



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Specialistica in Letteratura e Filologia Medievale e Moderna

Tesi di Laurea

***Volevo che l'ineffabile potesse diventare
eterno.***

Bassani e Il giardino dei Finzi- Contini

Relatore:
Ch.mo Professor Guido Baldassarri

Laureanda:
Linda Rossi
n. Matricola: 571101

Anno accademico 2016/2017

Ad Alfiero e Fiammetta,
calicantus del mio giardino

*When God hands you a gift,
he also hands you a whip;
and the whip is intended
solely for self-flagellation.*

Truman Capote, *Music For Chameleons*

*Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse
quasi nanos gigantium humeris insidentes,
ut possim plura eis et remotiora videre,
non utique proprii visus acumine aut eminentia
corporis, sed quia in altum subvehimur
et extollimur magnitudine gigantea.*

Giovanni di Salisbury, *Metalogicon*

INDICE

LE PREMESSE.....	1
GIORGIO BASSANI: UN POETA ROMANZIERE.....	2
UNO SGUARDO SUL ROMANZO DI FERRARA.....	6
SULLA SOGLIA DEL GIARDINO.....	18
UN ROMANZO DI FORMAZIONE.....	24
Una precisazione sui generi.....	24
Il romanzo della crisi.....	24
<i>Il giardino dei Finzi - Contini: formazione e iniziazione.....</i>	29
L'incontro nel giugno 1929.....	29
La luminosa estate di San Martino del 1938.....	36
Inverno 1938 - 1939.....	48
Primavera ed estate 1939.....	60
Conclusioni.....	71
UN ROMANZO DELLA MEMORIA.....	74
Una riflessione sul tempo e la memoria in letteratura.....	74
La memoria nella tradizione ebraica.....	81
Il sentimento del tempo in Bassani.....	84
Bassani e Proust.....	87
I tempi de <i>Il giardino dei Finzi- Contini</i>	90
Il tempo della morte.....	98
La notte di Pesah.....	106
Conclusioni.....	112
L'ECO DELLA LETTERATURA.....	115

Un ipotesto del giardino.....	116
Il sistema delle citazioni.....	120
Un personaggio letterario: Micòl	124
Conclusioni.....	135
INTERVISTA A PAOLA BASSANI.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	144
SITOGRAFIA.....	150

LE PREMESSE

Quando lessi per la prima volta *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani avevo quattordici anni e i libri erano soprattutto scelti da altri per me e raramente frutto di un qualche acquisto ispirato; in questo caso poi, non si trattava nemmeno di un testo passato attraverso le maglie dei programmi scolastici e, quindi, del tutto nuovo. Oggi, dopo molto tempo, molte riletture e forse più esperienze – letterarie e non – sono quasi certa che sia stato un incontro fortunato, una lettura che ha segnato il mio passo. Allora non avrei saputo spiegarne i motivi che con termini generici, buoni forse per un tema in classe, ma da adulta, ora mi chiedo: che cosa muove l'animo umano a percepire certe affinità elettive? È un quesito di difficile risoluzione, ma posso provare a tracciare un percorso all'interno del romanzo che ne metta in evidenza le caratteristiche salienti, le stesse che mi hanno condotta a questo personale coinvolgimento.

Dal mio punto di vista, gli elementi fondanti de *Il giardino dei Finzi Contini*, e di conseguenza l'oggetto del mio studio, sono il taglio della narrazione, che presenta le impronte del romanzo di formazione, ma anche quelle di romanzo della memoria e la lunga eco letteraria, che si dipana per tutto il testo.

GIORGIO BASSANI: UN POETA ROMANZIERE

Qualsiasi ricerca attorno all'opera di Bassani non può che partire dalla sua concezione di sé come artista. In particolare, il ferrarese si ritrova nella definizione di poeta quale banditore del vero, come De Sanctis sosteneva a proposito del Dante della *Commedia*¹, colui che è testimone e soggetto storico del proprio tempo, che attraverso le forme del proprio sentimento racconta una parte di sé e della società che rappresenta.

In molteplici occasioni l'autore ha modo di ribadire che essere scrittori o poeti - termini usati alternativamente - non è un mestiere, altrimenti si parla nelle vesti di letterati, nascosti dietro ad una cortina di opulenza retorica, che nulla ha a che vedere con le possibilità morali e storiche della letteratura². Ed egli, per sé, rivendica il titolo di poeta³, fusione tangibile di afflato sentimentale e volontà storicistica, oltre ogni sterile diatriba: "[..]personalmente, non posso soffrire le distinzioni tecnicistiche, di tipo quasi sindacale, tra poeti, narratori, saggisti, eccetera. L'attività creativa mal sopporta etichette e distinzioni del genere, che riflettono idee critiche accademiche e invecchiate. Che cos'è la Recherche? E Ulysses, che cos'è? E Das Schloss? E Der Zauberberg? Non sono forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?[..]"⁴.

E di qui si innesta un concetto chiave del pensiero bassaniano, indispensabile per decifrare il messaggio de *Il giardino dei Finzi Contini*, ma anche dell'intero corpus de *Il romanzo di*

¹ "Oltre a ciò, Dante era poeta. Invano afferma che poeta vuol dire profeta, banditore del vero". F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1958, p.186.

² "Infine, quello dello scrittore, del poeta, non è propriamente un «mestiere». Poteva crederlo D'Annunzio. Ma D'Annunzio non era un poeta, bensì un letterato. E da quel letterato (sia pure sommo) che era, non sapeva assolutamente muoversi nelle piaghe segrete del cuore umano." G. BASSANI, *In risposta (IV), Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 2003, p. 354.

³ "Quanto a me, io non sono un romanziere, o un rimatore, o un saggista. Sono un poeta, con il suo permesso, sostanzialmente un poeta"- G. BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 1347.

⁴ G. BASSANI, *In risposta (IV), Di là dal cuore*, ivi, p. 267.

Ferrara: l'artista - il poeta - è colui che muore almeno una volta, per tornare al regno dei vivi come aedo di vicende altrimenti impossibili da raccontare, portatore di una fondante coscienza storica. Esempio, in questo senso, la vicenda del protagonista di *Una lapide in via Mazzini*, Geo Jozs che, tornato al mondo dei vivi dopo i campi di concentramento, è come un cantore che risale dalla propria tragedia personale, con il compito di diventare testimone civile; si tratta di una concezione della poesia che può spaziare dalle radici più profonde della nostra cultura, come Dante che riemerge dal regno dell'oltretomba portando con sé un sentire quasi profetico⁵, a quelle più recenti, come Primo Levi che rievoca la sua esperienza nell'inferno dei lager (dove il senso di comunione con l'altro riusciva a passare - forse - in modo esclusivo, proprio attraverso la poesia, quando la memoria gli suggeriva qualche verso del XXVI della prima cantica della *Commedia*). Eppure la poesia, sia in forma di prosa - in cui il narratore si confessa attraverso i suoi personaggi - sia in forma di lirica - in cui c'è un rivelarsi più immediato -, tende solamente all'assoluto, senza mai riuscire a raggiungerlo, preservando così la sua intima natura artistica.

In tutto questo, di conseguenza, secondo Bassani, non c'è spazio per il compiacimento autobiografico, poiché l'opera in quanto tale è sempre superiore a chi l'ha creata: essa nasce dalla capacità di rappresentare le ferite interiori scaturite dal dolore e dalla fragilità autoriale, ma comunica vitalità e, come sosteneva Proust nel *Contre Sainte-Beuve*, non costituisce un calco esatto dello scrittore reale. In questa riflessione e in tutto l'impianto teorico bassaniano si avverte l'impronta idealistica della sua formazione e, in particolare, il

⁵ " E i poeti, loro, che cosa fanno, se non morire e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri, se non morire per dire tutta la verità del suo tempo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua." G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1344.

magistero di Benedetto Croce⁶, secondo il quale, attraverso il sentimento, il poeta dice ciò che è vero, aspirando a plasmare un'opera d'arte universale: “[..]É un atto di vita che serve alla vita, è quel trascrivere storie vuote e raccogliere documenti morti. Verrà il momento che essi ci agevoleranno a riprodurre, arricchita, nel nostro spirito la storia passata, rifacendola presente[.]”⁷.

Un altro lascito della scuola crociana è sicuramente l'avversione per la psicoanalisi freudiana, che si traduce in un deciso rifiuto dell'analisi psicologica nella tecnica romanzesca, in quanto l'io è, al fondo, sostanzialmente ineffabile. Naturalmente ciò si riverbera in alcuni dei passaggi dei suoi testi, notoriamente i più discussi, in cui l'autore sembra tirarsi indietro dal raccontare perché *privat sache*: “[..]Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare, perché sono soltanto un romanziere[.]”⁸. L'idea è quella di un profondo rispetto per dei personaggi, immaginati come persone vere di cui si può conoscere solo ciò che essi stessi svelano, e per i fatti, che rappresentano il vero per soggetto di manzoniana memoria: non sembra un caso che l'unica epigrafe sopravvissuta nell'ultima versione del *Romanzo di Ferrara*, tra tutte quelle che aprivano i singoli testi, sia proprio ricavata dai *Promessi sposi*⁹. Bassani, per questo, risponde alle critiche di Fortini (e di molti altri) sul mancato sviluppo delle implicazioni erotiche del *Il giardino dei Finzi Contini* sostenendo: “[..]se avessi impalcato su quella base di incontrovertibile verità storica un castello romanzesco di rapporti sessuali ipotetici o

⁶ “[..]io credo di essere l'unico scrittore del Novecento per il quale l'esperienza idealistica è il fatto assolutamente centrale della propria formazione [..] il mio unico vero grande maestro è stato Benedetto Croce [..]”. F. CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 57-58.

⁷ B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1927, p. 15.

⁸ F. CAMON, *Cosa c'insegna Bassani*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451, p. 137.

⁹ “Certo, il cuore, chi gli dà retta ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto”. A. MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2009, p.142.

ipotizzati sullo sfondo di Buchenwald avrei prodotto un monstrum artistico[..]"¹⁰. E ancora difende la propria scelta dichiarandosi, crocianamente, un moralista, in opposizione alla ispirazione di artisti come Proust che, da esteti, sanno accogliere ogni cosa dalla vita fino a farla scivolare nei loro lavori. Bassani cerca di dare corpo nei suoi testi alle ferite e ai malesseri di uomo, innestandoli in un'opera realistica, storicamente determinata, capace di restituire una certa idea di mondo, ma che rechi con sé il conforto della poesia¹¹, in sintesi, sceglie la via della realtà poetica.

¹⁰ F. CAMON, *Cosa c'insegna Bassani*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, ivi, p.138.

¹¹ "In entrambe le circostanze mi sentivo disperato, addirittura prossimo alla morte. D'istinto cercavo conforto nella poesia, in quella vera, la quale, pur essendo diversa dalla vita, anzi, in fondo, il suo contrario, non può non tendere che a restituirtela, la vita, a farti sentire al centro di essa." G. BASSANI, *A proposito di Tolstoj, Di là dal cuore*, ivi, p. 344.

UNO SGUARDO SUL ROMANZO DI FERRARA

Studiare Giorgio Bassani significa anzitutto immergersi negli anni struggenti della sua giovinezza ferrarese, che tornano sovente nelle sue opere a designare un periodo privilegiato dell'esistenza ma al medesimo tempo segnato dalle tragedie della storia.

Tracciare le linee guida del pensiero e le vicende di Bassani narratore è un tutt'uno con il familiarizzare con i contorni della città della bassa padana e della sua gente, che si presenterà costante nella sua opera a distanza di anni, ormai trasferitosi a Roma da tempo; ma significa anche salire sul treno che tutti i giorni fa la spola tra Ferrara e Bologna, la città degli incontri decisivi per la sua formazione di intellettuale, da quello con Roberto Longhi, di cui frequenta le lezioni di storia dell'arte e al quale si lega con un sodalizio lungo una vita¹², fino alla conoscenza con Attilio Bertolucci, Giuseppe Dessì, Claudio Varese¹³.

Per percorrere, quindi, i sentieri della narrativa bassaniana non si può che addentrarsi nella sua personale *recherche*, nel romanzo di una vita, perfezionato e ripreso più e più volte nel corso degli anni, quasi a dire "*ce livre c'est moi*", *Il romanzo di Ferrara*. Lo stesso scrittore sostiene in un'intervista con Carlo Felice Colucci che "*tutti gli scrittori autentici, in fondo, finiscono con lo scrivere un solo libro: Flaubert insegna per tutti*"¹⁴. Quest'opera racchiude la maggior parte della narrativa dello scrittore e ne esclude le liriche, nonostante

¹² "Non c'era nulla in lui dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante all'università di Bologna, di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia, nessuna posa erudita, in lui, nessun sussiego di casta, nessuna boria didattica e didascalica, nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire e far capire [...]". G. BASSANI, *Un vero maestro, Di là dal cuore*, ivi, p. 134 - 135.

¹³ G. BASSANI, *In risposta V*, ivi, pp. 375 -377.

¹⁴ C. F. COLUCCI, *Intervista a Bassani*, in *Napoli oggi*, aprile 1981, poi in *La parola perduta*, Alfredo Guida editore, p. 54.

egli avverta la poesia come un'esigenza primaria all'interno della propria attività letteraria e, anzi, sostenga che non avrebbe potuto scrivere nulla se non avesse prima elaborato la raccolta *Te lucis ante*. Per quanto concerne la prosa, si può osservare come i temi principali della scrittura di Bassani siano già presenti in nuce in *Una città di pianura*, uscito nel 1940 per i tipi dell'Officina d'arte grafica A. Ludni e C., con lo pseudonimo di Giacomo Marchi e, come per stessa ammissione di Bassani, si tratti di racconti che costituiscono una prima prova giovanile, pertanto, esclusi dal corpus de *Il romanzo*.

Il romanzo di Ferrara esce nel 1974, includendo in un unico volume le *Cinque storie ferraresi*, *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *L'airone* e *L'odore del fieno*, tutti testi apparsi già in precedenza, ma separatamente. L'operazione si presenta come una vera propria riscrittura che suscita opinioni piuttosto divergenti nel panorama della critica; forse, per comprendere l'intento dello scrittore, si potrebbero rileggere alcune righe di una lettera indirizzatagli dall'amico Claudio Varese in occasione dell'uscita del libro: “[..]Non è detto che ogni *Conquistata* sia sempre peggio di ogni *Liberata*, né che *I promessi sposi* siano sempre meglio di ogni *Fermo e Lucia*: potrebbero essere due opere diverse, distinte, egualmente necessarie, maturate in una diversa situazione storica dello scrittore e del tempo[..]”¹⁵. Molti si soffermano proprio sull'aspetto della riscrittura, alla ricerca di una maggiore oggettività della prosa, il rovello formale che attanaglia continuamente Bassani, nel tentativo di sfuggire alla cifra stilistica che più di ogni altra lo definisce, la liricità. In particolare, la critica neoavanguardista e marxista continua a trovare la scrittura del ferrarese troppo levigata, segno di arretratezza e calo di interesse ideologico, mezzo per ottenere un immediato successo di pubblico, per un autore definito consolatore della borghesia, troppo attratto

¹⁵la lettera di Varese del 3 febbraio 1974 è interamente riportata in chiusura del saggio di Micaela Rinaldi. M. RINALDI, “*Quel poco che il cuore ha saputo ricordare*”. Sul dattiloscritto de *Il giardino dei Finzi-Contini*, Otto-Novecento, anno 2006, n.1.

dalla “[..]tentazione del «pezzo di bravura»[..]”¹⁶. Bassani, comunque, difende più volte le sue scelte stilistiche e di poetica, anche in modo piuttosto duro: “[..]Hanno il loro bravo momento rosa, poi il momento blu, poi quello giallo, poi quello viola, eccetera. La Resistenza, l’estetismo eretto a ideale civile e a sistema di vita, il cattolicesimo, il marxismo, e chi più ne ha più ne metta: accolgono e sperano tutto, passano indifferentemente attraverso tutto[..]”¹⁷.

L’unione della produzione in prosa, però, offre anche la possibilità di aprire con una sola chiave la porta che conduce al nucleo concettuale della storia e dell’arte del suo autore: la memoria dolce e amara ad un tempo, le ferite della giovinezza, la vita di una città intera, la bufera della storia, la labilità delle cose, la morte, gli affetti. Lo sguardo penetrante di Fortini è quello che, per primo, già quando escono le *Cinque storie ferraresi*, coglie la possibilità di un’opera-mondo ancora distante da venire, “[..]queste tre storie[..]paiono capitoli di un libro e cioè di un’intuizione più vasta e più grave, ma che ancora non c’è. Ferrara, gli ebrei di Ferrara, il tempo, the infinite pity and tragedy of all the past [..]”¹⁸.

