra la fine del 1938 e la prima metà del 1939. L'atto memoriale viene quindi subito posto come conditio sine qua non della scrittura, infatti la narrazione vera e propria, contenuta nelle quattro parti di cui è composto il romanzo, si presenta come una analessi permanente: un massiccio recupero dei fatti del passato per il quale è necessario un processo di rimemorazione.

¹⁸³ Ibidem, p.115.

¹⁸⁴ Per un'approfondita analisi del concetto di "sentimento soggettivo del tempo" si veda J. C. De Miguel y Canuto, "Il giardino dei Finzi-Contini": *Le cuciture del tessuto narrativo*, «Critica letteraria», N. 3-4, 2014, pp. 526-546.

Il *Giardino* tuttavia non è solo un romanzo in cui la memoria si fa strumento indispensabile per la narrazione e che garantisce che una particolare epoca e una realtà ben precise non vadano perdute, ma è soprattutto un filtro attraverso il quale Bassani esprime la propria concezione del tempo. È ancora una volta Micòl il personaggio che più di tutti si fa sua portavoce ed è quindi attraverso le sue parole, le sue azioni, attraverso il suo stesso stare e muoversi all'interno del giardino, il suo rapportarsi con ciò che vi è contenuto, che tale concezione viene portata alla luce. Ma se Micòl può svolgere questa funzione solo a partire dalla fine della prima parte del romanzo, quando cioè fa il suo ingresso nella narrazione, nel prologo, dove comunque l'elemento storico riveste un'importanza centrale, viene sostituita da un'insolita anticipatrice: Giannina¹⁸⁵, una bambina di nove anni. Con l'innocenza del suo pensare, la piccola porta - o potremmo dire guida - l'autore a riflettere sull'importanza del ricordo di chi è vissuto nel passato, anche molto lontano, per eternarne la memoria: "Era stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano."¹⁸⁶

L'occasione vera e propria che porta l'autore alla decisione di raccontare dei Finzi-Contini è legata alla vista e non ha nulla a che vedere con l'ambiente ferrarese: durante una gita domenicale, egli si trova infatti a Cerveteri insieme ad una comitiva di amici, in visita ad una famosa necropoli etrusca. Scendendo nella tomba più importante, "adorna fittamente di stucchi policromi raffiguranti i cari, fidati oggetti della vita di tutti i giorni [...]"¹⁸⁷, l'io narrante riflette sull'importanza del culto dei morti per i tardi etruschi e questo pensiero lo porta ad un altro cimitero, molto più vicino nel tempo: quello della comunità ebraica ferrarese, all'interno del quale in passato spiccava la tomba della famiglia Finzi-Contini: "Rivedevo i grandi prati sparsi di alberi, le lapidi e i cippi raccolti più fittamente lungo i muri di cinta e di divisione, e, come se l'avessi addirittura davanti agli occhi, la tomba monumentale dei Finzi-Contini [...]"¹⁸⁸

Si è detto che nel prologo la guida del narratore è Giannina, e non a caso: è lei, infatti, che nei pressi della necropoli chiede al padre il motivo per cui le tombe degli antichi suscitino meno malinconia rispetto a quelle più recenti. In risposta, egli chiama

¹⁸⁵ È lo stesso Bassani a chiarire che il compito che ha affidato a Giannina è quello di anticipare Micòl: nell'intervista rilasciata ad A. Dolfi infatti precisa: "Non dimentichiamo che la bambina, Giannina, che all'inizio del proemio dà una risposta imprevedibile all'esteta che la interroga, è in qualche modo la vita, è un preannuncio di Micòl, che sta, anche lei, in fondo a una realtà da scoprire poco per volta, attraverso il tempo e attraverso lo spazio." A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

¹⁸⁶ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.6.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem, pp.7-8.

in causa il fattore temporale: si vuole più bene a chi è morto da poco, mentre chi è morto tanto tempo fa è come se non fosse mai vissuto, è caduto nell'oblio. Dopo aver riflettuto sulle parole del padre, Giannina offre agli adulti un'affermazione che non li lascia indifferenti e che segna, con la sua tenerezza, la visita successiva: ««Però, adesso che dici così [...] mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come tutti gli altri.»»¹⁸⁹

Non vale forse la pena, nonostante il divario temporale, “voler bene”, e quindi ricordare, tutti gli uomini vissuti nel passato? Quanto pesa effettivamente la distanza cronologica sulla memoria? È sufficiente il fatto che sia trascorso molto tempo per lasciar cadere nell'oblio persone che comunque hanno lasciato una traccia di sé? Queste sono le domande, inesprese ma implicitamente coglibili, che accompagnano il narratore in quel pomeriggio domenicale e che preparano il lettore ad un romanzo in cui gli elementi del tempo e della memoria sono centrali.