In effetti, come si diceva, si tratta di un’operazione avvenuta a posteriori, quasi a naturale compimento di una parabola narrativa su un mondo piccolo, strettamente connesso ad un preciso cronotopo, quello della Ferrara per lo più tra la fine degli anni ’30 (in particolare post leggi razziali del 1938) e i primi anni ’40¹⁹. Bassani si ritrova ad essere regista di un teatrino di provincia, delle vicende riguardanti uno stuolo di personaggi che, poco alla volta, hanno riempito gli spazi bianchi della sua personale ricerca, delineando i contorni di

¹⁶ F.FORTINI, *Dal nulla tutti i fiori: il romanzo di Bassani*, in *Comunità*, XVI, marzo-aprile 1962, pp.42-46.

¹⁷ G. BASSANI, *In risposta III*, ivi, p. 272.

¹⁸ F. FORTINI, *Narrativa dell’annata. Bibliografia letteraria a cura di F. Fortini*, in *Comunità*, VII, 20 settembre 1953, p.46.

¹⁹ “E quando gli eventi si riferiscono a periodi diversi rimandano a quegli anni come momento iniziale, luogo primigenio, origine di ogni possibilità di narrazione”. R. COTRONEO, *L’enigma della memoria*, in G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 3.

una città reale e mitica, ma d'altra parte "[..]Ogni artista vero, ogni poeta, non può non fare sempre i conti con le proprie origini, con le proprie budella. La città del Castello di Kafka non è Praga, d'accordo, ma d'altronde cosa potrebbe essere se non Praga?[..]"²⁰, ancora a Colucci "[..]Perché i poeti, si sa, amano sempre parlare della loro terra, delle loro radici. Così, nelle mie storie ho messo in piedi Ferrara quartiere per quartiere, come ho messo in piedi me giorno dopo giorno della mia esistenza[..]"²¹.

Ed ecco il punto, dipingere –come si trattasse di un quadro di Morandi- un orizzonte spazio-temporale assoluto, funzionale ad una piccola epopea nata da una ferita del '900 italiano, in cui le vicende non sono semplicemente giustapposte, ma formano un *continuum*²², con le parole di Edoardo Affinati potremmo dire che "ciò che per lui conta non è l'anima, ma la forma in cui essa si manifesta [..]Ferrara, l'ebraismo, l'amicizia, l'amore adolescente: ecco le sue forme vuote, tutte da riempire e colorare"²³.

Il *Romanzo di Ferrara* si apre con le *Cinque storie ferraresi*, pubblicate in volume nel 1956 da Einaudi (vincono il premio Strega lo stesso anno), ma apparse tutte in precedenza in rivista. Il primo racconto, *Lida Mantovani*, ha una lunga gestazione, quasi ventennale, e l'autore ci rimette mano soprattutto per compiacere l'amica Marguerite Caetani, che gli affida la redazione della rivista letteraria *Botteghe Oscure*, quando il testo si intitola ancora *Storia di Debora*. La storia, che si potrebbe definire un bozzetto, ritrae la vita di una madre e di una figlia della classe popolare, unite dal medesimo destino, crescere un figlio sole; fino

²⁰ G. BASSANI, *In risposta VI*, ivi, p. 382.

²¹ C. F. COLUCCI, *Intervista a Bassani*, ivi, p. 54.

²² "[..] io credo proprio di aver voluto scrivere una sorta di poema romanzesco, maturandolo e realizzandolo col tempo, e che esso rappresenti oggi un libro solo, il mio più recente: da non vedere quindi come l'insieme dei miei racconti e romanzi messi l'uno dietro l'altro in ordine cronologico, da non leggere affatto come un'opera omnia, ma invece come un unico romanzo, dove racconto di me, della mia città [..]". Ivi, p. 54.

²³ E. AFFINATI, *Giorgio Bassani: uno scrittore astratto*, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di A. Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996, p. 133.

al momento in cui la seconda, affrancatasi dalla figura materna ormai defunta, acconsente a sposare Oreste, piccolo bottegaio votato alla meteorologia, accettando passivamente tutto ciò che la vita le offre: “[..]Gli anni che seguirono, laboriosi, tranquilli, sostanzialmente felici, non dettero luogo ad avvenimenti di rilievo. Perfino gli inverni – diceva Oreste [..]-, sembravano aver messo giudizio per sempre[.]”²⁴. Probabilmente un primo accenno ad alcune delle cifre che meglio definiscono i personaggi di Bassani: la solitudine e l’inerzia; ma anche l’apertura all’immaginario scenico dell’intero romanzo, si noti –ad esempio- già nelle prime righe del testo la presenza della magnolia, correlativo oggettivo costante di un’intera stagione dell’esistenza dell’autore.

La solitudine è una caratteristica che appartiene anche ai lineamenti del protagonista del ritratto successivo della sezione *Dentro le mura*, il dottor Elia Corcos ne *La passeggiata prima di cena*, un personaggio che fa parte di quella galleria di figure che entrano ed escono come comparse nei romanzi successivi dello scrittore – altri sono Clelia Trotti o Bruno Lattes, per attenersi alle *Storie* – e che conferiscono autenticità alla Ferrara di Bassani che, come ogni città di provincia, è fatta non solo di un groviglio di strade ma anche di uno sciame di persone che si possono facilmente incontrare e che tutti bene o male conoscono. Per stessa ammissione di Bassani si tratta di una composizione lenta e faticosa, abbandonata e poi ripresa su consiglio dell’amico Soldati²⁵, in cui nel raccontare di Elia Corcos, della moglie Gemma e dei rispettivi *clans* familiari, distanti per tradizioni e cultura, vuole soprattutto

²⁴G. BASSANI, *Lida Mantovani*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 44.

²⁵ “[..]L’avevo forse dimenticata la raccomandazione del vecchio Flaubert al giovane Maupassant: «Meno puttane e meno canottaggio»? Ebbene lui, a me, si limitava a consigliare meno bicicletta e più tavolino. La bicicletta poteva essere buona per fare delle poesie. Uno pedala, pensa a un verso, si ferma per annottarlo, riparte.[..]”. G. BASSANI, *Laggiù*, in *fondo al corridoio*, in *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 824.

“[..]creare un tipo di narrazione che facesse pensare proprio attraverso la forma della sua struttura, per mezzo di essa, a una lunga, lunghissima carrellata cinematografica[..]”²⁶.

Nella storia intitolata *Una lapide in via Mazzini*, emerge con prepotenza un altro dei temi che contraddistingue Bassani nel panorama del Novecento italiano, accennato vagamente in *Lida Mantovani* e già con contorni più definiti ne *La passeggiata prima di cena*²⁷: l'identità ebraica, vista attraverso la lente straniante della storia, quindi, attraversando un altro punto cruciale della narrativa dello scrittore, la malattia del lutto, perché “un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi”²⁸. Il testo mette a confronto due universi irreversibilmente separati, quello della borghesia colpevole e dello zio Daniele che credono che il tempo lenisca ogni sofferenza e quello di Geo, condannato nei campi di concentramento alla morte del suo io più intimo, e incapace di trovare gioia nel suo ritorno dall'inferno: “[..]Ogni cosa girava, insomma. Geo da un lato; Ferrara e i suoi abitanti –non esclusi gli ebrei- dall'altro: tutto e tutti risultavano ad un tratto coinvolti in un moto vasto, ineluttabile, fatale. Concorde come quello di sfere collegate, per sottoposti ingranaggi, ad un solo perno invisibile[..]”²⁹.

Gli ultimi anni di Clelia Trotti è, forse, tra tutte le *Cinque storie ferraresi* quella più opaca, probabilmente in virtù del contenuto fortemente ideologico: di fatto il tratteggio dell'incontro tra il giovane ebreo Bruno Lattes e una vecchia maestra socialista, ormai

²⁶ Ivi, p. 826.

²⁷ “[..]L'écrivain l'évoque dand Dentro le mura avec une infinie délicatesse [...] La déportation en Allemagne du docteur Corcos et de son fils est signalée entre parenthèses, comme un fait aussitôt classé par le discours commun.” A. SEMPOUX, *Histoire et Poésie*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, pp. 11-12.

²⁸ G. BASSANI, *In risposta VI*, ivi, p. 385.

²⁹ G. BASSANI, *Una lapide in via Mazzini*, in *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 93.

sorvegliata speciale dell' Ovra; la stessa Marguerite Caetani trova il testo inferiore ai precedenti e un po' noioso, tanto da rifiutarlo per un numero di *Botteghe oscure*.

L'ultimo racconto, *Una notte del '43*, come già del resto il precedente, è tra quelli che esce più facilmente dalla penna dello scrittore, che torna ancora una volta sul tema dell'indifferenza e de *ce que l'homme a cru voir*, utilizzando come spunto per la narrazione un fatto realmente accaduto durante gli anni della guerra - una feroce rappresaglia dei soldati fascisti- per immaginare un personaggio costretto dalla malattia a rimanere relegato in casa tutto il tempo, con l'unica distrazione di guardare fuori dalla sua finestra. Bassani vede il farmacista Barilari osservare gli autori della fucilazione di quella notte ma, questi, chiuso nel suo dolore e nella sua incomprensione, chiamato a testimoniare sui fatti, è incapace di raccontare la verità.

Ultimando *Una notte del '43* Bassani comprende di essere giunto alla fine di un ciclo narrativo: così sostiene nel saggio *Laggiù, in fondo al corridoio*: “[..]Ormai Ferrara c’era. A forza di accarezzarla e indagarla da ogni parte, mi pareva d’essere riuscito a metterla in piedi, a farne a grado a grado qualcosa di concreto, di reale, insomma di credibile. Era molto. Ma anche poco. E in ogni caso non sufficiente[..]”³⁰. Queste parole dimostrano che l’autore intuisce come la propria narrativa rischi di stagnare se non giunge ad una svolta, che arriva puntuale durante la lavorazione dell’opera seguente, *Gli occhiali d’oro* (1958). Dopo soli tre capitoli Bassani realizza che, per muovere ad un nuovo approdo, deve comprendere nel suo romanzo un personaggio che fino a quel momento non si è mai affacciato sulla scena, ma che si è limitato ad occhieggiare da dietro le quinte: se stesso.³¹ Il testo, infatti, racconta

³⁰ G. BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio*, ivi, p. 828.

³¹“A partire da adesso valeva forse la pena che l’autore [..]provasse a uscire anche lui dalla sua, di tana, si qualificasse, osasse dire finalmente «io». Ivi, p. 829.

le vicende di Athos Fadigati, medico conosciuto e stimato in città, e di un «io», giovane universitario della buona borghesia ebraica, destinate a sfiorarsi e a non intrecciarsi in diverse occasioni: in fondo, a rispecchiare le cifre caratteriali che accomunano i due personaggi, la diversità e la solitudine. Il dottore sacrifica la propria reputazione per un'«amicizia scandalosa» con il giovane opportunista Deliliers, di fatto rivelando ad un mondo provinciale e bigotto qualcosa di indecente come l'omosessualità: “[..]quel Deliliers non era in fondo che un ragazzo viziato, un «ragazzaccio» [..] Il dottor Fadigati invece no. Un signore della sua condizione, della sua età, non era scusabile in nessun modo [..] ma venirsi ad esibire proprio a Riccione [..]solamente da un «vecchio degenerato» ci si sarebbe potuti aspettare un tiro del genere”³². Mentre l'io narrante soffre il clima antisemita che sembra farsi strada, sino alla promulgazione delle leggi razziali del 1938 – e naturalmente, non si può non ricordare che l'ebraismo stesso, storicamente, si identifica come paradigma della diversità-. Entrambi sono tra gli esempi meglio riusciti della particolare solitudine che emana dai personaggi bassaniani, come sostiene Eraldo Affinati, assai diversa da quella dei protagonisti di Proust e Joyce –quasi simbolo di prestigiosa elezione-, ma piuttosto angusta e sofferta³³ e significativamente simboleggiata dagli occhiali d'oro del titolo: “[..]un'identità sofferta che può esistere solo all'interno di una radicale separatezza non soltanto emotiva, ma più radicalmente percettiva. È infatti l'impedimento visivo, la miopia, a intitolare il romanzo allo strumento che dovrebbe risolverla e che invece diventa sigillo primario della diversità del protagonista[..]”³⁴.

³² G. BASSANI, *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 224.

³³E. AFFINATI, *La solitudine speciale dei personaggi di Bassani*, in *G. Bassani uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451.

³⁴ R. DEIDIER, *Rileggendo Gli occhiali d'oro*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 114- 115.

Cuore de *Il romanzo di Ferrara* è certamente *Il giardino dei Finzi- Contini*, romanzo del successo e della critica più feroce a Bassani, in cui si concentrano i nuclei tematici più sentiti dallo scrittore, del quale si dirà nei prossimi capitoli.

A seguire un romanzo breve: *Dietro la porta*, racconto emblematico circa la dimensione antieroica del protagonista (ancora una volta la voce narrante è in prima persona):

“[...]Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai[.]”³⁵. Questo testo costituisce una tappa significativa per

comprendere l’evoluzione dei personaggi di Bassani, la loro vocazione solitaria e il loro percepirsi perpetuamente inadatti, con le parole di Denis Ferraris: “[...]À aucun d’eux

l’auteur n’a voulu accorder la sérénité ou, plus modestement, une relation raisonnablement apaisée avec soi- même et avec les autres [...] Elle peut passer par la fureur et le scandale, par la solitude

*(notamment dans *Dietro la porta*), par l’humiliation et par une revendication doloriste du malheur [...]”*³⁶. Un’interpretazione puntuale e storicamente fondata è quella proposta da Lucienne

Kroha, che coglie con precisione l’insistenza su una tematica che spesso, per quest’opera, è stata avvertita come secondaria: il fattore dell’identità ebraica. Il protagonista, infatti, si

confronta con due “doppi”: Carlo Cattolica -cristiano, perfetto *insider-* e Luciano Pulga -tratteggiato secondo gli stereotipi antisemiti più diffusi, pur non essendo ebreo-. Quanto

mai carica di significato, in quest’ottica, la chiusa del romanzo (la gita in barca in cui il protagonista si tuffa lasciando Pulga, che non sa nuotare, solo e spaventato), che sembra

sottendere vagamente quella di un testo del 1917 molto in voga tra i gerarchi nazisti: *Die*

³⁵ G. BASSANI, *Dietro la porta*, in *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 615.

³⁶ D. FERRARIS, *La figure de l’antihéros dans l’œuvre de Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell’Hôtel de Galliffet, 2006.

Sunde wider das bult, in cui si racconta di due fratelli, esemplari perfetti di una divisione manichea del mondo: buoni ariani da un lato, sordidi ebrei dall'altro, morti durante una gita in barca, naturalmente a causa della debolezza del fratello ebreo.³⁷

Uno spazio narrativo dall'impianto fortemente contemporaneo all'interno de *Il romanzo di Ferrara* è quello de *L'airone*, in cui è evidente la lezione dei grandi scrittori modernisti di inizio secolo, soprattutto Woolf e Joyce. Si tratta del racconto dell'ultima lunga giornata invernale di Edgardo Limentani, personaggio nauseato dalla vita e tormentato dalle ansie metafisiche più ataviche, che lo spingono al suicidio:³⁸ esito quasi liberatorio di un'esistenza alienata e votata all'autodistruzione. In effetti, come si vedrà a proposito de *Il giardino dei Finzi-Contini*, il binomio vita-morte è essenziale nell'opera di Bassani, una vera e propria *Weltanschauung*, come la definisce Antonello Perli, che compie con *L'airone* un passo oltre: "[...] la tensione che anima i predecessori di Limentani si infrange sulla barriera della temporalità che è destinata ad essere oltrepassata, affinché possa dirsi compiuta la dialettica del Romanzo, solo da un soggetto in grado di impersonare [...] una progressiva ma radicale estraneità al tempo e alla vita [...]"³⁹. L'animale impagliato del titolo, quindi, preannuncia la soluzione ad una malattia da cui non si guarisce; e si potrebbe forse immaginare che Bassani conosca la simbologia cristiana medievale, che riconosce nell'airone un emblema del silenzio.

La chiusa de *Il Romanzo di Ferrara* è rappresentata da una miscellanea di brani raggruppati sotto il titolo *L'odore del fieno*, in cui si ritrovano alcuni tra i temi più cari a Bassani, ma

³⁷ L. KROHA, *Il corpo e la storia: lettura di Dietro la porta*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 155- 169.

³⁸ "[...]Il motivo vero, fondamentale, che porta Limentani al suicidio è quello metafisico: cosa faccio al mondo, cos'è la vita, che senso ha? [...]". F. CAMON, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 71.