La vista del cimitero etrusco e le parole di Giannina favoriscono dunque il ricordo, ma non un ricordo involontario, un'associazione di tipo proustiano tra oggetto presente hic et nunc e tempo passato: la necropoli induce l'autore all'attivazione della memoria in funzione della ricostruzione di una precisa epoca e di precisi fatti che in gioventù lo hanno coinvolto nel profondo e che ancora non è riuscito a rielaborare emotivamente. Si è quindi di fronte a dei resti di un passato lontanissimo che nel presente consentono, mediante un processo associativo, la ricostruzione di un'esperienza, anch'essa appartenente al passato, sebbene più recente, che non può e non deve essere dimenticata. Molte infatti sono le analogie tra etruschi e Finzi-Contini. Per prima cosa, entrambi appartengono al passato: i primi al passato dell'umanità, e meritano di essere ricordati per la loro importanza storica; i secondi al passato dell'io narrante, ed è lui stesso che vuole conservarli nella memoria per il ruolo che hanno rivestito nella sua esistenza. Non solo: così come gli etruschi coltivavano il culto degli antenati attraverso riti funebri, garantendone l'eternità, allo stesso modo i Finzi-Contini avevano grande rispetto per i loro avi e l'autore si propone di preservare il ricordo sia di questa famiglia che di tutta la comunità ebraica ferrarese attraverso il suo romanzo: “un'opera che si presenta così, simbolicamente, come un rispettoso sepolcro.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ibidem, p.6.

¹⁹⁰ S. Nezri-Dufour, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

Oltre a queste, tra etruschi e Finzi-Contini esistono delle analogie più sottili: l'antico popolo è scomparso vinto dalla forza distruttrice di "nuove civiltà, più rozze e popolari, ma anche più forti e agguerrite [...]"¹⁹¹; similmente, anche la *magna domus* (già di per sé gravemente danneggiata nel 1944 da un bombardamento) viene depredata dopo la deportazione dei Finzi-Contini da gente sfollata, appartenente al sottoproletariato cittadino, che si è stabilita nella villa: "[...] gente inasprita, selvaggia, insofferente [...] che ha] avuto la bella idea di raschiare dalle pareti anche gli ultimi residui di pitture antiche."¹⁹² Lo stesso accade al giardino che, così rigoglioso in passato, viene privato dei suoi magnifici alberi secolari: "durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere [...]"¹⁹³. La famiglia Finzi-Contini diventa quindi, grazie alla penna di Bassani, l'emblema di un popolo destinato a soccombere proprio come la popolazione etrusca, millenni addietro, è stata sopraffatta e ha lasciato di sé solo poche tracce, rinchiusa (ma non dimenticate) in un luogo funebre.

Un'altra analogia, infine, lega l'immagine del cimitero etrusco a quella del giardino dei Finzi-Contini, grazie alla quale quest'ultimo assume il valore di luogo di morte: per entrambi si può parlare di atemporalità. La necropoli infatti è luogo eternante, se non altro grazie al ricordo, dove tutto sembra immutabile nonostante lo scorrere del tempo: "[...] in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì [...] nulla sarebbe mai potuto cambiare."¹⁹⁴ Anche nel giardino si ha la percezione dell'immobilità del tempo già a partire dal momento in cui il protagonista vi fa il suo ingresso, ma soprattutto durante i caldi giorni di ottobre in cui sembra che l'estate non voglia finire: "Per dieci o dodici giorni il tempo si mantenne perfetto, fermo in quella specie di magica sospensione, di immobilità dolcemente vitrea e luminosa [...]"¹⁹⁵. Essendo il giardino il luogo in cui, simbolicamente attraverso i Finzi-Contini, viene collocato il popolo ebraico, l'immobilità e l'atemporalità diventano funzionali alla sua eternizzazione¹⁹⁶, proprio come il cimitero etrusco affida all'eternità i suoi antenati.

¹⁹¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.7.

¹⁹² Ibidem, pp.12-13.

¹⁹³ Ibidem, p.12.

¹⁹⁴ Ibidem, p.7.

¹⁹⁵ Ibidem, p.67

¹⁹⁶ In *Il giardino bassaniano: luogo di memoria e di raffinatezza* S. Nezri-Dufour definisce i Finzi-Contini degli "Etruschi moderni, isolati tra i loro contemporanei [...] gente dolce e delicata, legata al culto degli antenati, ai ricordi della «gens»." Aggiunge: "[...] il cimitero ha la stessa funzione del giardino. Sono ambedue luoghi e ricettacoli di valori e della memoria ebraica, simboli di eternità." S. Nezri-Dufour, *Il giardino bassaniano: luogo di memoria e di raffinatezza*, Spezieria ferrarese. L'arte degli Speziali e i giardini dei Semplici, Faust Edizioni, pp.223-235, 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

In realtà, attraverso il topos del giardino, chiuso da un muro così come lo sono i cimiteri, fermo in un tempo cristallizzato, Bassani ottiene anche altri effetti. Il primo è quello di creare una sorta di sospensione spazio/temporale protettiva, che preserva chi lo abita dagli accadimenti della storia. Se infatti fuori dal giardino il tempo scorre e la storia si dipana con la minaccia della guerra che si fa sempre più incombente, al suo interno i suoi abitanti sembrano sospesi in una realtà astorica, immersi in una quotidianità immutata, volontariamente lontana e sorda ai reali cambiamenti. Fuori imperversano le leggi razziali, mentre dentro Micòl e gli altri ragazzi trascorrono i pomeriggi giocando a tennis, il *cotè vecchi* continua le passeggiate nel parco, il professor Ermanno si interessa solo di letteratura e Perotti continua la sua decennale, smaniosa cura della villa, delle piante del giardino e di tutto ciò che appartiene ai suoi padroni.

A tal proposito, S. Nezri-Dufour scrive:

Quale un cerchio magico, la cinta di questo giardino-ghetto ha per funzione di allontanare simbolicamente le forze malefiche. Si ha così l'immagine di un luogo protettore e magico al contempo, all'interno del quale ci si ritrova deliziosamente tagliati dal mondo e dalle sue tragedie.

Anche quando la tempesta storica inizia, il giardino rimane un luogo sospeso, astorico, sereno, che si contrappone alla realtà minacciosa esterna, al di là delle mura del giardino.¹⁹⁷

Il secondo effetto ottenuto da Bassani è la creazione di un principio ordinatore di tipo cronologico: con il giardino recupera un'età primigenia in cui l'uomo viveva "naturalmente", in una condizione di purezza, e poi svolge la "matassa" del tempo fino ad arrivare agli anni della sua giovinezza. Proprio nel parco dei Finzi-Contini spazio e tempo vengono ad intrecciarsi indissolubilmente: Bassani idea un luogo all'interno del quale, grazie alla guida di Micòl, anche il tempo trova un principio ordinatore. Lo spazio ed i movimenti dei protagonisti danno forma all'analessi permanente di cui è costituita l'intera narrazione.

Si ricorderà che inizialmente, nel momento dell'ingresso del protagonista, il giardino appare pressoché selvaggio a causa della vegetazione incolta e l'atmosfera è resa

¹⁹⁷ Ibidem.

inquieta da Perotti e dal cane Jor: qui diventa il simbolo dell'età primitiva dell'uomo, connotata da una natura incontaminata, non controllata dall'uomo. È subito dopo, grazie alla guida sapiente di Micòl e ai suoi racconti, che lo spazio si chiarisce e il protagonista può far ordine negli eventi del passato: gli alberi secolari, come si è già spiegato nel capitolo precedente, gli parlano delle origini e della storia illustre del popolo ebraico, mentre le piante fruttifere simboleggiano la forza e la tenacia degli umili. Arrivano poi gli oggetti, attraverso i quali l'io narrante può conoscere gli anni dell'infanzia di Micòl: il sandolino, la casa colonica di Perotti, la *Hütte*, la carrozza e la vecchia Dilambda sono custodi del suo passato, e al tempo stesso premonitori del futuro.

Il parco della famiglia Finzi-Contini, quindi, assume per il protagonista la funzione di una "palestra iniziatrice", all'interno della quale può percorrere il suo pellegrinaggio verso la conoscenza e la riorganizzazione del passato: quest'ultima necessaria alla personale rielaborazione del trauma storico.

5.3 *Andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro: la concezione del tempo in Micòl Finzi-Contini.*

Nel capitolo precedente si è parlato di *esteriorizzazione* in riferimento alla stretta relazione che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* si può cogliere tra il personaggio di Micòl e l'ambiente che la circonda. Tale figura orlandiana può essere applicata anche alla sfera del tempo e questo permette di capire come attraverso Micòl sia possibile cogliere la significazione che Bassani vuole dare alla dimensione della temporalità.

A mio avviso, nel campo semantico del tempo, l'*esteriorizzazione* è strettamente intrecciata alla figura dell'*immaginazione* in quanto alcuni oggetti desueti, di cui tra l'altro si è già avuto modo di parlare, consentono di dare forma ad una precisa concezione del tempo.

La "guida" che permette al lettore di comprendere tale significazione, come si diceva, è Micòl Finzi-Contini, alter ego dell'autore. Che sia un personaggio chiave, prediletto da Bassani, lo si è affermato più volte, anzi, è lui stesso che lo ha ripetuto in molte occasioni durante le sue interviste. C'è però una caratteristica che fa di Micòl un

personaggio che va controcorrente rispetto agli altri membri della famiglia: è l'unica ad essere viva e ad aver capito la tragicità degli eventi che stanno incombando su di lei e su tutto il popolo ebraico. Questa consapevolezza, tuttavia, non la porta alla ribellione, a tentare la fuga, ma accetta il proprio destino di vittima della storia, discostando il suo comportamento da quello dei suoi cari, che preferiscono chiudere gli occhi di fronte al dramma “che sta bollendo in pentola”¹⁹⁸ e continuare a coltivare le proprie passioni e a praticare antichi riti.

A questo proposito, le parole di Bassani sono particolarmente chiarificatrici:

[...] i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole essere diversa, vuole vivere, è portatrice in qualche modo del mio messaggio. Ho scritto il libro per identificarmi con Micòl.¹⁹⁹

È questa diversità, questa consapevolezza, che la porta fin dall'inizio del romanzo ad agire, a parlare e ad atteggiarsi in un modo tutto suo: spigliata, allegra, ironica ed intraprendente, sembra non volersi lasciar sfuggire nessun attimo di vita che le è concesso. La dimensione temporale in cui si immerge anima e corpo infatti è il presente, anche se in modi diversi mano a mano che il tempo scorre.