³⁹A. PERLI, «Fuori dal tempo»: *L'airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 201.

considerati da uno sguardo più lontano, come di un cannocchiale rovesciato. Certo, però, non si può attribuire a questi scritti il valore di mero esercizio di stile, se l'autore decide di collocarli in modo tale che si identifichino con la parola fine. In effetti, in un'intervista rilasciata a Carlo Felice Colucci nel 1981, Bassani dichiarò: "[.] nell'ultimo capitolo, una sorta di saggio critico intitolato *Laggiù in fondo al corridoio*, la voce di chi scrive è la stessa di chi parla. Non vi sono ulteriori paraventi, diaframmi: sono proprio io [.]"⁴⁰; quasi a condurre il lettore al termine di un viaggio-presa di coscienza, assottigliando il confine tra memoria vissuta ed invenzione sino a dissolverlo.⁴¹ Per quanto riguarda il titolo, trova corrispondenza nelle pagine dedicate ancora una volta a Bruno Lattes, che durante il funerale di uno zio percepisce l'odore intenso della falciatura dell'erba del cimitero, che lo riporta indietro con la memoria a un altro funerale, quello del nonno, quando era ancora un bambino. La percezione olfattiva (Proust insegna) crea una sorta di filo conduttore tra presente e passato, che forse trova la miglior spiegazione nell'ipotesi interpretativa di Micaela Rinaldi, che intuisce dietro la scelta di Bassani il desiderio di dare un messaggio di speranza dopo la fine tragica di Limentani. La figura che incarnerebbe la speranza sepolta sotto la brace della storia è rappresentata dalla madre di Bruno, presenza per natura e cultura, estranea ai mali storici che affliggono i Lattes: "[.]All'affermazione del padre «solo i morti stanno bene» che il piccolo Bruno aveva scimmiettato, la madre risponde con un gesto amorevole e protettivo nei confronti del figlio: nella mente del protagonista, e forse anche del

⁴⁰ C. F. COLUCCI, *ivi*, p. 55.

⁴¹ "[.]Comme le narrateur proustien, il n'est «ni un simple mémorialiste du passé vécu, ni le créateur d'une fiction inventée [.]” B. URBANI, *Il giardino dei Finzi-Contini. Un roman proustien de la mémoire*, in *Novecento*, Cahier n. 22, anno 1999, p. 205.

Bassani del dopo L'Airone, la vita era riuscita a sconfiggere la morte, per il futuro c'era ancora una speranza[..]"⁴².

Scorrere le pagine del *Romanzo di Ferrara* è stato indispensabile per cominciare ad avvolgere il filo d'Arianna che conduce a *Il giardino dei Finzi-Contini*, testo che condensa al meglio la sofisticatezza dei personaggi e del mondo narrativo dello scrittore e per dare delle coordinate di massima alla ricerca.

⁴² M. RINALDI, *Il profumo del passato nella narrativa di Bassani*, in *Esperienze letterarie*, anno 2002, n. 4.

SULLA SOGLIA DEL GIARDINO

La *princeps* de *Il giardino dei Finzi- Contini* risale al 1962, ma è il risultato di una lunghissima gestazione, a riprova della vena tanto singolare quanto tormentata di Bassani, che lamenta una certa propensione ad arenarsi nelle strettoie della scrittura, come già gli è accaduto nello stendere le *Storie*.⁴³ La genesi del suo capolavoro sembra aver avuto inizio circa una ventina di anni prima, nel 1942, a quando risalirebbero alcune pagine di un abbozzo di racconto che lo stesso autore rilegge come un primo approccio alla storia dei Finzi- Contini: “[..]Qualche settimana fa, riordinando delle vecchie carte, mi è capitato di mettere le mani su questo abbozzo di racconto del quale avevo completamente dimenticato l’esistenza. Sono pagine buttate giù attorno al ’42, direi, sotto l’emozione di un fatto realmente accaduto: la morte di un amico; e rappresentano senza dubbio il primo tentativo di scrivere *Il giardino dei Finzi-Contini*[..]”.⁴⁴ In effetti, sono presenti alcune figure che torneranno nel romanzo con profili più definiti, nonostante siano destinate a conservare comunque un’aura sfuggente. Bassani narra del funerale di tale Alberto R., giovane riservato della buona borghesia ebraica di Ferrara, morto a causa di una malattia incurabile; ad accompagnarlo, nel corteo funebre, un vecchio professore curvato dagli anni –suo padre- e una giovane donna –la sorella- caratterizzata solamente dallo sguardo freddo che la contraddistingue sin dai tempi del tennis, quando il narratore, ancora una volta in prima persona, fa risalire le loro trascorse frequentazioni.

⁴³ “[..]Che fatica e che pena! Dopo aver trascorso la mattina a scuola, e poi, chiuso nella mia stanzetta di pensione, aver speso l’intero pomeriggio nel tentativo di produrre cinque o sei righe [...] io un romanziere non lo sarei diventato mai. Non sarei mai diventato un Soldati, un Moravia, un Pratolini, tutti capaci, beati loro, di accumulare centinaia e centinaia di pagine [...]” .G. BASSANI, *Laggiù, in fondo al corridoio*, ivi, p. 825.

⁴⁴ G. BASSANI, nella nota in calce all’abbozzo di racconto *Frammento 1942*, Palatina, ottobre-dicembre 1961.

Di recente, però, Lorenzo Catania ha ipotizzato che la matrice prima del romanzo vada riscoperta in un racconto quasi del tutto dimenticato: *Mia cugina*, apparso ne *Il costume politico e letterario* il 29 settembre 1945, ma probabilmente da annoverare tra le prime prove di Bassani, con una possibile sovrapposizione di identità anagrafica tra autore e narratore.⁴⁵ La tesi appare sensata soprattutto se si considerano le sue opere in prosa un *continuum* e la figura tratteggiata nell'elzeviro come una lontanissima antesignana di Micol, benché Catania dia un'interpretazione piuttosto salottiera del romanzo. Certamente sibillina è la scena in cui i due protagonisti si trovano chiusi da soli in automobile, che l'autore rivisiterà con maggiore consapevolezza ne *Il giardino*, attribuendole un valore chiave all'interno del romanzo; curiosa è anche l'allusione agli occhi azzurri del protagonista: “[..]«hai gli occhi celesti anche tu; tutti in famiglia abbiamo gli occhi celesti»[.]”⁴⁶, connotato che a cui poi verrà dato un rilievo caratteriale.

La stesura vera e propria de *Il giardino dei Finzi- Contini* risalirebbe, però, agli anni più stimolanti ed intensi della vita culturale di Bassani, quando lavora presso Feltrinelli e dirige due collane prestigiose come *Biblioteca di letteratura. I classici moderni* e *Biblioteca di letteratura. I contemporanei*; incontra autori innovativi, tra i quali Volponi, Meneghello, Cialente, Cancogni; ottiene una certa popolarità con il primo posto al premio Strega del 1956 per le *Cinque storie ferraresi*. Il romanzo, quando non è ancora stato affidato alla fedele Olivetti Lettera 32, trova –per piccoli brani– qualche uditor d'eccezione come ricorda Enzo Siciliano: “[..]era capace ad un tratto di aprire un quaderno di computisteria con la copertina di cartoncino pesante, fittamente scritto a penna con una scrittura minuta e corsiva, denso di

⁴⁵ L. CATANIA, *Noterella per un racconto dimenticato di G. Bassani: «Mia Cugina»*, in *Otto- Novecento*, anno XXVI, n. 3, settembre- dicembre 2002, p. 145-150.

⁴⁶ Ivi, p. 150.

correzioni – il manoscritto dei Finzi- Contini – e di leggermene uno o due fogli, mostrandoti perché aveva corretto in un certo modo piuttosto che in un altro [..]”⁴⁷.

Volendo, però, essere più precisi ciò che muta il corso della storia di questo romanzo è l’occasione di una gita con la famiglia e gli amici Garboli, Gallo e Citati a Cerveteri, una domenica del 1957. Infatti, quello che potrebbe apparire come un artificio letterario, la cornice della gita fuori porta alla necropoli etrusca, ideata per risvegliare i ricordi dell’io narrante, non è solo il pretesto di Bassani - narratore per raccontare una vicenda (non è la cornice di Baccaccio, né il manoscritto di Manzoni), ma piuttosto sembra essere una sorta di *moment of being* di Bassani - uomo e autore, come rivela proprio nell’incipit del romanzo:

“Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi- Contini – di Micol e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga -,e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d’Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l’ultima guerra. Ma l’impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d’aprile del 1957. Fu durante una delle solite gite di fine settimana.[..]”⁴⁸

E ciò basterebbe a ridefinire, almeno in parte, l’idea convenzionale che questo romanzo sia solamente una summa di quanto scritto fino a quel momento dall’autore.

La storia è strutturata quasi come una partitura musicale: il prologo costituisce il presente dell’io narrante, la visita alla necropoli di Cerveteri non solo lo conduce a ripensare agli anni della sua giovinezza ferrarese, ma in se racchiude l’intera vicenda, come una sorta di *mise en abîme*. Misura di ciò, è la figura della piccola Giannina, che quando domanda al

⁴⁷ M. RINALDI, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004.

⁴⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 281.

padre perché le tombe antiche facciano meno malinconia di quelle moderne, riceve una risposta che anticipa le tematiche della morte e dell'immutabilità, così importanti nel romanzo:

"[.]«I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti [..]è come se non siano mai vissuti, come se siano sempre stati morti [..]»".⁴⁹

Poche righe più avanti, inoltre, la bambina assume la funzione inconsapevole di guida, anticipando la figura di Micol Finzi-Contini, colei che condurrà la coscienza morale del protagonista a crescere:

"[.]«Però, desso che dici così», proferì dolcemente, «mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri» La successiva visita alla necropoli si svolse proprio nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase. Era stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano.[..]".⁵⁰

Il prologo è seguito dall'articolarsi vero e proprio della vicenda, suddivisa in quattro parti, non perfettamente collimanti dal punto di vista temporale poiché soggette agli inevitabili strappi della memoria. Nel primo movimento Bassani traccia un ritratto della borghesia ebraica ferrarese, e più in particolare dei Finzi-Contini scivolando, di pagina in pagina, nei luoghi simbolici che li definiscono: il cimitero, che ospita la tomba- mausoleo di famiglia ("[.]«un vero orrore», non mancava mai di definirla mia madre [..]"⁵¹), la loro vasta

⁴⁹ Ivi, p. 286.

⁵⁰Ivi, p. 287.

⁵¹Ivi, p. 290.

dimora – neogotica ed eccentrica – e l’immenso giardino a circondarla,⁵² per racchiudere l’essenza di questo macro-personaggio: la *vocazione alla solitudine*, accentuata nelle critiche del padre dell’io narrante, portavoce dell’opinione della comunità israelitica, attraverso l’uso costante del discorso indiretto libero. La voce narrante si sofferma sui ricordi della prima adolescenza, quando incontra alla sinagoga italiana o al liceo Guarini i coetanei Alberto e Micol, arrivati in carrozza per sostenere gli esami da privatisti, con cui ha instaurato da sempre un rapporto di reciproca, seppur distante, simpatia. Questa prima parte si chiude con un primo momento cruciale del romanzo: il protagonista, indugia disperato lungo le mura degli angeli, terrorizzato all’idea di raccontare al padre del cinque in matematica appena scoperto sui tabelloni di fine anno scolastico, quando incontra Micol affacciata dalla mura del parco di casa.

Un’ellissi temporale di qualche anno, dal giugno 1929 all’ottobre 1938 (un paio di mesi dopo l’emanazione delle leggi razziali), separa la prima dalla seconda parte della storia, in cui nella *magica sospensione* dell’estate di San Martino un gruppo di ragazzi esclusi dal circolo del tennis cittadino, si ritrovano sul campo di casa Finzi –Contini; anche in questo caso la chiusa è un altro passaggio chiave: il protagonista e Micol si ritrovano nella rimessa durante una passeggiata nel parco, per trovare riparo dalla pioggia e tra loro accade, o meglio non accade, qualcosa che muta il loro rapporto.

La terza parte narra dell’inverno 1938 – 1939, quando Micol è lontana a Venezia e l’io narrante continua a frequentare la sua casa, la biblioteca, fino a un altro momento topico: la notte di Peshah, in cui il ritorno della ragazza e il bacio rubatole scalfisce, non troppo a fondo, il presentimento di una fine tragica che aleggia su tutti loro.

⁵²descritti con felice intuito; si pensi ai reiterati riferimenti sulla mancata presenza della *magna domus* nella Guida del Touring o alla precisione cartografica dell’autore: è risaputo che diversi lettori de *Il giardino* abbiano tentato di individuare la casa, pur appartenendo solamente alla fantasia descrittiva di Bassani.

L'ultimo movimento racconta l'amicizia politica con Giampiero Malnate e soprattutto l'approccio disastroso del protagonista con Micol, che lo respinge con decisione e da cui, attraverso un percorso lento e doloroso, si rende conto di dover rinunciare.

Infine l'epilogo, che ritorna alla dimensione temporale del presente di chi può ricordare *il caro, il dolce, il pio passato*, quando tutti gli altri sono stati inghiottiti dalla morsa della storia e della solitudine.

UN ROMANZO DI FORMAZIONE

Una precisazione sui generi

La critica letteraria ha speso molte pagine per trovare la giusta collocazione a *Il giardino dei Finzi- Contini* nel panorama narrativo del secondo Novecento: un romanzo di grande successo ma fondamentalmente a se stante e, per questo, è difficile adattargli una definizione, senza contare la risaputa avversione per questo tipo di operazioni manifestata da Bassani. Lo scrittore, infatti, entra più volte - con una certa insofferenza - nel merito della vecchia *querelle* sui generi letterari, avocando per se lo status di poeta, colui che possiede le stimmate dell'artista e la capacità di vedere oltre e, nella sua ricerca della verità, non si appoggia all'ideologia e al sentire comuni: “[..]io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. Mi opponevo. Ma non deve, ogni artista, opporsi sempre a qualche cosa che è stato fatto prima di lui?[..]”.⁵³

L'aspirazione di Bassani si è infranta contro tanta critica: quella del Gruppo '63 che lo ha bollato, con Cassola, a nuova Liala o quella di Fortini, che pur dichiarando la commozione provata ad una prima lettura, lo definisce un romanzo per signorine della vecchia Europa. Qual è, allora, il grimaldello per accedere al nucleo profondo del romanzo, senza che l'attribuzione di etichette stantie spogli di significato l'opera?

Il romanzo della crisi

La mia lettura è intesa a dimostrare come il percorso di maturazione del protagonista sia un nodo cruciale del testo: ciò ha implicato una ricerca su cosa ci si aspetti comunemente

⁵³ G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1297.

dalla definizione di romanzo di formazione o di educazione. Questo ha reso evidente che le risposte fornite dalla critica costituiscono certamente delle valide coordinate ma, Bassani ne avrebbe convenuto, non sempre collimanti con le singole ragioni poetiche degli scrittori, soprattutto per quanto concerne i romanzi del Novecento.

Il primo riferimento teorico è quello di Michail Bachtin che, nel suo lavoro *L'autore e l'eroe*⁵⁴ individua diverse tipologie storiche di romanzo: anzitutto quello di peregrinazioni, in cui il protagonista non è il fulcro dell'attenzione artistica, bensì una presenza statica dalla personalità appena abbozzata, per lasciare spazio alla varietà e ai contrasti del mondo, si pensi al romanzo picaresco europeo; quindi quello di prove, in cui l'eroe è immutabile e le sue qualità, riconosciute da sempre, vengono testate senza che ciò comporti una vera interazione uomo-mondo, si veda il caso dei romanzi cavallereschi medioevali; quello biografico, costruito sui momenti fondamentali dell'arco vitale del personaggio principale, che ne segnano inevitabilmente il destino. La quarta tipologia circoscritta dallo studioso è quella del romanzo di educazione (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*), il romanzo del divenire, nel quale “[..]Il mutamento dell'eroe acquista significato d'intreccio [...] il tempo s'immerge nell'interno dell'uomo, penetra nella sua immagine, mutando sostanzialmente il significato di tutti i momenti del suo destino e della sua vita [...]”⁵⁵. Racchiusi in questa macro categoria sono i romanzi ciclici, i romanzi che si concentrano sul passaggio dall'idealismo della giovinezza all'assennatezza della maturità in cui vita significa scuola- esperienza, i romanzi biografici in cui il destino dell'uomo è strettamente correlato al suo carattere, quelli didattico- pedagogici e infine i romanzi in cui il divenire dell'uomo è inscindibile dal divenire storico.

⁵⁴ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe – Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.

⁵⁵ Ivi, p. 208.

Lo studio più conosciuto in merito al romanzo di formazione, però, è quello di Franco Moretti,⁵⁶ che, anche se esclude a priori la possibilità di un'esistenza di questo "genere" nel Novecento spazzato via dagli eventi bellici e da una nuova società, fornisce alcuni spunti interessanti, binari in cui la storia de *Il giardino dei Finzi-Contini* s'inserisce senza forzature, oltre che essere sostrato culturale vivo nella prassi di Bassani.

La sua analisi muove da due scrittori: Goethe con *Wilhelm Meister* e Austen con *Pride and prejudice* che, per primi, portano al centro della loro scrittura la giovinezza, designandola come il periodo più significativo dell'esistenza, poiché racchiuderebbe il senso della vita; in tal modo allontanano in forma irreversibile la letteratura europea dai canoni classici⁵⁷, che vedono nell'eroe un uomo adulto, e cercano di dare un senso alla modernità, mutevole e magmatica quanto gli anni dell'immaturità.

Moretti cita l'episodio della famigerata madeleine proustiana per chiarire quanto ogni romanzo sia frutto di un esperimento con il tempo, portandolo ad elaborare una prima netta distinzione, quella tra il *Bildungsroman* e il romanzo di iniziazione che ritiene spesso confusi. L'iniziazione è un rituale arcaico, un evento eccezionale, che consiste "[..]nell'accettare che il tempo si fermi, e la propria identità si dilegui: consiste nell'accettare di morire, al fine di poter rinascere[..]"⁵⁸ e per tanto non misura la capacità di vivere, ma la virtù al cospetto della morte. Contrariamente la *bildung* prevede che tutte le occasioni (prove) che la vita offre vengano colte; queste, sviluppate sull'asse diacronico dell'intreccio, disegnano i contorni dell'episodio romanzesco, che diventa rilevante perché il protagonista lo carica di significato e lo interiorizza, rendendolo parte della sua

⁵⁶ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁵⁷ "[..] il protagonista romanzesco cessa di essere definibile come «ruolo» (l'astuto Odisseo, il più veloce Achille, il saggio Nestore) [..]". Ivi, p. 46.

⁵⁸ Ivi, p. 49.

esperienza. La crescita graduale sostituisce l'ammirazione per la precocità e l'immaginazione non disciplinata genera gli errori più grossolani nella strada per la maturità: l'irrequietezza e l'intensità.

Per lo studioso, tra confini tracciati da Goethe e da Austen, si dipana l'epoca d'oro del romanzo di formazione, quello in cui i protagonisti sono i padroni dell'intreccio, in cui la fine e il fine della narrazione coincidono "[...] all'insegna del ricordo, della memoria volontaria, della razionalizzazione del cammino percorso [...]"⁵⁹ e le fratture rivoluzionarie passano sotto silenzio, poiché minano l'integrità della civiltà che il romanzo stesso sottende; di fatto un congegno narrativo perfetto.

Secondo questa analisi, il romanzo di formazione non rimane indenne ai ricorsi della storia e, in seguito alla rivoluzione francese e all'impero napoleonico, subisce dei cambiamenti sostanziali. Se in precedenza la *bildung* prevede un ricongiungimento finale, simbolo di una conciliazione tra le due principali classi proprietarie dell'epoca - e non a caso queste opere trovano patria in Germania e in Inghilterra⁶⁰ - ora gli eroi, per lo più francesi e russi, *après* Waterloo non possono che misurarsi con il mondo della restaurazione e la loro fedeltà a dei valori sconfitti. Sono personaggi ambiziosi, ambigui e affascinanti, in contrasto con il mondo che li circonda. Per Puškin e Stendhal il tema secolare dell'addio alla giovinezza si piega alle esigenze del loro tempo: "[...] nasce un paradigma essenziale per l'esistenza moderna: la «maturità» non consiste più nell'acquisire delle qualità: consiste nel perderle. Non si diventa più adulti divenendo adulti, ma cessando di essere

⁵⁹ Ivi, p. 77.

⁶⁰ In Germania la rivoluzione non ebbe mai possibilità di riuscita, mentre in Inghilterra era già vecchia di un secolo.

giovani: è un processo che si riassume in una perdita, una rinuncia[..]”⁶¹; la gioventù diventa l’età degli ideali perché non può durare a lungo e per questo i protagonisti, incapaci di rinunciarvi, sono inevitabilmente condannati a morte.

Moretti individua altri due approdi successivi al *bildungsroman* dell’Ottocento francese: quello di Balzac, incentrato sul desiderio dei suoi personaggi di *parvenir* e che per questa ragione sono osservati con acume e distanza dal narratore come modelli negativi, emblemi della perdita della gioventù senza poter mai divenire adulti; e quello di Flaubert, che delinea il mito della giovinezza protratta. Essa, secondo un’idea tipicamente borghese, infatti, non è che una sterminata landa di possibilità e, come tale, non è più un momento preparatorio, ma acquista valore in sé e l’aspirazione massima è quella di prolungarla; ciò spinge Moretti a considerare *L’éducation sentimentale* come una sorta di canto del cigno di questo genere letterario.

Contemporaneamente, in Inghilterra si assiste alla tendenza dei romanzi di formazione a celarsi sotto le spoglie della letteratura per la tarda infanzia, quasi delle fiabe non troppo nascoste, in cui il bene e il male sono nettamente separati, alla volta di un *happy ending*, i protagonisti sono “*[..]esponenti ideali di quella classe sociale di mezzo che, nel romanzo europeo (continentale), era il corrispettivo «sociologico» della gioventù: indeterminata, mobile, intraprendente, vitale [..]”⁶², i cui valori dominanti sono la sicurezza e la trasparenza.⁶³*

⁶¹ Ivi, p. 100.

⁶² Ivi, p. 212.

⁶³ Vistosa eccezione è quella rappresentata dal romanzo di George Eliot *Middlemarch*, unico a confrontarsi con le tematiche continentali, in particolare quella dell’insuccesso.

Moretti sostiene che il romanzo di formazione non sia mai approdato al XX secolo, spazzato via dalla cultura di massa e dai traumi della storia, che hanno minano l'integrità dell'io narrativo, frantumandola in rare epifanie.

Il giardino dei Finzi - Contini: formazione e iniziazione

L'incontro nel giugno 1929

Ne *Il giardino dei Finzi-Contini* Bassani sviluppa la narrazione come se si trattasse di un pellegrinaggio: il giovane protagonista si scontra con il presente storico dell'Italia delle leggi razziali e con le proprie inquietudini, e come un novello Dante sfilava attraverso i cerchi concentrici che lo conducono all'età matura e alla sua vocazione. In effetti, l'operazione dello scrittore è intrisa di grande squisitezza letteraria e tocca a vario titolo pagine che sono filigrana nella mente del lettore, un'eco dotta.

La prima parte del testo è il limine dell'intera vicenda; il narratore racconta la propria attrazione per la famiglia dei Finzi-Contini, che sembra muoversi su altre coordinate rispetto a tutto il resto della comunità ebraica ferrarese. La cifra che più di ogni altra li contraddistingue è la loro separatezza: il narratore, molti anni dopo, ancora si chiede, senza darsi risposta, *"Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine. [...]"*⁶⁴. Distanza e senso di appartenenza ad una comunità estranea a quella dei gentili affascinano il protagonista, come un'intesa segreta cullata sin dalle pieghe dell'infanzia:

"[.]a noi ragazzi non sarebbe occorso niente di più perché ritrovandoci altrove, e soprattutto in presenza di estranei, passasse subito nei nostri occhi l'ombra o il riso di una certa speciale

⁶⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 289.

complicità e connivenza. [...] No, no, soltanto noi, nati e cresciuti intra muros, potevamo sapere, comprendere davvero queste cose: sottilissime, irrilevanti, ma non per ciò meno reali.[..]"⁶⁵

mentre esasperano l'atteggiamento critico di suo padre, disgustato dall'*haltùd*, la superbia aristocratica di chi si è autoescluso, poiché lui rappresenta quanto di più assimilato la società dell'epoca permettesse: un tesserato al partito fascista, di solide prospettive borghesi. Mi sembra essenziale focalizzare la distanza tra i due punti di vista: potremmo mai considerare un romanzo di formazione compiuto se non ci fosse un'inevitabile crepa tra due generazioni ormai distanti, quella dei padri e quella dei figli?⁶⁶

I ricordi delle cerimonie alla sinagoga di via Mazzini per la Pasqua e il Kippur si chiudono con un procedimento a zoom sulla figura di Micòl che occhieggia ammiccante sotto il *talèd* paterno, per riaprirsi sul primo episodio cruciale del romanzo: è il giugno del 1929, il protagonista⁶⁷ vaga lungo le mura della città per posticipare il ritorno a casa, teme il silenzio irato del padre per aver rimediato una bocciatura in matematica; è talmente confuso e concentrato nei sui pensieri che fatica a sentire la voce di Micòl, che lo chiama affacciata sulle mura, dalla parte del giardino, ritratta per restare impressa a lungo nella memoria. Già la sola posizione in cui appare al protagonista, svela la sua superiorità: è in alto, sicura di sé, sogghigna sulle preoccupazioni scolastiche del ragazzo e sembra conoscere ogni cosa, mentre lui sta in basso, indeciso se scavalcare o meno le proprie

⁶⁵ Ivi, p. 302.

⁶⁶ "[..]le avventure di *Robinson Crusoe*, e del romanzo moderno, hanno inizio allorché un figlio non presta ascolto alle saggissime parole di suo padre.[..]". F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, ivi, p. 138.

⁶⁷ Preferisco non adottare la scelta di molti commentatori di attribuire l'iniziale G. al protagonista, benché una matrice autobiografica sia innegabile.

paure. È Micòl a richiamare la sua attenzione, lei a proporsi come guida e a sfidarlo a fare qualcosa di azzardato:

“[.]«Vuoi che ti faccia venir dentro?», aggiunse tornata già seria. «Se vuoi, ti insegno subito come devi fare». [.] «E poi non capisco per quale ragione», continuai, «dovrei mettermi a fare dell'alpinismo proprio qui. Se debbo entrare in casa vostra, grazie mille, molto volentieri, però, francamente, mi sembra di gran lunga più comodo passare di là»-e così dicendo alzavo il braccio in direzione di corso Ercole I d'Este-, dal portone d'ingresso. Che cosa ci vuole? Prendo la bicicletta, e in un momento faccio il giro». Mi accorsi subito che la proposta non le andava. «Ma no, no..», disse, deformando il viso in un'espressione di intenso fastidio [.]”⁶⁸.

Se il protagonista sente latente un certo interesse per la famiglia Finzi- Contini e il desiderio di sfuggire dal proprio piccolo mondo, perfettamente incarnato dalla figura di suo padre, la proposta di Micòl acuisce questo desiderio di fuga, ma si tratta ancora di una fase di grande immaturità (si veda bene che a conclusione del passo i ragazzi sono interrotti ed egli non può arrampicarsi sulla mura), impacciato ed incerto, rimane fuori e, in questo senso, si può sostenere che “[.]la città è -ancora- il momento dell'infanzia ignara[.]”⁶⁹: forse che il riferimento alla traduzione stentata dal greco dell'*Anabasi* sia una prolessi per significare l'immaturità del giovane?

In questo spezzone di testo, il personaggio principale ha comunque modo di provare a superare una prova dal sapore iniziatico: per nascondere la bicicletta, è invitato dalla sua compagna a depositarla all'interno di una delle camere sotterranee ricoperte da collinette

⁶⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 318.

⁶⁹ G. ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Angelo Longo, 1980, p. 125.

erbose che, lungo le Mura degli Angeli, secoli addietro, avevano la funzione di deposito per le armi. Quelle montagnole coniche ricordano al narratore i montarozzi etruschi, un'associazione istantanea che consente di mettere a fuoco, ancora una volta, *le fil rouge* che lega il prologo alla vicenda vera e propria, ma soprattutto sono una figurazione delle paure ataviche dell'infanzia, come quella del buio⁷⁰. Il narratore, però, gioca su un doppio binario: quello del rito iniziatico, che momentaneamente fallisce, ma anche quello legato ad un'altra prova tipica dell'immaginario letterario occidentale, il viaggio nell'aldilà. Oltrepassando la fessura verticale che funge da apertura nella collinetta e percorrendo l'angusto corridoio che conduce all'androne sotterraneo il protagonista comincia la sua discesa agli inferi, topos letterario che – da sempre- incarna un bisogno ancestrale dell'uomo. In effetti, in ogni opera letteraria (o quasi) che aspiri ad avere una funzione mitica c'è una catabasi, anche nei romanzi moderni, si pensi alla Milano contagiata dalla peste di manzoniana memoria, alla Parigi notturna di Baudelaire o alle funamboliche avventure immaginate da J. K. Rowling per i suoi personaggi.

L'antropologia, a partire da Van Genepp, ha studiato come in diverse culture, un giovane per essere ammesso nel mondo degli adulti si debba sottoporre a una o più prove iniziatiche, che –di fatto- simboleggiano la morte del nella sua vita infantile per una rinascita nell'esistenza adulta.⁷¹ E, in effetti, percorso del protagonista di Bassani terminerà proprio con una morte iniziatica e una rinascita artistica, che è strettamente legata all'idea del rito di passaggio, tra l'altro mai abbandonato nell'immaginario letterario (si pensi alle fiabe dei fratelli Grimm) e alla dimensione mitica del viaggio nell' oltretomba (si veda la

⁷⁰ "[..]all'infantile paura del buio e dell'ignoto che avevo provato [..]". G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 321.

⁷¹ M. ELIADE, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1980, p. 10.

vicenda di Orfeo ed Euridice). Il protagonista, come si diceva, è appena un ragazzino e le fantasie che lo sorprendono nel sotterraneo su una storia d'amore cinematografica con Micol, nascosto da tutto e da tutti, ne sono la dimostrazione; in realtà egli è ancora legato alla figura dominante dell'infanzia, la madre:

“E la mamma? Non potevo tentare un giorno o l'altro di far sapere almeno a lei, per tramite di Micol, magari, che non ero morto? E rivederla, anche [...]E la mamma ? -mi chiedevo-. Si sarebbe scordata anche lei di me, come tutti? [...]”⁷².

Si può notare, in questa direzione, come l'antro sotterraneo ricordi - figurativamente e simbolicamente- l'utero materno.

Mentre riferendosi al padre, emergono elementi di contrasto, il timore e il rispetto, nascosti sotto le parole ironiche di chi racconta dopo molto tempo (“«Un ragazzo della tua età» era una delle espressioni favorite di mio padre”⁷³), ma anche la voglia di dimostrare l'immaginaria noncuranza della figura genitoriale avvertita come autoritaria e la certezza di non contare nulla nella cerchia familiare:

“scorgere di lontano, nascosto nell'ombra, mio padre che torna proprio adesso dal Circolo dei Negozianti, e non gli passa nemmeno per la testa che io sono vivo e sto osservando. Difatti tira fuori di tasca la chiave, apre, entra, e quindi, tranquillo, proprio come se io, suo figlio maggiore, non sia mai esistito, richiude il portone d'un colpo solo”⁷⁴.

⁷² G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 323.

⁷³ Ivi, p. 321.

⁷⁴ Ivi, p. 323.

Un aspetto ancora ci induce a confermare l'immaturità del personaggio principale, un dettaglio apparentemente irrilevante, la stagione; il ritratto iconico della giovane Finzi-Contini scivola su un considerazione metereologica:

*"[.]Al di sopra della sua testa il cielo era azzurro e compatto, un caldo cielo estivo senza la minima nube. Niente avrebbe potuto mutarlo, sembrava, e niente infatti l'ha mutato, almeno nella memoria.[.]"*⁷⁵

È la bella estate, la stagione dell'età ignara, che andrà dissolvendosi con lo scorrere delle pagine -come in un climax discendente- essa simboleggia la gioia di vivere che non si ripresenterà più, ma degraderà nell'autunno della giovinezza e nell'inverno della morte e delle deportazioni; lo stesso Bassani avvala l'idea di un'interpretazione semiologica delle stagioni nel corso di un'intervista rilasciata a Carlo Figari nel 1979.⁷⁶

In prospettiva, potremmo considerare la discesa ai sotterranei dei bastioni come un'anticipazione dell'intera vicenda: un passaggio dal buio del cunicolo alla luce accecante del sole di giugno, metaforicamente dalla cecità infantile all'illuminazione, intesa come

⁷⁵ Ivi, p. 317.

⁷⁶ "D. -L'estate, la vera estate, con il sole, il cielo limpido e il caldo la troviamo una volta sola, nell'incontro del '29 tra l'io narrante e Micol. I due sono ancora ragazzini. Estate, simbolo dunque di vita, di adolescenza, di gioia e di amore. Nel racconto non capiterà più. L'io narrante penetra nel giardino negli ultimi giorni d'estate del '38 e la vicenda scivola nell'autunno. I colori tendono a sfumare, si smorzano in tinte sempre più grigie. Sino a quando piove e si rompe l'incanto della stagione clemente. A livello narrativo è l'inizio del precipitare degli avvenimenti.[.]Pensa che sia lecito questo tipo di analisi[.]? R. -Sì, sono d'accordo. Certo, tutto è calcolato, tutto è significativo.[.]" Cfr. C. FIGARI, intervista inedita a Giorgio Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

presa di coscienza, dell'età matura⁷⁷. L'eroe, però, non è ancora in grado di cogliere la funzione rivelatrice del momento: egli, alla sfida lanciata da Micòl, percepisce se stesso ancora come il bambino che, accompagnato dalla figura materna, da piccolo si sporgeva con timore dal parapetto del Montagnone, come se fosse affacciato su un abisso, che gli adulti non avevano riserve ad attraversare con serenità⁷⁸.

In questo episodio, inoltre, l'acerbità del protagonista è evidenziata dal diretto confronto con Micòl: sebbene anch'essa in certi gesti e parole tradisca la propria giovane età (quando si sbuccia un ginocchio sostiene che sia la prima volta che le succede..), sembra già possedere la chiave dell'adolescenza, non esita, non ha paura, vuole colpire nel segno e, se il ragazzo è perso dentro la camera sotterranea e dentro la sue stesse fantasticherie infantili, Micòl quando lo vede riemergere tradisce la sua attesa impaziente con una smorfia... è di nuovo salita sul muro, ancora una volta lo precede.