Inizialmente, durante l'idilliaca prosecuzione dell'estate del 1938, è tutta gioiosamente protesa ad assaporare ogni istante di quelle calde giornate che sembrano esserle state regalate. Parlando con il protagonista della sua tesi di laurea su Emily Dickinson, ad esempio, esprime il suo disappunto circa l'idea di dedicarsi assiduamente allo studio e di dover rinunciare ai suoi divertimenti: “«[...] Lo sai che cosa mi piacerebbe fare, caro te, invece di seppellirmi in biblioteca? [...] Giocare a tennis, ballare e flirtare, figurati!»²⁰⁰ Commentando la conversazione con l'amica, il protagonista dice: “Non accennò a niente altro che al puro piacere di rivedersi dopo tanto tempo, e di godere assieme, in barba a tutti i divieti, quanto di bello restava da godere della stagione.”²⁰¹ Nei giorni successivi, infatti, Micòl mette in pratica questi

¹⁹⁸ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991.

¹⁹⁹ C. Cazzola, *Kore l'oscura, (in)seguendo Micòl*, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

²⁰⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.58.

²⁰¹ *Ibidem*, p.59.

propositi: si dedica al tennis assiduamente, ogni pomeriggio, fino a quando la luce del giorno glielo consente; gode della compagnia degli amici e soddisfa i piaceri della gola con cibi pregiati e l'amato *Skiwasser*. Anche le passeggiate nel giardino insieme al protagonista sono, almeno finché il tempo rimane bello, pienamente godute da Micòl come se si collocassero in un eterno presente in cui lei può immergersi nella natura e fondersi, per l'ultima volta, con le piante che tanto ama.

Accanto a questa sospensione della temporalità a cui il giardino rimanda, va anche ricordato che contemporaneamente al suo interno tutto sembra parlare del passato di Micòl, vicino o lontano che sia: gli alberi, la casa colonica di Perotti, lei stessa spesso racconta al protagonista di quando era bambina; addirittura immagina di mettere una targhetta commemorativa nel punto in cui anni addietro si sono incontrati, nel «*vert paradis des amours enfantines*»: “Non credi che sarebbe giusto metterci una targhetta commemorativa, in questo posto?”²⁰²

Passato e presente quindi si fondono in un tempo che sembra cristallizzato e nel perpetuo presente delle passeggiate, i due protagonisti si imbattono in oggetti che li accompagnano nel passato, o meglio, sono gli oggetti stessi a trasportare il passato nel presente. Si tratta di veri e propri *oggetti desueti*, significativi, in particolare, del senso del tempo.

Il primo di questi è il sandolino: “[...] mezzo sfondato, coperto di polvere, ridotto a una specie di «spettro di sandolino» [...]”²⁰³. Ormai solo una carcassa abbandonata, è per Micòl un oggetto inutile, logorato dallo scorrere del tempo, ma che in passato le ha permesso di trascorrere momenti felici; custodisce quindi la sua memoria.

Simbolicamente, il sandolino rimanda al fallito tentativo di fuga della giovane dal suo mondo e dal suo tempo. È lei stessa a raccontare che anticamente, dal “romito imbarcadero sul canale Panfilio”²⁰⁴, probabilmente si salpava per “raggiungere sia il Po sia la Fossa del Castello”; in realtà lei, sebbene così intraprendente e spigliata, così inadatta a quel tempo e a quel contesto, non ha mai percorso lunghe distanze ed ora, che come mezzo di trasporto non è più utilizzabile, ogni tentativo di evasione risulta negato.

Il secondo oggetto è la carrozza blu con la quale in passato Perotti accompagnava Micòl e Alberto al Liceo Guarini per sostenere gli esami di fine anno e che da sempre

²⁰² Ibidem, p.89.

²⁰³ Ibidem, p.87

²⁰⁴ Ibidem, p.87.

continua a lucidare, con regolarità, proprio per combattere l'azione del tempo. La giovane, tuttavia, insiste sull'inutilità degli sforzi del giardiniere:

«Ha voglia, Perotti» diceva, «di spendere per questa specie di penoso rottame tanto tempo e tanto sugo di gomiti! No, dà retta a me: qui, in questa semioscurità, uno può anche mettersi a gridare al miracolo, ma fuori, alla luce naturale, non c'è niente da fare, infinite magagnette saltano subito all'occhio [...]. Per cui mi domando: a che scopo tutta la *struma* di Perotti? Ne vale la pena? [...]²⁰⁵»

Sia la carrozza che il sandolino sono tracce del passato, ma il passato non può tornare e ogni tentativo di tenerlo in vita, "lucidandolo" per nascondere le crepe del tempo, è vano. Se Perotti, così come tutti gli altri membri della famiglia Finzi-Contini, non sono o non vogliono essere consapevoli di ciò, Micol invece lo sa, e lo dice chiaramente al protagonista: "«Anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra?»"²⁰⁶

In realtà, tra il sandolino e la carrozza c'è una forte differenza, che viene fatta notare ancora una volta da Micòl: il primo, infatti, porta su di sé i segni del tempo senza che nessuno cerchi di nasconderli: parla chiaramente della sua inutilità, del suo appartenere ormai al passato, e lo fa con dignità: "«Guarda invece là il sandolino, e ammira, ti prego, con quanta onestà, dignità e coraggio morale, lui ha saputo trarre dalla propria assoluta perdita di funzione tutte le conseguenze che doveva [...]»"²⁰⁷ La carrozza, invece, a causa del tentativo inutile di mantenerla funzionante e di nascondere le normali brutture che il tempo le procura, si trasforma in una sorta di tomba: "Pareva davvero di trovarsi dentro un salottino: un piccolo salotto soffocante."²⁰⁸ Micòl stessa, nei momenti trascorsi nella carrozza insieme al protagonista, appare improvvisamente invecchiata e sembra che lotti disperatamente per resistere all'azione mortifera del passato di cui la carrozza è simbolo: "Le sopracciglia corrugate, i tratti del viso affilati dalla stessa espressione di strano livore di quando certe volte, giocando a tennis, si

²⁰⁵ Ibidem, p. 94.

²⁰⁶ Ibidem, p.95.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem, p.93

concentrava tutta per vincere, guardava davanti a sé. Pareva di colpo invecchiata di dieci anni.»²⁰⁹

Se dunque la carrozza è il simbolo di un passato felice, ma che non può tornare, allora diventa anche segno premonitore di un'impossibile felicità futura: tentare a tutti i costi di aggrapparvisi non solo è inutile, ma sancisce la vittoria della morte sulla vita.

Diversa è l'accezione di felicità che la carrozza rappresenta per il protagonista: essa non assume tanto il significato di una felicità perduta in un tempo passato, una condizione che non può essere recuperata, quanto invece di occasioni di felicità perdute, che non ha saputo cogliere. Verso la fine del romanzo infatti egli rimpiange di non aver dichiarato a Micòl il proprio amore proprio quando si trovava con lei nella rimessa e si rende conto di tutte le volte in cui, nei mesi della loro frequentazione, si è lasciato sfuggire le occasioni per farlo.

A tale proposito, G. Oddo De Stefanis dice:

Quale «chimerica corriera» che compare e scompare, la carrozza resta il simbolo di una impossibile felicità, sfuggita prima di avere potuto trovare la forza, ovvero la maturità psicologica, per afferrarla. Solo guardando a ritroso ci si può rendere conto delle occasioni perdute, delle scelte sbagliate.²¹⁰

Il passato è morto, e deve essere lasciato andare, ma nell'incertezza del futuro per Micòl rimane comunque l'unico tempo certo a cui può guardare. Un passo importantissimo in cui lei esprime la propria idea del tempo si trova nel terzo capitolo della quarta parte, quando accoglie il protagonista nella sua camera. Respinto il goffo tentativo di seduzione del giovane, gli spiega il motivo per cui per loro pensare ad un futuro insieme sarebbe impossibile e chiama in causa il fattore tempo:

[...] per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente... Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio era

²⁰⁹ Ibidem, p.94.

²¹⁰ G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

anche sua, tale e quale. Era il «nostro» vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro.²¹¹

Le parole di Micòl alludono alla disposizione, che è sua e anche del protagonista, a vivere proiettati nel passato, coltivandone il culto nella vita di tutti i giorni. Ma sempre con la “testa voltata sempre all'indietro” per contemplare nostalgicamente quanto di bello c'è stato nel passato, significa non assaporare il presente. Anche il futuro viene escluso, in quanto la bufera storica non consente a Micòl di continuare a vivere, e quindi di pensare a una relazione affettiva duratura. Per lei, l'unica soluzione è abbandonarsi alla sterile successione degli attimi.

Si diceva in apertura di paragrafo che il modo in cui Micòl vive il suo presente cambia nel corso della narrazione: se all'inizio infatti vuole a tutti i costi cogliere ogni istante per godere avidamente dei piaceri mondani, alla fine della storia vi si abbandona, privata della vitalità che la caratterizzava in principio, arrendendosi di fronte alla forza della storia. Se il suo presente consiste nella relazione con Malnate, il protagonista non riesce a scoprirlo, ma poco importa perché ormai egli deve percorrere una strada che lo porterà lontano da lei.

5.4 Memoria proustiana ne *Il giardino dei Finzi-Contini*

In considerazione del fatto che la formazione letteraria di Bassani ha avuto una marca “europeista”, e tenuto conto dell'importanza che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* viene rivestita dalla componente memoriale, appare naturale chiedersi se la lezione proustiana della *Recherche* abbia effettivamente influito sulla presenza di quest'ultima nel romanzo bassaniano, soprattutto sui meccanismi di attivazione e le finalità per cui viene impiegata.

Su questa questione è stato dibattuto già subito dopo la pubblicazione e anche oggi, a molti anni di distanza, l'interesse della critica appare vivo. Ancora una volta sembra

²¹¹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991, p.182.

interessante, oltre che strada privilegiata perché attendibile, fare riferimento alle parole di Bassani, che in merito alla presenza di Proust nelle sue opere e non solo nel *Giardino*, si è espresso più volte, soprattutto nelle interviste.