Volendo ricondurre l'episodio a un'ideale prova d'iniziazione, così come concepita dalle società arcaiche tribali e trasmessa dalla tradizione fiabesca, risulta evidente che essa non viene superata: il protagonista non è ancora pronto ad abbandonare il mondo dell'innocenza infantile, non riesce a valicare il muro, l'incontro con la ragazza, però, è un elemento perturbante nel suo orizzonte ancora limitato.

⁷⁷ "Perché il protagonista resta abbagliato all'uscita del «budello sotterraneo»? Sia perché la sua «vista» non è ancora in grado di mettere «a fuoco» Micòl, di capirla; o perché ne ha paura. Il suo animo immaturo e impreparato teme l'esperienza rappresentata dalla fanciulla." G. ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, ivi, p. 129.

⁷⁸ "li udivo chiacchierare tranquillamente in dialetto, né più né meno che se si fossero trovati a camminare lungo un viottolo in mezzo ai campi. Come erano calmi, forti, e coraggiosi! – mi dicevo-. [...] Io non sarei mai stato capace di fare altrettanto – mi ripeteva ogni volta [...] Ebbene, qualcosa di simile provavo anche adesso [...]". G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 317- 318.

La luminosa estate di San Martino del 1938

Nella seconda parte del testo, con un'ellissi temporale di nove anni di dantesca memoria, il narratore passa alla breve stagione dell'estate di san Martino del 1938, quei primi giorni di novembre che costituiscono, nell'economia del romanzo, l'ultimo sprazzo dell'adolescenza, con i suoi miti, i sogni inespressi, il desiderio di fare la differenza. Giorni che segnano il passaggio ad una nuova dimensione del racconto: sia spaziale, non più la città, ma il giardino, come a ridurre la prospettiva; sia temporale, una *magica sospensione*, e - di conseguenza- si avverte soprattutto l'idea di un primo passo verso lo spazio chiuso del sé.

Secondo gli antropologi, gli individui attraversano dei periodi di cambiamento, detti di latenza, durante i quali essi vengono lasciati ai margini delle tribù, mentre il loro percorso per accedere al mondo adulto si compie. Nel caso in esame, è proprio all'inizio di questo breve lasso temporale che si avverte il distacco che il protagonista sta maturando nei confronti della propria famiglia e del mondo che lo ha circondato da sempre.

Un elemento significativo di questa sezione, trascurato dalla critica, è dato dal fatto che essa si apra con una discussione tra il giovane e suo padre, speculare e inversa rispetto a quella conversazione che i due avranno sul finire del romanzo e che segna una nuova fase - più consapevole e matura -. In questo primo confronto emergono tutte le difficoltà psicologiche e i conflitti legati all'esigenza di pervenire alla propria individualizzazione, con le parole di Friedenberg: "*[..]l'adolescenza è un periodo in cui un giovane si differenzia dalla propria cultura, sia pure, ovviamente, nei termini che questa gli offre [..]La personalizzazione è il métier dell'adolescenza. Gli adolescenti sono le persone più intensamente personali, in un modo che*

*provoca spesso il disagio degli adulti[.]*⁷⁹. In particolare ritengo ci siano due passaggi chiave all'interno della discussione, che segnano un punto di massima distanza tra padre e figlio, il primo prende forma attraverso i pensieri del personaggio principale, che nello sguardo del genitore sa leggere tutti i rimproveri che, probabilmente, ha già sentito un'infinità di altre volte:

*"[.]Lo sapeva bene [.] che le sue domande mi infastidivano, che la sua continua pretesa di ingerirsi nella mia vita era indiscreta, ingiustificata. Ma santo Dio, non era mio padre? E non vedevo come fosse invecchiato, in quell'ultimo anno? Con la mamma e con Fanny non era il caso che si confidasse: erano donne. Con Ernesto nemmeno: troppo putìn. Con chi doveva parlare allora? Possibile che non capissi che era proprio di me che lui aveva bisogno?[.]*⁸⁰.

Nel riferire tali impressioni è evidente quasi una supplica paterna, un bisogno urgente di confrontarsi tra pari, che chiaramente il figlio non è in grado di accogliere, poiché deve ancora raggiungere un grado di consapevolezza sufficiente. Ed è, in questo frangente, che si ritrova un unico elemento che accomuna padre e figlio, di certo filtrato dalla dolcezza del ricordo, un segno esteriore: gli occhi azzurri⁸¹.

Il secondo passaggio è di tenore differente e comincia in questo modo:

⁷⁹ E.Z. FRIEDENBERG, *The Vanishing Adolescent*, New York, Dell, 1970, p. 29.

⁸⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 327.

⁸¹ Potrebbe sembrare un riferimento casuale o semplicemente un dettaglio, ma sono propensa a considerarla un'allusione calcolata: a quasi vent'anni dagli eventi, il narratore si concede al trasporto per suo padre che, con ogni probabilità, nel tempo ha saputo giudicare -in parte- affine.

“[...] e facevo male, glielo lasciassi dire, facevo molto male a chiudermi, a segregarmi, a non vedere più nessuno, per poi, con la scusa dell’università e dell’abbonamento ferroviario, svignarmela di continuo a Bologna [...]”⁸².

Il narratore, con l’ausilio del discorso indiretto libero, riporta le parole paterne più difficili da accettare, quelle di un uomo distante dai conflitti insiti nell’età di passaggio, arroccato sulle proprie convinzioni, parte di una generazione ottusa di fronte ai ricorsi della storia.

E, in effetti, un dato cardine della vicenda si inserisce proprio in questa fase della narrazione, è lo strappo della storia: l’avvenuta promulgazione delle leggi razziali del 1938 in Italia, un evento spartiacque nell’esistenza tanto di Bassani quanto dei suoi personaggi. Essa si configura con la violenza irrimediabile del trauma, un contrasto tra convenzioni sociali e individuo che, a posteriori, crea non poche polemiche nei confronti dello scrittore⁸³. Di fatto, però, il tema della collisione tra anima e società è prediletto dall’autore, (e in particolare l’appartenenza alla religione ebraica o l’omosessualità sono spesso accomunate in quanto paradigmatiche di una condizione di isolamento, di diversità) e riconduce, nuovamente, a percepire come il protagonista del *Giardino* stia percorrendo una strada di crisi e di completamento del proprio sé.

Le leggi razziali costituiscono il pretesto narrativo, poiché causano anche l’espulsione dei giovani ebrei ferraresi dal circolo del tennis Eleonora d’Este e il conseguente invito al

⁸² Ivi, p. 330.

⁸³ “la maggior parte di loro [gli israeliti di Ferrara] non ha accettato la versione dei fatti che si svolgevano a Ferrara. Vedevo tutto nell’ottica dell’Olocausto, e non nell’ottica della storia, secondo una prospettiva storica [...]La vera tragedia degli ebrei italiani, e nessuno lo aveva mai detto veramente, è stata quella di finire a Buchenwald e ad Auschwitz pur essendo stati, per la maggior parte, fascisti più che convinti[...]”. E. KERTESZ-VIAL, *Un’intervista a Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. Perli, ivi, p. 272-273. O ancora “[...]La tragedia vera degli ebrei ferraresi, e di grandissima parte degli ebrei italiani, può dirsi quella di essere stati dei borghesi, coinvolti dapprima nel fascismo, e poi, in fondo senza sapere perché, finiti nel nulla dei campi di sterminio nazisti[...]”. G. BASSANI, *In risposta VI*, ivi, p. 387.

personaggio principale, di Alberto Finzi-Contini prima e di Micòl poi, ad andare a giocare qualche partita nel campo all'interno della proprietà di famiglia. L'invito viene accettato, nonostante le rimostranze paterne, al di fuori di ogni possibile logica contraddittoria tra genitori e figli, o almeno questa è l'opinione del narratore⁸⁴, ma come si diceva l'andare oltre i comandamenti paterni è parte del gioco.

Ed ecco che al ragazzo ora è concesso di entrare attraverso l'ingresso principale al Barchetto del Duca, ma egli è davvero diverso rispetto a quella lontana giornata di giugno di nove anni prima? Nella mia percezione direi che la prova di fronte a cui Micòl lo aveva messo non è certo superata grazie alla particolare contingenza storica ma, piuttosto, quest'ultima conduce ad altri ostacoli, a ben altri dolori. Si noti che l'atteggiamento del protagonista è inizialmente di disappunto nello scoprire di non essere l'unico invitato e la sua reazione è quella di nascondersi dietro ad un sogghigno e ad un atteggiamento sarcastico, e di qui è evidente che i suoi strumenti personali si sono -certo- raffinati nel tempo, anche se tradiscono solo una reazione più studiata ad un disagio ancora presente. Inoltre, come si diceva, il particolare cronotopo di questa parte del romanzo, induce a pensare che il protagonista cominci ad essere pronto per tracciare la propria strada, non ancora abbastanza adulto per farlo da solo, ma disposto a farsi guidare. Il ruolo di guida è attribuito a Micòl e, successivamente, al professor Ermanno, suo padre, che già in questo momento si presenta al giovane attraverso un curioso lasciapassare: "*«era già l'ora che volge il disìo...»*, declamò una voce ironica e sommessa, vicinissima."⁸⁵ l'incipit dell'ottavo canto del

⁸⁴ "Escluderei che c'entrasse il solito meccanismo di contraddizione e disubbidienza tipico dei figli". G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 332.

⁸⁵ Ivi, p. 353.

Purgatorio, passo molto caro a Bassani⁸⁶, che permette di ricondurre il professore allo status di Virgilio, in una stagione storicamente e psicologicamente incerta, di mezzo, proprio come il purgatorio nell'aldilà dantesco, oltre a costituire un preciso riferimento nel contesto mortifero che caratterizza la famiglia Finzi-Contini⁸⁷.

La prima guida è, però, Micol che lo conduce alla scoperta del giardino e, in virtù di questo suo ruolo, i critici le hanno attribuito i crismi di diverse figure mitiche e letterarie: da Demetra a Proserpina, da Matelda a Beatrice; o forse.. una summa di tutte.

È lei a portarlo in quella che sembra una *gran selva privata* più che un *hortus conclusus*; prima si dedicano alle ricognizioni in bicicletta e successivamente ai *pii pellegrinaggi*, percorsi di poche ore, eppure carichi di tutta la valenza simbolica del viaggio che, in ambito letterario e culturale è un momento privilegiato dell'educazione sentimentale di un giovane, come, su tutti, Costantino Kavafis ha sintetizzato in una delle sue poesie più celebri: "*Se per Itaca volgi il tuo viaggio/ fa voti che ti sia lunga la via,/ e colma di vicende ed esperienze/[..] Ma non precipitare il tuo viaggio./ Meglio che duri molti anni, che vecchio/ tu finalmente attracchi all'isoletta,/ ricco di quanto guadagnasti in via [..].*"⁸⁸.

Anzitutto conviene mettere l'accento sull'appellativo scelto da Micòl per queste passeggiate: il termine pellegrinaggio ha chiaramente una matrice religiosa ed indica, per estensione, un viaggio compiuto per visitare luoghi considerati significativi. Appare evidente che non si tratta più di far conoscere lo sterminato territorio del Barchetto del

⁸⁶ Bassani ricava da questo canto il titolo di una delle sue raccolte di poesie più importanti: *Te lucis ante*, inno ambrosiano contro le tentazioni, cantato dalle anime della valletta.

⁸⁷ In queste pagine si ritrovano numerosi richiami alla morte nel descrivere il «côté - vecchi» dei Finzi - Contini "[..]vestita a lutto, la signora portava fra le braccia un grosso mazzo di crisantemi.[..]Facevano a guardarli un piccolo corteo[..]"; inoltre, il professor Ermanno racconta l'episodio del proprio fidanzamento avvenuto al cimitero ebraico del lido di Venezia. Ivi, p. 350 -352.

⁸⁸ C. KAVAFIS, *Poesie*, Milano, RCS Quotidiani Spa, 2004, pp. 46- 49.

Duca, ma di un'esperienza quasi mistica: ancora una volta non si può non tenere conto dell'allusione dantesca, non è forse Dante il pellegrino per antonomasia?

Un elemento che riconduce a questa caratterizzazione religiosa è non solo l'antropomorfizzazione di diversi alberi "«i grandi, i quieti, i forti, i pensierosi»"⁸⁹, ma anche -talvolta- l'immaginarli come personaggi biblici:

"[..]Micòl aveva per il gruppo solitario delle *Washingtoniae* sempre nuove 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! Assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste [..]"⁹⁰.

Micòl sembra una sacerdotessa, che veneri la natura sorprendente, antichissima e quasi magica che la circonda, e sia l'unica in grado di presiedere ai riti che essa impone e di introdurre il giovane ai misteri che racchiude, alla sua conoscenza⁹¹.

I *pii pellegrinaggi* sono un'esperienza formativa che, come ha intuito Sophie Nezri-Dufour⁹², ricalcano, nella loro ambientazione, alcuni aspetti tipici delle fiabe: in primis, il giardino come *locus amoenus* diventa un'immagine allegorica del suo proprietario (si pensi

⁸⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 361.

⁹⁰ Ivi, p. 361- 362.

⁹¹ "Le savoir qu'elle lui propose dépasse d'autant plus la simple dimension botanique que la connaissance des plantes à travers la nomination précise de celles-ci se transforme en véritable allégorie des premiers jours de la Création où Dieu, après avoir créé le jardin d'Eden pour l'offrir à Adam, donne à celui -ci la tâche sacrée de nommer l'univers qui l'entoure." S. NEZRI - DUFOUR, *La symbolique du jardin dans Il giardino dei Finzi- Contini*, Italties, 2004, n.8, p.299- 323.

⁹² S. NEZRI - DUFOUR, *Il giardino dei Finzi- Contini una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011, p. 52-58.

al giardino di Armida nella *Gerusalemme liberata*, volendo scavalcare i confini del genere) e, in questo senso, è indicativo il titolo del romanzo. Soprattutto, però, questo particolare giardino ha l'aspetto di una foresta, di un bosco in cui ci si smarrisce per ritrovare se stessi⁹³ e, in quest'ottica, si capisce come il ritorno notturno e solitario del protagonista a questo luogo, sul finire del romanzo, significhi dare una conclusione al suo smarrimento, per passare definitivamente oltre. Similmente, ci si potrebbe riferire all'idea di Propp che il bosco altro non sia che la figurazione della strada che porta all'aldilà⁹⁴ e, allora, ancora una volta, il ritorno finale al giardino assume i contorni di una scena risolutiva: lasciandolo definitivamente, il ragazzo esce dalla morte per entrare in una nuova vita, quella artistica e adulta. A conferma, ancora Propp: “[..]Si suppone che durante il rito [dell'iniziazione] il ragazzo muoia e che successivamente risorga un uomo nuovo. È la cosiddetta morte temporanea.[..]Il legame tra la cerimonia dell'iniziazione e la foresta è tanto solido e costante che dobbiamo ritenerlo verificato anche nell'ordine inverso[.]”⁹⁵.

Micòl, che è già uscita dall'innocenza adolescenziale e tutto sa, lo conduce a quattro mete: l'imbarcadero sul canale Panfilo, la casa colonica del Perotti, i luoghi sacri al “*vert paradis des amours enfantines*” e infine la rimessa.

La prima, il piccolo porticciolo nascosto dalla vegetazione, evoca le innocenti evasioni infantili dal clima di protezione-oppresione della famiglia, il desiderio di fuga e, probabilmente per questo motivo, diventa il rifugio segreto della ragazza, lei che anela la vita, ma che è consapevole del suo destino di morte.

⁹³ “Nelle fiabe l'essere spersi in un bosco simboleggia non il bisogno di essere ritrovati ma piuttosto la necessità di trovare o scoprire noi stessi” B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 212.

⁹⁴ V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 2012, p. 178 -179.

⁹⁵ Ivi, p. 177- 178.

La passeggiata successiva li conduce all'abitazione della famiglia Perotti: si tratta del pellegrinaggio più prosaico, che cela la voglia di un ritorno alla concretezza delle cose semplici (come gli alberi da frutto che Micòl sente di dover nominare in dialetto), del tempo quotidiano, scandito dai ritmi e dalle fatiche dei lavori contadini.

La terza meta è dedicata al *"verde paradiso degli amori infantili"*, si tratta -infatti- di una sorta di ritorno all'incontro del 1929 sulla Mura degli Angeli, solo che ora il protagonista è all'interno del giardino, proprio dove la sua accompagnatrice era solita posare la scala per affacciarsi dall'altra parte. Per quanto la critica si sia soffermata su questo passaggio, mi pare si sia data spesso per scontata la citazione scelta da Micòl, un verso di *Moesta et errabunda* di Baudelaire: *"[.]Mais le vert paradis des amours enfantines,/ les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,/ les violons vibrant derrière les collines,/ Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,-mais le vert paradis des amours enfantines,// l'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,/ est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?/ Peut -on le rappeler avec des cris plaintifs,/ et l'animer encor d'une voix argentine,/ l'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?"*⁹⁶.