Si diceva che la sua formazione ha sempre guardato alla produzione europea, e questo vale soprattutto per gli autori dell'Ottocento e del primo Novecento - senza comunque trascurare l'amore per autori americani come Hawthorne e Melville -, con particolare riferimento a Thomas Mann: "Io considero come punti di partenza fondamentali, dai quali non posso prescindere, tutti i grandi scrittori della decadenza europea, decadenza in senso storico, per esempio Thomas Mann"²¹², a James Joyce e Marcel Proust. L'influenza del Decadentismo e del Modernismo su di lui è quindi innegabile. Bassani stesso, in riferimento al suo intenso studio della *Recherche*, dichiara: "Io ho letto Proust per due anni consecutivi dal '36 al '38 [...]. Ho letto la *Recherche* quando in Italia la conoscevano pochissime persone. Mi ricordo che nel '35 io avevo già letto la *Recherche*, l'avevo comprata. E non leggevo altro, in pratica."²¹³

La conoscenza dell'opera di Proust è dunque centrale negli anni della sua formazione e in quelli degli esordi letterari: "[...] i miei primi racconti sono proustiani, se vuole [...]"²¹⁴, ma sembra che nella scrittura più matura egli abbia tentato di distaccarsi dal modello. Ci sono infatti due importanti differenze tra il pensiero di Proust e quello di Bassani, ed entrambe cadono nella sfera della conoscenza. La prima riguarda la natura dell'io: a differenza di Proust e dei modernisti, egli crede che "«l'io profondo sia* ineffabile»"²¹⁵, inconoscibile, pertanto, come narratore, indaga solo "«ciò che si dice, ciò che si fa»."²¹⁶ Queste le sue parole:

Certo, nei miei romanzi, c'è anche la ricostruzione di un tempo storico, perduto, dei personaggi, ma al tempo stesso c'è un'altra cosa: io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile, conoscibile; io non ci credo, non ci credo più. Allora è per questo motivo che cerco disperatamente di dar

²¹² Si veda "Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma", in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

*Nel testo si legge "è".

²¹⁵ F. Camon, *La moglie del tiranno. Saggi e conversazioni critiche con Moravia Pratolini Bassani Cassola Pasolini Volponi Ottieri Roversi*, in P. Polito, *L'officina dell'ineffabile*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2014.

²¹⁶ Ibidem.

fondo all'io e al tempo stesso di collocare l'io in una dimensione oggettiva, storica, storicistica.²¹⁷

Di fronte all'inconoscibilità dell'io, dell'altro da sé, dunque, all'autore non resta che "sfruttare" i suoi personaggi per comprendere se stesso e la Storia. Può fare questo collocandoli in una realtà storica e oggettiva, e questo ci conduce alla seconda differenza tra Proust e Bassani: se l'atto memoriale del primo è istintivo e quindi irrazionale, per il secondo il ricordo ha invece un preciso scopo narrativo. In altre parole, la necropoli etrusca non può essere paragonata alla *madeleine* di Proust, in quanto la visione delle antiche tombe non porta ad un ricordo privato e involontario, ma attiva una memoria che vuole riportare alla luce, attraverso la finzione della parabola dei Finzi-Contini, un'epoca storica:

[...] La memoria di Proust è un fatto irrazionale, un fatto mistico. La famosa *madeleine* è un fatto di intuizione, un lasciarsi andare al flusso della memoria. È un tentativo di sostituire la vita, di rimpiazzarla con il suo doppio - con il suo surrogato più che con il suo doppio - che è la memoria.

Ora all'origine della memoria del sottoscritto non vi è nessun processo di carattere irrazionale. C'è soltanto invece la volontà di capire. Di capire e di storicizzare; insomma è l'atteggiamento dello storico di se stesso, che è molto diverso dall'atteggiamento di Proust.

Quindi in fondo i *Finzi-Contini* sono una specie di saggio critico indiretto sulla *Recherche* di Proust, cioè è un modo indiretto di dire «ecco io sono così ma... diverso, fondamentalmente diverso».²¹⁸

È evidente che nelle parole di Bassani ci sia la volontà di affermare la propria autonomia di scrittore, e non a caso più volte egli ha ribadito il fatto che più che di Proust si sentiva allievo di Benedetto Croce e della sua lezione storicistica della scrittura. Per il Nostro quindi la memoria non è da vedersi come "interpretazione, come spiegazione, come via di guarigione, [...] ma come recupero di fatti."²¹⁹

²¹⁷ A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

²¹⁸ Si veda "Scrivendo desidero cercare di capire me stesso, di guarire me stesso, insomma", in G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

²¹⁹ P. Polito, *L'officina dell'ineffabile*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2014.

Nella scrittura di Bassani c'è quindi sicuramente una ricerca nel tempo e di un tempo che è individuale, ma anche storico; l'obiettivo ultimo è il recupero dell'io (sempre collocato nella Storia) di un tempo, per comprendere quello attuale.

Ancora, le parole di Bassani risultano essere chiarificatrici:

Prima di tutto la ricerca del tempo perduto è inevitabile per ogni artista, che non può che riandare indietro, alle proprie origini. La confessione, l'arte, nascono sempre da un viaggio nel tempo, e quindi nello spazio, non può essere che così. Quindi niente «ricerca del tempo perduto»: il tempo non è perduto, è il mio tempo: la ricerca è solo un tentativo di andare indietro nel tempo per spiegare il me stesso di adesso, ma senza dimenticarlo. È questo il punto fondamentale. A differenza di Proust chiuso nella sua camera e tutto abbandonato al recupero del se stesso di una volta, io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso.²²⁰

Interessante appare il contributo di Ida Campeggiani²²¹, nel quale si evidenzia che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* è possibile scorgere l'idea bassaniana di identificazione tra invenzione e memoria: solo ricordando è possibile arrivare all'arte e grazie a questa fusione la creazione letteraria diventa più pura e oggettiva della realtà vera e propria. Il tempo però si fa rivelatore solo a posteriori, e quindi solo in un “dopo” la scrittura diventa possibile. La visione della necropoli etrusca, forse, in questo senso può essere accomunata alla *madeleine* di Proust.

Oltre a quanto fin qui rilevato, e per concludere, si può precisare che forse la lezione proustiana e dei modernisti in generale, ha influenzato la scrittura di Bassani attraverso una via più sottile, o si potrebbe dire sotterranea. Si deve a questo punto chiamare in causa il lirismo della sua scrittura, visibile ad esempio nell'episodio della cena pasquale in casa Finzi-Contini e in quello in cui Micòl, parlando al telefono con il protagonista, spinge lo sguardo oltre la finestra della sua camera e riflette sulla nebbia. Tale lirismo, sapientemente collocato nella realtà storica, racchiude la componente metaforica necessaria per interpretare la realtà stessa. È solo attraverso questo approccio metaforico che l'autore può cercare di comprendere, sicuramente in forma parziale, quell'io ineffabile di cui si è precedentemente parlato: la sua coscienza individuale e il suo

²²⁰ A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

²²¹ I. Campeggiani, *Memoria contro storia: Proust nell'opera di Bassani*, «Quaderni del '900», N.12, 2012, pp. 57-66.

pensiero, che altrimenti resterebbero chiusi ermeticamente, così come inaccessibile continuerebbe ad essere la Storia. Il lirismo, e quindi l'arte, la poesia, sono strumenti attraverso cui indagare ed interpretare la realtà, e questo sicuramente Bassani lo deve a Proust.

Bibliografia

Bibliografia primaria

G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Mondadori, Milano 1991.

Bibliografia sul genere del romanzo e sullo statuto del personaggio

G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1965-1969, in www.sulromanzo.it.

V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020

A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004.

C. Lombardi, *Per un umanesimo contemporaneo. Michail Bachtin e gli sviluppi della teoria del personaggio in Michel Houellebecq, John M. Coetzee, Javier Marías e Philip Roth*, Enthymema, VII, 2012, p.116, in <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

Adorno, Theodor W. *Note per la Letteratura: 1943-1961*. Trad. E. De Angelis, Torino: Einaudi, 1979, I. Stampa.

A. Comparini, *Problemi di personae. Sulla recente teoria del personaggio nel mondo anglofono (2003-2016)*, *Comparatismi*, I, 2016, in <http://dx.doi.org/10.14672/2016886>.

Conversazione con Francesco Orlando, a cura di A. Diazzi, F. Pianzola, Enthymema, I 2009, p. 215, in <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

F. Orlando. *L'intimità e la storia: lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.

Bibliografia critica

M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1984.

G. Varanini, *Giorgio Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

G. C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Manni, Lecce 2011.

S. Amrani, M. P. De Paulis- Dalember, *Bassani nel suo secolo*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2017.

A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1994.

S. Parussa, *Non de me fabula narratur. Nuove note sulla genesi del Giardino attraverso le carte d'archivio* in B. Pecchiari, *Laboratorio Bassani 3. Verso il "Giardino". Atti del convegno*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2021.

G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, Feltrinelli, Milano 2019.

G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Longo, Ravenna 1981.

S. Abruzzese, *Il senso dei luoghi nell'Italia di Bassani*, in www.leparoleelecose.it.

M. Ansaldo, *La vera storia dei Finzi-Contini*, «La Repubblica», 13 giugno 2008, in <https://www.ricerca.repubblica.it>.

P. Di Stefano, *Giorgio Bassani, ecco la vera Micòl*, 20 aprile 2016, in <https://www.corriere.it>.

P. Bassani, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, La nave di Teseo, Milano 2016.

A. Geraldini, *La inquietante Micòl non è dunque esistita?*, «Corriere d'Informazione», 11-12 aprile 1962, in <https://www.studylibit.com>.

J. C. De Miguel y Canuto, “*Il giardino dei Finzi-Contini*”: *Le cuciture del tessuto narrativo*, «Critica letteraria», N. 3-4, 2014, pp. 526-546.

P. Vanelli, *Lo sguardo di Micòl: i modi della visione nell'opera narrativa di Giorgio Bassani*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe», N. 1, 2000, pp. 25-51.