Micòl trasmette una sorta di messaggio cifrato all'amico, che sa non avrà difficoltà a riconoscere il verso: il poeta si rivolge ad Agathe e le parla con nostalgia di un eden legato al tempo dell'infanzia (che forse hanno condiviso), terrestre, materiale e introvabile nel presente della sua maturità. Con il medesimo spirito i due personaggi del romanzo possono rivivere alcuni momenti del passato, senza dimenticare che il presente incombe, che quelli all'interno del giardino sono gli ultimi istanti di una stagione privilegiata, che andrà via via scomparendo, travolta dai disinganni dell'età adulta e della storia. L'ultima strofa di Baudelaire, però, si chiude con un'interrogativa, che lascia spazio alla possibilità

⁹⁶ C. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, I edizione I Meridiani, Milano, Mondadori, 2006.

di richiamare il passato attraverso una voce argentina, e ciò mi suggerisce l'idea che Micòl voglia sperare, più o meno consciamente, che il giovane coltivi la possibilità di ritornare al giardino, non fisicamente, quanto piuttosto spiritualmente, da adulto, per poterlo eternare attraverso la scrittura.

In questo contesto si inserisce un altro dettaglio interessante, ovvero il soprannome scelto da Micòl per il protagonista molto tempo addietro, glielo rivela ora:

“«[.]Ti avevo dato in cuor mio perfino un soprannome.» «Un soprannome? E quale?» «Celestino.»
«Che fece per viltade il gran rifiuto...», borbottai. «Addirittura!», esclamò, ridendo.[.]”⁹⁷

Celestino, certo, per il colore suoi occhi, ma che – istantaneamente, quasi in modo meccanico – il ragazzo riconduce alla figura di papa Celestino V che, sebbene non sia mai direttamente nominato da Dante, i commenti più autorevoli riconoscono in questo personaggio storico, accusato con forza di codardia. Perché, dunque, attribuirgli questo *senhal*? Probabilmente l'autore intendeva identificare il giovane come una persona debole, ancora priva di consapevolezza, senza contare che nella *Comedìa* il papa si trova nell'antinferno, in una situazione provvisoria, così come il personaggio del romanzo bassaniano. Un'idea davvero interessante in merito al soprannome è quella proposta da Marilyn Schneider, che sostiene che l'appellativo supporti la scelta di Bassani di non attribuire un nome al protagonista: si tratterebbe di una forma di privazione di ego, che simboleggia la fase antecedente alla conquista della saggezza; ciò suggerirebbe il

⁹⁷ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 366.

perdurare per il ragazzo di un apprendistato attraverso le difficoltà dell'età, poiché il suo io è ancora *in fieri*.⁹⁸

L'ultimo pellegrinaggio conduce i ragazzi all'interno della rimessa, ma già qualcosa è cambiato rispetto alle situazioni precedenti: piove, e così "*L'incantesimo a cui fino allora era stata sospesa la stagione si era rotto irreparabilmente.*"⁹⁹ riferendosi al tempo atmosferico, il narratore anticipa la frattura che questo episodio genera. Il primo impatto in questo spazio chiuso è quello olfattivo, tra tutti gli odori spicca quello di un frutto sconosciuto per il ragazzo, il pompelmo. Si tratta di uno di quei numerosi elementi del romanzo a cui è difficile dare una chiara interpretazione, perché fanno parte dell'orizzonte mitico in cui si staglia Micòl, che è una figura che conserva numerosi tratti indecifrabili. Si potrebbe ipotizzare che il gusto e il profumo ibridi, per tornare a Baudelaire, richiamino una qualche corrispondenza sia con la natura del ricordo –dolce e amaro ad un tempo– sia con le lezioni di vita che la giovane sa e sta per impartirgli: la vita è gioia, quanto dolore; in questo senso il pompelmo diventa un frutto simbolo della conoscenza, un'allegoria, forse una reminiscenza della mela biblica, ma di certo il protagonista non ha l'occasione di assaggiarlo, può solo percepire il messaggio attraverso i sensi più incerti ¹⁰⁰.

⁹⁸ "*Celestino, in other words, achieves nameless (divestiture of ego) through the difficult transfiguration of his youthful, weak-willed and egocentric self into a strong-willed, consciousness-expanded man. By Keeping him nameless, Bassani gains the double narrative advantage of symbolically hinting at the eventual manly suppression of ego on his part, and at the same time drawing attention away from him to the carefully named, true hero of the story, Micòl.*" M. SCHNEIDER, *Mythical dimensions of Micòl Finzi-Contini*, in *Italica*, vol.51, n.1, primavera 1974, Columbia University, N.Y..

⁹⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 367.

¹⁰⁰ Mi sembra forzata, invece, l'interpretazione di Dufour che associa il frutto alla profferta di cibo fatta dalle streghe delle fiabe (come in *Biancaneve*), o ad un pasto rituale.

Quale grande insegnamento ha, dunque, Micòl in serbo per lui? La rimessa ospita una carrozza, che il narratore ha già avuto modo di *contemplare* in precedenza¹⁰¹, ai tempi del liceo, quando ancora veniva utilizzata spesso e che, con il suo aspetto inusuale e fascinoso, intensamente legato all'aura che circonda i giovani Finzi - Contini, veniva a trovare spazio nella sua mitologia privata. Per questo motivo, quando sale in carrozza invitato dalla ragazza, tradisce una certa emozione a contatto con qualcosa di così caro alla propria memoria:

*"[.]«Come la tenete bene», dissi, senza riuscire a padroneggiare un'improvvisa emozione che mi si rifletté in un lieve tremito della voce. «Sembra ancora nuova. Non ci mancano che i fiori nel vaso.»[.]"*¹⁰².

Micòl, però, reagisce in maniera negativa, non solo la sua voce è amareggiata quando racconta le continue cure adoperate dal Perotti al mezzo, ma s'infastidisce di fronte alla reiterata meraviglia del protagonista e ciò si riflette in un brusco cambiamento nei tratti del suo volto, che appare improvvisamente invecchiato. Questa reazione trova una spiegazione proprio nelle parole della ragazza:

"[.]«Ha voglia, Perotti», diceva, «di spendere per questa specie di penoso rottame tanto tempo e tanto sugo di gomiti! No, da' 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

¹⁰¹ "[.] Non venivano mai a piedi e tanto meno in bicicletta. Bensì in carrozza: un brum azzurro-scuro dalle grandi ruote gommate, le stanghe rosse, e lustro tutto di vernici, cristalli, nichelature.[...]" Ivi, p. 301.

¹⁰² Ivi, p. 369.

*subito all'occhio, la vernice qua e là è partita[...]*Per cui mi domando: a che scopo tutta la struma di Perotti? Ne vale la pena?[..]"¹⁰³.

Anche le cose hanno una loro storia, un loro tempo e, ad un certo punto, non possono che invecchiare e morire dignitosamente: è sbagliato cercare di trattenerle a tutti i costi nell'alveo della loro gloria per riparare alle insicurezze umane. Ciò emerge in modo netto nel paragone fatto con il sandolino:

*"[..]«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. 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?»"*¹⁰⁴.

Quella di Micòl vuole essere proprio una lezione di stile: se il ragazzo desidera essere considerato un adulto, deve lasciarsi alle spalle il bisogno di aggiustare le cose ad ogni costo, deve imparare che la storia infierisce su tutto, non ci si può nascondere da essa; sia che ci si lasci andare al suo corso, accettandola, o ci si opponga combattendola, la fine è ineluttabile. Il sandolino è un'icona della verità, immagine di un realismo etico, distante dalle illusioni estetizzanti, come sostiene Vanelli esso "*[..]si arrende con compostezza e serietà, proprio come la ginestra leopardiana, alle naturali regole del tempo e alle evoluzioni o involuzioni della Storia [..]*"¹⁰⁵ Anche in questo momento, la giovane pare possedere una sorta di

¹⁰³ Ivi, p. 369 - 370.

¹⁰⁴ Ivi, p. 370.

¹⁰⁵ P. VANELLI, *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, Ferrara, Corbo editore, 2010, p. 191.

conoscenza arcana del tutto sconosciuta all'amico, un dono speciale, che causa il suo "bitteresweet" response to life"¹⁰⁶ e che rende il ragazzo così vulnerabile.

Termina così la stagione privilegiata dell'adolescenza, portata via dalla pioggia scrosciante, dal rumore *secco e preciso da tagliola* con cui si chiude la porta della carrozza; si esce dal giardino, simbolo di protezione, quasi come un grembo materno: con un verso tratto da *Te lucis ante* "[.] *Ma qui,/ qui, in questo orto perduto, qui è il mio paradiso*"¹⁰⁷.

Inverno 1938 - 1939

Come si diceva, nel romanzo l'alternarsi delle stagioni segna il passaggio tra una fase e l'altra della vita e l'inverno tra il 1938 e il 1939 conduce lentamente il protagonista all'età matura. Si tratta di un inverno particolarmente duro e i riferimenti ad esso si moltiplicano lungo tutto l'arco della terza parte del romanzo:

"[.] e dopo sarebbe stato inverno, il rigido, cupo inverno della Val Padana[.]"¹⁰⁸.

"[.]Sebbene la primavera fosse alle porte, una settimana avanti era nevicato con straordinaria abbondanza, dopodiché il freddo era tornato intenso. Sembrava quasi che l'inverno non volesse più andarsene[.]"¹⁰⁹.

¹⁰⁶ "She has, even, a preference for bittersweet tastes. As a child, her favorite fruit tree was the plum, for its "prugne acerbe", untill at sixteen, she developed a passion for chocolates, "quelli amari però, esclusivamente quelli amari!"Grapefruit are stored in the garage, creating there, with the usual gas and oil smells, an "odore..proprio buono"". M. SCHNEIDER, *Mythical dimmensions of Micòl Finzi- Contini*, ivi, p. 56.

¹⁰⁷ G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1398.

¹⁰⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 371.

¹⁰⁹ Ivi, p. 414.

Ferrara è colpita da lunghe piogge, poi avvolta da fitte nebbie e da un freddo quasi innaturale, che si può ricondurre agevolmente ad una figurazione simbolica delle persecuzioni razziali, sempre più dure, e al progredire verso una presa di coscienza.

In questo contesto il protagonista avverte la necessità di dare forma a ciò che ha vissuto con Micòl nel giardino e soprattutto all'interno della rimessa, tornare più e più volte a quel pomeriggio per capire che l'esperienza alla quale non ha saputo dare un nome altro non è che l'innamoramento (potrebbe mai esserci una storia di un'educazione sentimentale senza un elemento cardine come l'amore?). Il narratore rimpiange amaramente di non aver azzardato un gesto o una parola quando si trovava dentro la carrozza, per Barenghi ciò è dovuto ad una forma di incapacità del personaggio, "*[...]appartenente alla nutrita schiera degli «inetti» sciorinata dalla letteratura novecentesca: esemplari maschili dalla personalità depotenziata [...]dotati di risorse emotive e caratteriali inferiori rispetto alle figure femminili con cui hanno a che fare[...]*"¹¹⁰ e per questo si ritrova a sognare più volte ciò che è accaduto o non accaduto nella carrozza, frapponendo tra lui e Micòl una serie di ostacoli assenti nella realtà. L'interpretazione di Barenghi mi vede concorde solo parzialmente, in quanto non trovo il protagonista di Bassani un inetto, niente a che vedere con i personaggi di Svevo, o di Tozzi, ma -piuttosto- un uomo che ha ancora molto da imparare.

I due giovani per un breve lasso di tempo sostituiscono le loro passeggiate con lunghe conversazioni telefoniche, in cui rievocano il susseguirsi delle belle giornate trascorse assieme, come per prolungare quel tempo ormai concluso, in una aperta forma di

¹¹⁰ M. BARENGHI, *Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del giardino dei Finzi - Contini*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2006.

illusione¹¹¹. A questo punto non si può non notare l'importanza del mezzo telefonico all'interno del romanzo: si tratta di una specie di strumento magico, che unisce e divide¹¹², infatti, il narratore dedica non poco spazio alle supposizioni del protagonista sul telefono di casa Finzi-Contini (sono tutti sprofondati in poltrona ad aspettare che suoni?), proprio per sottolineare la portata del mezzo, che grazie al sistema di deviazioni permette di entrare direttamente nella stanza di Micòl. E su di lei il ragazzo deve ancora imparare molto se, quando viene a sapere della sua collezione di *làttimi* pensa a quanto questa passione mal si concili con l'idea che anche le cose devono morire, preso dal grande interesse per lei, non comprende che queste *opalines* sono un correlativo oggettivo del sentimento di Micòl, un'allegoria della sua vulnerabilità e che nella loro fragilità mostrano un segno della precarietà del presente¹¹³.

Un dato interessante che emerge da una conversazione è un'allusione che la ragazza fa a proposito della coppia che ha frequentato i pomeriggi del tennis (presenti anche altrove ne *Il romanzo di Ferrara*) Bruno Lattes e l'Adriana Trentini, lui ebreo e innamorato, lei cattolica e volubile, destinati a separarsi a causa delle leggi razziali:

"[..]«E poi anche lui, come te, è un letterato, uno che tira a scrivere»[..]«Comunque, che cosa vuoi dire? Non capisco.»[..]«Ma sì», soggiunse, «in fin dei conti un po' di magone non gli farà niente male. "Non mi lasciare ancora, sofferenza", dice Ungaretti. Vuole scrivere? E allora cuocia ben bene nel suo brodo, intanto, poi vedremo. Del resto basta guardarlo: si vede a occhio nudo che in fondo

¹¹¹ "Come se anche lei volesse illudermi che niente fosse cambiato [..]". G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 371.

¹¹² "È vero, il telefono è molto importante (perché è uno strumento di forza mentale) in un libro di questo tipo fatto di unioni e di separazioni[..]". C. FIGARI, intervista inedita a G. Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

¹¹³ G. ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, ivi, p. 142.

non aspira ad altro che al dolore.» «Sei di un cinismo ributtante. Fai il paio con l'Adriana.» «In questo sbagli. Mi offendi, anzi [...] Micòl è buona, te l'ho già detto e te lo ripeto, e sa sempre quello che fa, ricordatelo»[..]”¹¹⁴.

Micòl accomuna il proprio interlocutore a Bruno nelle sue aspirazioni letterarie (e amorose), in questo modo, per interposta figura, lo avverte che l'amore e la scrittura richiedono una buona dose di sofferenza. Indirettamente, Micòl predice che lo farà soffrire eppure, come guida, sa anche che quel dolore lui saprà decantarlo per poi trovare la strada giusta da percorrere. Il giovane non è ancora pronto per queste sottigliezze e lei, presaga del suo attaccamento¹¹⁵, non può che scegliere di allontanarsi da Ferrara.

Perché proprio a questo punto Bassani introduce i sogni del personaggio principale?

Dato che tendono a configurarsi come incubi, probabilmente, fungono da anticipazione dell'assenza dell'amata; ma sono anche un elemento centrale nel suo percorso verso l'autocoscienza, il rapporto con Micòl non è arrivato ancora al piano della razionalità e quindi certe verità non possono emergere che nel subconscio, con Oddo De Stefanis: “[..]Il sogno del protagonista stabilisce uno dei momenti nello sviluppo del suo processo conoscitivo, che è graduale passaggio dal tempo dell'infanzia – epoca in cui le verità vengono assorbite tramite la metafora del mito-, alla presa di coscienza razionale. Il processo viene però rallentato dall'inconscia paura di affrontare la verità. A questo punto interviene il sogno, in cui il subconscio scarica ciò che ancora non può o non vuole esprimere in termini consapevoli[..]”¹¹⁶. Ricordi tormentosi e occasioni perdute negli incubi generano diverse forme di distorsione della realtà, la più

¹¹⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 378- 379.

¹¹⁵ “Era troppo intelligente, troppo sensibile, per non aver indovinato quello che nascondevo sotto l'indifferenza: e cioè il desiderio d'un tratto acutissimo e sintomatico di rivederla.” Ivi, p. 380.

¹¹⁶ G. ODDO DE STEFANIS, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, ivi, p. 143.

evidente delle quali riguarda i *làttimi*, che da delicati cristalli, si trasformano in prosaici formaggi, come per reificare una realtà sfuggente e precaria, come se l'uomo che è in fondo al ragazzo protestasse contro se stesso e le proprie illusioni.

Quando, poi, il protagonista scopre che Micòl è *disparue* si avvia un'altra fase del racconto, che coincide con l'ingresso alla *magna domus* e al conseguente succedersi di altri personaggi che prenderanno il posto di lei come guida, soprattutto per quanto riguarda aspetti solo accennati in precedenza, come la vocazione letteraria, o la formazione politica. Il giovane è in fase di continua transizione, sospeso tra il passato e il futuro, si nutre della nostalgia per la stagione appena trascorsa

*"[.]Guardavo dinanzi a me, cercando col faro [della bicicletta] i luoghi di un passato che mi sembrava remoto ma ancora recuperabile, non ancora perduto [.]"*¹¹⁷

e, per questo, tiene sotto gli occhi la lettera che Micòl gli ha inviato da Venezia: contiene la traduzione di una poesia di Emily Dickinson che, sibillina, racchiude l'intero senso del romanzo, il tema dominante, ovvero il percorso spirituale dell'io; non a caso, occupa il centro esatto del testo. La traduzione suggerisce che il rapporto tra i due giovani non possa essere diverso da quello di fratello e sorella, non c'è possibilità di una differente forma d'amore tra loro, infatti la poetessa americana parlando di Bellezza e Verità attribuisce ad esse un legame consanguineo, il cui dialogare si dipana in una dimensione comune: "*[.] We Bretheren, are*», he said *--//And so, as Kinsmen, met at night [.]*"¹¹⁸. Il

¹¹⁷ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 388.

¹¹⁸ Nella traduzione di M. Bulgherani: "*[.] disse «siamo fratelli»//Così, come congiunti che di notte s'incontrino [.]*". E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgherani, I edizione I Meridiani, Mondadori, Milano, 2005, p. 494 - 497.

protagonista, però, non comprende ancora fino in fondo la portata del testo, che è metafora del percorso che sta compiendo: Micòl, *che sa sempre quello che fa*, gli ha donato per prima gli strumenti per interpretare il suo passaggio dal Bello, cioè da una visione estetizzante della vita – rappresentata dall'accoglienza materna del giardino –, al Vero, ossia a una percezione più critica e storicistica della realtà. È un gioco di specchi: lui e la ragazza, il Vero e il Bello, il sandolino e la carrozza. La metamorfosi sarà compiuta solo alla fine della narrazione, quando il ragazzo sarà approdato al Vero, ma darà nuova vita al Bello attraverso la sua opera “*[...]dove il sentimento della bellezza e la purezza degli incanti giovanili, divenuti nostalgia dell'anima, si tradurranno nelle icone del romanzo, nelle quali si respira, seppure contaminato da una patina di tristezza, il profumo di una bellezza perduta[...]*”¹¹⁹.

A casa Finzi-Contini ha modo di iniziare a coltivare altri aspetti della sua personalità, nella stanza di Alberto può confrontarsi con una coscienza politica diversa dalla sua, quella del Malnate, un uomo a tutti gli effetti, concreto che, sebbene latore di una filosofia politica distante da quella dell'autore, diventa inevitabilmente un punto di riferimento per il protagonista:

*“[...]provavo assai spesso una forma di vera insofferenza per quella sincerità, per quella lealtà, per quell'eterna protesta di schiettezza virile, per quella pacata fiducia in un futuro lombardo e comunista[...] Ciò nondimeno, a partire dalla prima volta che m'ero seduto dinanzi a lui, nello studio di Alberto, avevo avuto un desiderio solo: che mi stimasse [...]”*¹²⁰.

¹¹⁹ P. VANELLI, *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, ivi, p. 196.

¹²⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 399.

L'evoluzione personale porta a circondarsi di persone al di fuori della cerchia familiare, le quali rivestono ruoli non distanti da quelli avulsi dei genitori¹²¹, non a caso Malnate è definito *“troppo «padre»”* e il ragazzo ha con lui un rapporto di confronto – scontro, dialettico ma, allo stesso tempo, in cui necessita di un suo riconoscimento (tanto che, forse per desiderio di uniformarsi, adotta l'abitudine dell'altro di fumare la pipa); si tratta di un apprendistato forte, che lo porterà nel tempo ad annullare il bisogno di *“nasconder[si]dietro fitte cortine fumogene”*¹²². Prima, però, deve passare attraverso le continue discussioni in cui non riesce a difendersi dall'accusa di essere un letterato decadente e può solo incassare i colpi e fare appello ad una vaga ironia che *“è il linguaggio dell'irrequietezza, del mutamento”*¹²³:

*“[.]Fatto si è che preferivo tacere, atteggiando il volto a un sorriso vagamente ironico. Subivo e tacevo[.]Subivo e sorridevo, talora ribellandomi, ma più spesso no, ripeto, conquistato mio malgrado dalla sua franchezza e sincerità, certo un po' troppo rozze e impietose, un po' troppo da goi – mi dicevo-, ma in fondo veramente pietose perché veramente uguaglianti, fraterne[.]”*¹²⁴.

Durante le fumose riunioni del tardo pomeriggio Giampiero Malnate rappresenta, quindi, la società adulta che ha oltrepassato le strettoie metafisiche in cui sono smarriti, per motivi

¹²¹ Il padre del protagonista continua a desiderare di raggiungere un nuovo senso di comunione con il figlio, di rinsaldare il loro legame, ma viene ignorato: “[.]«A qualsiasi ora torni a casa, passa un momento da me, mi raccomando. Tanto non riesco a prendere sonno, lo sai...»Misi giù il ricevitore e alzai gli occhi. Alberto mi guardava. «Fatto?», chiese. «Fatto.»[.]” . Ivi, p. 410.

¹²² Ivi, p. 398.

¹²³ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, ivi, p. 108.

¹²⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 402-403.

diversi, il protagonista e Alberto Finzi-Contini¹²⁵, è lui che innesca discorsi dolorosi lasciati a margine durante tutto l'autunno appena trascorso, mentre ci si faceva cullare dalle illusioni, è lui a parlare del fascismo israelita antecedente il Manifesto della Razza e a causare, involontariamente, con la sua visione marxista e positiva del mondo, una violenta reazione del personaggio principale sul tema dell'antisemitismo¹²⁶.

Entrare nella *magna domus* significa anche il crearsi di un altro legame significativo, quello con il professor Ermanno che diventa il "padre spirituale" del giovane¹²⁷, come si diceva, una sorta di Virgilio e, in proposito, si ricordi che nel XXVII canto del purgatorio Dante chiama la sua guida "lo dolce padre mio"¹²⁸. Non si tratta di un uomo concreto come Malnate, ma di uno studioso che, per certi versi ricorda quella sorta di onniscienza che caratterizza Micòl (o come il Virgilio dantesco è una guida inviata dalla donna amata?); ad esempio quando lo accoglie per la prima volta nella dimora allude al fatto che:

"[..]Lungo il perimetro del muro, specie dal lato della Mura degli Angeli, esistevano perlomeno una decina di punti la cui scalata non avrebbe messo in nessuna difficoltà un ragazzo appena appena svelto. Filarsela, poi, anche se gravato dal peso di una bicicletta a tracolla, sarebbe stata per il medesimo ragazzo un'operazione quasi altrettanto facile[..]"¹²⁹.

¹²⁵ "[..]anche Ferrara gli piaceva, come città, sembrandogli a dir poco assurdo che io e Alberto potessimo considerarla una specie di tomba o di carcere[..]". Ivi, p. 404.

¹²⁶ "[..]Una delle forme più odiose di antisemitismo era appunto questa: lamentare che gli ebrei non fossero abbastanza come gli altri, e poi, viceversa, constatata la loro pressoché totale assimilazione all'ambiente circostante, lamentare che fossero tali e quali come gli altri, nemmeno un poco diversi dalla media comune[..]" Ivi, p. 409.

¹²⁷ "[..]Nel libro è una specie di secondo padre [..]" G. BASSANI, *Il giardino tradito, Di là dal cuore*, ivi, p. 318.

¹²⁸ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Purgatorio*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, p. 369.

¹²⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 390.

Ancora una volta il muro: sembra che il professore conosca sia il passato che il futuro. Quando viene a sapere che, a causa delle leggi razziali, al ragazzo non è più consentito usufruire della biblioteca comunale, gli mette a disposizione la propria e lì il giovane ha modo di trascorrere molto tempo, anche più di quanto gliene sia davvero necessario per concludere la propria tesi¹³⁰, un po' trastullandosi in attesa di Micòl e un po' attratto dal senso di rifugio che gli offre casa Finzi-Contini: Bassani, che ha una vasta cultura botanica, infatti evoca il profumo delicato dei fiori di calicantus in febbraio che, simbolicamente, rappresentano protezione.

Il professor Ermanno è la coscienza culturale del protagonista e lo designa suo erede nel trasmettere alle generazioni future il patrimonio spirituale ebraico; come padre ideale sa avvicinarsi con pazienza al giovane, portandolo ad avvertire gradatamente un richiamo alle proprie origini, intese come un sentire comune, ricchezza identitaria e rituale. Per tanto, il fatto che il primo lontano e semplificato approccio all'adozione simbolica del ragazzo, sia avvenuto alla sinagoga di via Mazzini, non può essere considerato casuale:

"[...]sia che il professor Ermanno, sorridendomi gentilmente attraverso le grosse lenti, mi invitasse con un cenno del dito a osservare le incisioni in rame che illustravano un'antica Bibbia da lui estratta apposta per me dal cassetto [...]"¹³¹.

Già dai primi tempi trascorsi in biblioteca il suo progetto per il giovane si riflette in un atteggiamento incoraggiante, ma non del tutto chiaro:

¹³⁰ "[...]O non avevo cercato, piuttosto, di conservare il più a lungo possibile il diritto di presentarmi a casa Finzi-Contini anche di mattina? [...]". Ivi, p. 414.

¹³¹ Ivi, p. 307.

“[..]Mi guardava con occhi ardenti, brillanti: come se da me, dal mio futuro di letterato, di studioso, si aspettasse chissà che cosa, come se contasse su di me per qualche suo disegno segreto che trascendeva non solamente lui ma anche me stesso..[..]”¹³².

Il protagonista di fronte alle aspettative del professor Ermanno inizialmente è confuso, si sente apprezzato come mai e al contempo è dispiaciuto perché teme di usurpare il posto di Alberto e Micòl (*“[..]Perché mai non pretendeva altrettanto da Alberto- mi chiedevo-, che pure era suo figlio?[..]”¹³³*), ma il vecchio Finzi-Contini ha una sicurezza di demiurgo, come se presagisse con chiarezza che l'unico che potrà riemergere dal gorgo della storia è lui. Si noti che, scegliendo il personaggio principale come figlio, di fatto quest'ultimo diventi - simbolicamente- fratello di Micòl, come suggerito dall'interpretazione della poesia della Dickinson e più tardi proprio dalle parole della ragazza.

Col trascorrere del tempo il rapporto prende una direzione più confidenziale, rappresentata dall'invito del professore ad entrare nel suo studiolo, dove ha modo di passargli idealmente il testimone consegnandogli due opuscoli, entrambi suoi vecchi lavori: una raccolta e traduzione di tutte le iscrizioni del cimitero israelitico del Lido e un saggio su una poetessa ebrea veneziana del Seicento - Sara Enriquez Avigdòr -, quest'ultimo in particolare potrebbe essere sottoposto un domani ad una revisione da parte del ragazzo, che avrebbe l'importante compito di trasmettere il Vero, al di là di ogni

¹³² Ivi, p. 416.

¹³³ Ivi, p. 416.

forma di invidia o antisemitismo¹³⁴. Questi non potrà che accettare simbolicamente il compito di farsi aedo della propria comunità, infatti, come fa notare Vanelli la scena si chiude con una simbolica investitura:

*"[..]Chinai il capo in segno d'assenso, e lui, sollevato, mi batté leggermente sulla schiena col palmo della mano[..]"*¹³⁵.

Nel segno di questo gesto simbolico, credo si debba tornare al XXVII canto del purgatorio quando, nella chiusa, Virgilio accomiatandosi da Dante (più volte qui designato come figlio) gli rivolge le seguenti parole: *"[..]Non aspettar mio dir più né mio cenno;/ libero, dritto e sano è tuo arbitrio,/ e fallo fora non fare a suo senno;/ per ch'io te sovra te corono e mitrio"*¹³⁶. Anche in questo caso si tratta di un'investitura morale, con cui il maestro sanziona un approdo significativo, riconducibile al rapporto educativo e spirituale instauratosi tra loro. La terza parte del romanzo si chiude con il racconto della serata della *Pesah* -la pasqua ebraica- che il protagonista trascorre prima in famiglia e poi in casa Finzi- Contini, con animo contrastato, scisso, tanto che le due cene sembrano l'una il negativo fotografico dell'altra. A casa del ragazzo il *seder* perde tutto il suo fascino rituale, la festa ha un tono dimesso, simile a quello riservato al giorno dell'espiazione, lo *Yom Kippur*, e si tramuta presto in una riunione di spettri; il narratore è preso in una morsa, tra il presagio di una bufera di morte, segno dell'irruenza della storia - dell'arido Vero - e il desiderio di fuga

¹³⁴ *"[..]In fondo cos'è che ha da fare l'ottimo storico? Proporsi, sì, come ideale, il raggiungimento della verità, senza però mai smarrire per istrada il senso dell'opportunità e della giustizia. Non ero d'accordo?[..]"*. Ivi, p. 419.

¹³⁵ Ivi, p. 419.

¹³⁶ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Purgatorio*, ivi, p. 373.

per non essere costretto a crescere, per rimanere nella propria zona di sicurezza e non dover affrontare ciò che avverte già incombente:

“[.]Io non ero morto –mi dicevo-, io ero ancora ben vivo! Ma allora, se ancora vivevo, perché mai restavo lì insieme con gli altri, a che scopo? Perché non mi sottraevo subito a quel disperato e grottesco convegno di spettri, o almeno non mi turavo le orecchie per non sentir più parlare di «discriminazioni»[.]”¹³⁷.

È come se fosse giunto a metà della propria metamorfosi: vorrebbe tenere stretto il passato dell’infanzia, dell’adolescenza e delle tradizioni, traslate in piccolissime istantanee¹³⁸, perché è difficile spogliarsi delle proprie certezze, eppure deve arrendersi all’idea di diventare adulto, di rinunciare alle sue illusioni:

“[.]Io ero rimasto qui, e per me che ero rimasto, e che ancora una volta avevo scelto per orgoglio e aridità una solitudine nutrita di vaghe, nebulose, impotenti speranze, per me in realtà non c’era più speranza, nessuna speranza [.]”¹³⁹.

La provvidenziale telefonata di Alberto porta il giovane ad evadere dall’atmosfera opprimente della casa paterna, è l’occasione di fuga che aspettava, che si carica di un entusiasmo ingenuo, della voglia di dimenticare per almeno una notte: quale luogo più sicuro della *magna domus*, circondata dal suo immenso parco? Se il giardino rappresenta la

¹³⁷ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 423.

¹³⁸ Ad esempio quando ricorda i cimeli di famiglia come il fazzoletto ricamato dalla nonna o le cene della pasqua di un tempo, molto più allegre e rumorose.

¹³⁹ Ivi, p. 424.

sicurezza del grembo materno, ritornare è come trincerarsi nelle stagioni ormai trascorse della vita e il gesto avventato del ragazzo, il bacio dato d'impulso a Micòl, è l'emblema di un desiderio cieco e bambinesco, non a caso il profumo della ragazza gli sembra un“ [..] *misto di pelle infantile e di borotalco [..]*”¹⁴⁰, ma viene subito frustrato.

L'atmosfera di casa Finzi- Contini appare calda e festosa, tutti i commensali sono raccolti attorno al tavolo attratti dal calice da champagne che dovrebbe avere funzione di oracolo, le cui risposte profetiche sembrano destare grande ilarità, in realtà -però- nascondono la resa incondizionata ad un destino tragico, irreparabile; ad esempio, interrogato sulla laurea di Alberto, il *nappo* da un responso negativo, senza appello e infatti una morte prematura lo attende, o ancora viene previsto lo scoppio di una guerra sanguinosa e sconvolgente, che poi sappiamo condurrà tutti a morte certa. Al protagonista, invece, il calice non riserva risposte, come se il suo destino fosse in qualche modo diverso da quello dei suoi ospiti, a lui solo la possibilità di scrivere il suo futuro e, in fondo, letterariamente anche il loro.

Primavera ed estate 1939

Dopo la pasqua si avvia la stagione che conduce il personaggio principale a spogliarsi definitivamente dell'età incompiuta, anche se davanti a sé ha ancora un ultimo ostacolo da superare: l'innamoramento per Micòl. La sequenza che più di ogni altra ha un valore emblematico è quella che si svolge all'interno della camera della ragazza e, il fatto che la stanza corrisponda esattamente al punto più alto della dimora, può restituire l'idea di un'ultima difficoltosa scalata da affrontare, inoltre si noti che la si raggiunge con l'ausilio dell'ascensore, un'immagine traslata della carrozza, di ciò che -nonostante tutte le cure

¹⁴⁰ Ivi, p. 426.

possibili – non si può sottrarre ad un inesorabile destino. Prima del momento cruciale, per l'ultima volta Micòl si accinge a impartirgli qualche lezione attraverso la modalità che più le è congeniale, in modo enigmatico e forse senza che lui nemmeno se ne accorga; mi riferisco ad un paio di allusioni letterarie, la prima è quella a *Les enfants terribles* di Cocteau (essa non legge più i libri che l'hanno conquistata da ragazzina e che fanno -di certo-parte anche dell'orizzonte culturale del giovane¹⁴¹). Il romanzo, che lei indirettamente gli suggerisce -“[.]Non era male, era divertente e chic[.]”¹⁴²-, racconta l'esistenza claustrofobica di un fratello e di una sorella, è un richiamo: Elisabeth e Paul come lei e Alberto, senza possibilità di uscire dal loro universo autoreferenziale.