F. Longo, *Lettura retorica del «Giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani in Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

E. Neppi, *La tentazione del male. Appunti su Bruno Lattes e altre figure dell'opera di Bassani*, in B. Pecchiari, *Laboratorio Bassani 3. Verso il “Giardino”*. Atti del convegno, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2021.

S. Nezri-Dufour, *Giorgio Bassani: prigioniero del passato, custode della memoria*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

A. Dolfi, *Giorgio Bassani una scrittura della malinconia*, Bulzoni Editore, Roma 2003.

M. Rinaldi, *L'antico volto materno della mia città'. Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani*, «Otto/Novecento», N. 2, 2011, pp. 223-230, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

S. Nezri-Dufour, *Il giardino bassaniano: luogo di memoria e di raffinatezza*, Spezieria ferrarese. L'arte degli Speciali e i giardini dei Semplici, Faust Edizioni, pp.223-235, 2016, <https://hal.archivies-ouvertes.fr>.

G. C. Ferretti, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in «Il Contemporaneo», marzo-aprile 1962.

F. Armand, *il movimento dei personaggi nel Giardino dei Finzi-Contini* Etudes de Lettres, Lausanne 1981, in <https://www.e-periodica.ch>.

C. Cazzola, *Kore l'oscura, (in)seguendo Micol*, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

P. Polito, *L'officina dell'ineffabile*, Giorgio Pozzi Editore, Roma 2014.

I. Campeggiani, *Memoria contro storia: Proust nell'opera di Bassani*, «Quaderni del '900», N.12, 2012, pp. 57-66.

N. Adelfi, *Giorgio Bassani, poeta della memoria*, La Stampa, N. 127, 30 maggio 1962, Editrice La Stampa, Torino, p.11, in <https://www.archiviola stampa.it>

F. Fortini, *Dal nulla tutti i fiori, il romanzo di Giorgio Bassani*, Comunità, XVI, 118, marzo-aprile 1962, Edizioni di Comunità, Milano pp.42-46, in <https://www.museoferrara.it>.

O. Del Buono, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Quaderni Milanesi: Trimestrale di Lettere e Arti, febbraio 1962, Mondadori, Milano, pp.150-156, in <http://museoferrara.it>.

g. d. c., *Bassani: come nasce un romanzo*, Stampa Sera, 270, 29 novembre 1962, Editrice La Stampa, Torino, p. 12, in <https://www.archiviola stampa.it>.

F. Bausi, *Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, «Lettere Italiane», N. 2 2003, pp. 219-248.

G. Di Iacovo, *Dalla pittura alla narrativa ne «Il giardino dei Finzi-Contini»*, «Il segno e le lettere», N. 8, 2015, pp. 195-216.

N. Turi, *Sul limitar della soglia: spazi temi e strategie narrative del «Giardino»*, «Larivista», 2015, pp. 51-59.

G. Venturi, *Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani* «Letteratura e arte», N.8, 2010, pp. 255-283.

AAVV, *La Ferrara di Bassani, la Praga di Kafka e al di là: fare i conti con le proprie budella*, «Cahiers d'études italiennes», N. 26, 2018, in <https://journals.openedition.org>.

P. Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Manni, Lecce 2004.

A. Chiappini, G. Venturi, *Bassani e Ferrara: le intermittenze del cuore*, Corbo, 1995.

S. Abruzzese, *Il senso dei luoghi nell'Italia di Bassani*, 4 marzo 2021, in <https://www.leparoleelecose.it>.

E. Paruolo, *La morte interiore nel "Romanzo di Ferrara" di Giorgio Bassani*, «Italianistica», N.1, 2003, pp. 97-103.

E. Montale, *Vita e morte di Micol*, «Corriere della Sera», 28 febbraio 1962, L'Editoriale Corriere della Sera, Milano, p.3, in <https://www.coursehero.com>.

W. Pedullà, *Il mistero di Micol*, «Avanti!», 23 febbraio 1962, in <https://avanti.senato.it>.

P. Citati, *Bassani cerca il cuore nascosto dei Finzi-Contini*, «Il Giorno», 21 febbraio 1962, in <https://www.museoferrara.it>.

R. Antognini, *Bassani lettore di Petrarca? Spunti di poetica petrarchesca nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, *Per un «MEMOIR» su mio padre. Intervista a Paola Bassani*, New York City, 26 aprile 2011, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

G. Bassani, *Intervista con Claudio Toscani*, «Il Ragguaglio Librario», giugno 1973, in *Proscritto a Giorgio Bassani*, a cura di R. Antognini, R. D. Blumenfeld, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2012.

Sitografia

<https://journals.openedition.org>

<https://www.leparoleelecose.it/>

<https://www.corriere.it>

<https://www.museoferrara.it>

<https://www.coursehero.com>

<https://avanti.senato.it>

<https://www.e-periodica.ch>

<https://www.Academia.edu>

<https://www.radiocorriere.teche.rai.it>

<https://www.archiviola stampa.it>

<https://www.sulromanzo.it>

<https://hal.archivies-ouvertes.fr>

<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

<http://dx.doi.org/10.14672/2016886>

<https://www.ricerca.repubblica.it>

<https://www.studylibit.com>