Subito dopo gli parla di *Bartleby lo scrivano* di Melville, altro testo che il giovane non conosce (è ancora Micòl che tutto sa), in cui si assiste al confronto di due forme diverse di solitudine: quella di Bartleby, che rifiuta di stare al gioco degli uomini, come Micòl, e quella del notaio, che si accanisce a non voler accettare e comprendere tale rifiuto, come il protagonista di Bassani. La ragazza sta sfuggendo, come è palese dal disastroso approccio fisico tentato da ragazzo:

*“[.]E mentre il mio corpo, quasi per proprio conto, si agitava convulso sopra quello di lei, immobile sotto le coperte come una statua, di colpo, in uno schianto subitaneo e terribile di tutto me stesso, ebbi il senso preciso che stavo perdendola, che l'avevo perduta [.]”*¹⁴³.

¹⁴¹ Micòl fa alcuni esempi, come *Guerra e pace* e il ciclo dei Moschettieri di Dumas; dal mio punto di vista – idealmente- potrebbe entrare nel novero anche il testo che, annoiato, sta leggendo il protagonista, *Il rosso e il nero*, romanzo in cui l'amore passionale conduce alla morte del personaggio principale. Il ragazzo ancora una volta è un passo indietro a lei, si nutre dei miti giovanili e crede nella possibilità di una storia d'amore che lo condurrebbe, a ben vedere, ad una fine non troppo distante da quella di Julien Sorel.

¹⁴² Ivi, p. 443.

¹⁴³ Ivi, p. 446.

Come lo definì Bassani nell'intervista a Figari è il momento dello scacco finale.

Nella conversazione che segue, Micòl confessa il sentimento di comunione fraterna che avverte nei confronti del protagonista:

“[.]Desideravo moltissimo che tu la vedessi [la casa].»«E perché?» «Perché non so. Non saprei proprio dirtelo, perché. Per la stessa ragione, suppongo, per la quale da bambina, al Tempio, avrei tirato tanto volentieri anche te sotto il talèd del papà...Ah, se avessi potuto! Ti vedo ancora là, sotto il talèd del tuo, di papà, nel banco davanti al nostro. Che pena mi facevi! È assurdo, lo so: eppure, a guardarti, provo la stessa pena che se tu fossi stato orfano, privo di padre e di madre»”¹⁴⁴.

Fino a renderlo esplicito in modo incontrovertibile:

“[.]il pensiero di far l'amore con me la sconcertava, l'imbarazzava: tale e quale come se avesse immaginato di farlo con un fratello [.] io le stavo «di fianco», capivo?, non già «di fronte», mentre l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda [.]”¹⁴⁵.

Inoltre, Micòl sa cogliere la *forma mentis* che li accomuna nel profondo e che tanto li differenzia dagli altri: la fede intensa alla religione del ricordo¹⁴⁶. Lei stessa ha spinto il ragazzo ad esercitare il senso della memoria che -per natura- genera poesia e, a tal

¹⁴⁴ Ivi, p. 450.

¹⁴⁵ Ivi, p. 451. Ancora una volta, poi, richiama dei versi di Baudelaire, che fungono da cassa armonica alle sue parole: non si può mischiare l'onestà con l'amore.

¹⁴⁶ “[.]per me, non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene.[.] Era il «nostro» vizio, questo: d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro. Non era così? [.]”. Ivi, p. 452.

proposito, si ricordi che la *princeps* del romanzo riportava la singolare dedica «a Micòl». La giovane Finzi-Contini ha una visione profetica delle cose, sa che tutto sta per finire, ma che la scrittura può salvare ciò è stato nella memoria; nelle parole di Bassani: “*Lei mi chiede se in Micòl [...] il protagonista avrebbe potuto raggiungere la vita; ebbene, esattamente, avrebbe raggiunto sicuramente la vita, ma avrebbe però rinunciato ad essere un artista [...] L’arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita per essere arte vera[...]*”¹⁴⁷. Infine, nel respingerlo, gli rimprovera un unico torto, quella di averla sempre creduta migliore di quanto in realtà non sia, il che potrebbe aver avvallato quelle letture del romanzo che ad ogni costo hanno cercato di rendere esplicite informazioni che il narratore non da e non conosce, ma che in psicologia si legge come una semplice conseguenza degli effetti dell’innamoramento romantico che, nel senso di ineluttabile predestinazione che distingue il soggetto, porta a vedere solo le qualità dell’altro¹⁴⁸.

L’esperienza d’urto vissuta nella stanza di Micòl è forse il momento più difficile della sua educazione sentimentale, l’amore mancato lo spinge ad agire alterato dalle emozioni; invano torna ai pomeriggi del tennis, dove tutto è cambiato alla luce della nuova stagione, è la *piagata primavera* di Montale: Alberto porta i segni di una malattia mortale che avanza, lui si umilia ripetutamente e a nulla valgono i suoi inviti a Micòl a passeggiare nel parco - per tentare un’ultima volta di afferrare quello che gli sfugge- lei si rifiuta, in fondo, gli ha già insegnato tutto ciò che poteva. Per il protagonista lentamente si profila l’idea di un

¹⁴⁷ A. DOLFI, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 174.

¹⁴⁸ Secondo Bal Filoramo nell’amore romantico si replicano in modo più mitigato alcune strutture del mito edipico, come quella triangolare (lui, lei e l’ostacolo) proprio per elaborare il lutto dovuto all’allontanamento dalle figure genitoriali. In particolare ciò consentirebbe di appagare i desideri incestuosi replicando le dinamiche edipiche, aggirando i divieti del Super -Io che li proibiscono, ma l’oggetto d’amore sarà desiderato e non raggiunto. Ne *Il giardino dei Finzi - Contini*, risulta con chiarezza che il protagonista filtra la figura materna attraverso Micòl e che teme la possibilità che l’amico Malnate, su cui riversa sentimenti ambivalenti, sia un rivale. L. BAL FILORAMO, *Il mito dell’amore romantico nella coppia*, Esperienze n. 7, Torino, Book Store, 1981.

allontanamento che, inizialmente, su suggerimento paterno, prende forma con un viaggio a Grenoble e, successivamente, lo conduce a girovagare per Ferrara di notte con Malnate. Quest'ultimo funge ancora da guida, ma sono mutati i contorni della situazione narrativa: il personaggio principale è stato cacciato dall'eden materno e rassicurante di Micòl e ora si ritrova nella città reale, dal Bello al Vero; lo stesso Giampi Malnate è cambiato, si ammorbida, è "meno didattico e perentorio" e "gentile, premuroso, disposto a comunicare"¹⁴⁹. Le conversazioni tra i due prendono una piega più personale, si parla di arte, di letteratura e ne emergono due attitudini al sentire molto distanti: il protagonista è attratto dalla poesia contemporanea e soprattutto dalla prima lezione montaliana, mentre l'amico è più per una poesia realistica e consolatoria¹⁵⁰. D'altra parte è una delle poche occasioni in cui il primo ha modo di prevalere sul secondo, non tanto per sua competenza tecnica o per la capacità di convertire l'altro, quanto perché recitando alcuni suoi versi – sconosciuti al lettore – dimostra proprio a chi nel romanzo è portatore di istanze civili il segno di

"[..]un «impegno morale» assolutamente nuovo, autentico [..]sostenendo come in quelle poche righe fosse possibile intravedere una «apertura» per una poesia, quale l'italiana contemporanea, ferma nelle tristi secche del calligrafismo e dell'ermetismo [..]"¹⁵¹.

Non è solo il bisogno di aprirsi con qualcuno, ma soprattutto la necessità di dare voce al proprio dolore, alla propria storia, inizia la presa di coscienza artistica a cui il professor

¹⁴⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 437 e 471.

¹⁵⁰ Malnate cita numerosi passi dei testi più conosciuti di Porta, i cui componimenti sono associati da Bassani in un suo saggio "alla pittura realistica di un'umanità inesplorata", e le figure da lui rappresentate sarebbero quelle dei primi vinti della letteratura italiana moderna. G. BASSANI, *Manzoni e Porta, Di là dal cuore*, ivi, p. 61- 62.

¹⁵¹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 480.

Ermanno e Micòl lo hanno indirizzato, e le citate parole di Malnate sono un incoraggiamento a procedere.

Durante i loro itinerari notturni il giovane ha modo anche di passare attraverso esperienze formative diverse, anzitutto sperimenta le maniere più rozze e violente legate al fenomeno della discriminazione razziale, quando ad un cinema all'aperto riceve l'insulto "*Fora, boia d'un ebrei*"¹⁵² che, secondo Vanelli, segna in via definitiva la sua iniziazione politica poiché, penetrando nell'intimo, spezza il confine sottile tra la condizione illusoria dell'adolescente e la coscienza adulta¹⁵³. L'essere bollato in modo così aggressivo come diverso, lo induce inoltre a riflettere sulla condizione dell'escluso in genere e a portare il proprio pensiero oltre ai confini di quell'etica egualitaria di cui Malnate è portavoce. Trascende i suoi insegnamenti.

*"[..]l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia; di più, che l'amore, quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, eccetera: proprio come l'arte - avevo aggiunto-, che quando è pura, dunque inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista [..]"*¹⁵⁴.

Infine, una tappa decisiva è quella ambientata all'interno di un postribolo in cui il protagonista esorcizza la sua dipendenza fisica da Micòl nel rapporto sessuale con una prostituta, che sembra quasi la copia sbiadita dell'amata¹⁵⁵ e lo apostrofa con l'epiteto di

¹⁵² Ivi, p. 477.

¹⁵³ P. VANELLI, *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, ivi, p. 222.

¹⁵⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 486.

¹⁵⁵ "una biondina dall'aria fine" "gli occhi azzurri pieni di ironia". Ivi, pp. 487- 488.

Celestino. Le fantasie oniriche, segno di una sottile tensione erotica, del ragazzo di dieci anni prima, dentro la camera sotterranea lungo le mura, sono scadute in una realtà degradata e lasciano spazio a una prima aperta confessione con Malnate dei suoi sentimenti per Micòl, argomento fino ad allora quasi tabù. Il capitolo si chiude con una leggera delusione del protagonista:

"[..]Che le mie confidenze l'avessero annoiato, seccato? Stetti a guardarlo mentre si allontanava velocemente. Era la prima volta che mi piantava lì in quel modo, senza aspettare che avessi chiuso il portone"¹⁵⁶.

Si può leggere come la fine del percorso dell'ingegnere milanese come guida, che nelle occasioni precedenti non lo lascia mai prima che sia dentro casa¹⁵⁷, al sicuro -come si fa con i ragazzini- ma ormai il giovane ha oltrepassato il confine che lo separava dalla realtà, il desiderio di autoesclusione; il portone aperto è correlativo oggettivo della fine di un apprendistato verso l'età compiuta.

Questo passaggio è dimostrato dal ritorno al dialogo con il padre, forse il capitolo più intenso di tutto il romanzo, poiché testimonia la metamorfosi del protagonista, che non rifugge più il confronto con la generazione precedente, presente a se stesso e rafforzato nell'esperienza, ha compreso che la storia li accomuna in un destino spaventoso. Il padre è un'ultima guida, distante dalla figura autoritaria e granitica dei tempi della prima adolescenza, diviene rifugio accogliente e latore di senso dell'intero itinerario percorso; si noti che ancora prima di parlare il genitore è presentato con un' *"inedita espressione di bontà*

¹⁵⁶ Ivi, p. 491.

¹⁵⁷ "[..]L'ultima immagine che mi rimaneva di lui era invariabilmente la medesima: fermo in mezzo alla strada a cavallo della bicicletta, stava lì ad aspettare che gli avessi chiuso ben bene il portone in faccia [..]". Ivi, p. 476.

piena di saggezza” e che, lentamente, come nel ragazzo *“una specie di nodo, di annoso groppo segreto, venisse adagio sciogliendosi”*¹⁵⁸. Egli ascolta con serenità le parole paterne sull’amore per Micòl, sulla sua sensibilità o sul futuro incerto che li attende, capendo –per la prima volta- che, in fondo, il padre può leggergli dentro; inoltre nelle sue parole si ritrova il senso ultimo sotteso nell’avvicinarsi della narrazione, la filosofia di Bassani:

*“[.]Nella vita, se uno vuol capire, capire sul serio come stanno le cose di questo mondo, deve morire almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare[.]”*¹⁵⁹.

Micòl rifiutandogli l’amore sacrifica la sua prima vita, protetta e nutrita di illusioni infantili e lo spinge verso la seconda, quella della maturità (ancora il padre: *“[.]Ti sentirai più ricco, non so...più maturo...[.]”*¹⁶⁰) e della scrittura; tornando nuovamente ai versi della Dickinson, è il protagonista che –spiritualmente- muore per il Vero e, per questo, sarà poi in grado di raccontare il Bello della giovinezza. Bassani stesso, scrisse della propria gioventù *“[.]Eppure, nonostante tutto, la vita non mi è mai più apparsa così bella, così bella e struggente come allora[.]”*¹⁶¹.

La riconciliazione col padre è suggellata dalla chiusa del capitolo:

¹⁵⁸ Ivi, p. 493- 494.

¹⁵⁹ Ivi, p. 498.

¹⁶⁰ Ivi, p. 499.

¹⁶¹ G. BASSANI, *Poscritto, Di là dal cuore*, ivi, p. 222.

“[.]Mi levai, mi chinai su di lui per baciarlo, ma il bacio che ci scambiammo si trasformò in un abbraccio lungo, silenzioso, tenerissimo”¹⁶².

Nel lungo abbraccio col genitore è come se il protagonista compisse un ultimo passo verso la propria formazione di uomo, è come una farfalla che lacera la crisalide, ha compiuto la sua metamorfosi, anche se le sue ali sono ancora accartocciate. In questo contesto si inserisce l'aspetto che più profondamente ferisce l'autore in merito alla sceneggiatura Pirro per il film ricavato dal romanzo con la regia di De Sica, testimoniando –dunque– proprio l'importanza del personaggio paterno nell'economia del romanzo. Se i personaggi sono forme del sentimento di uno scrittore e come tali vanno rispettati, Bassani non può accettare che per ragioni filmiche suo padre finisca destinato ai campi di sterminio: *“[.]pretendere che io apparissi capace di aver giocato con la vita e con la morte della persona che più ho amato al mondo, cioè mio padre: ecco due soprusi abbastanza atroci che si era tentato di infliggermi. Se li avessi subiti senza protestare, non sarei stato uno scrittore, e neanche un uomo[.]”¹⁶³.*

Il protagonista ha un ultimo ostacolo da superare affinché si possa considerare conclusa la sua *bildung*, deve seguire il consiglio paterno¹⁶⁴ e lasciarsi alle spalle la vita precedente. Ed ecco che corre in bicicletta le sere successive, in compagnia solo di sé stesso e della luna,

¹⁶² G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 499.

¹⁶³ O ancora *“Ma il colmo fu raggiunto facendo partire il padre di Giorgio per i campi di sterminio nazisti. Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro autore del Giardino dei Finzi- Contini, si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro romanziere di successo, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi- Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco?”*. G. BASSANI, *Il giardino tradito, Di là dal cuore*, ivi, p. 316-317-320.

¹⁶⁴ *“[.]«Non andarci più a casa loro. Ricomincia a studiare, occupati di qualcosa [.] E non andarci più. È più da uomo fra l'altro»[.]”*. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 499.

per vedere la città e la notte riprendersi la stagione trascorsa con Malnate (ora lo osserva da lontano), il desiderio di possedere Micòl, fino ad arrivare alle mura del Barchetto del Duca, dove avverte *“il vago senso di inutilità di ogni commemorazione”*¹⁶⁵ e sceglie di affrontare la prova che molto tempo prima non gli era riuscita di superare. Il muro di cinta ora non gli appare più così impervio come dieci anni prima, non ha bisogno nascondere la sua paura dietro a delle scuse (come la bicicletta, sa che nessuno sarà interessato a rubargliela). All'interno tutto gli appare con contorni più definiti, nitidi rispetto a quelli tracciati dalla luce del giorno e, in fondo, l'adolescenza non è vedere tutto un po' offuscato, attraverso le cortine fumogene delle proprie insicurezze? Oppure si potrebbe riprendere il passo relativo all'incontro sulle mura del '29 e considerare che la luce accecante di allora sia segno dell'incapacità di vedere dell'infanzia, mentre il chiarore lunare che mette in rilievo ogni cosa simboleggi il raggiungimento della dimensione adulta.

Indugiando nel giardino il protagonista si lascia andare a fantasticherie su un possibile amore tra Micòl e Malnate, consumato notte dopo notte al riparo della *hütte* e, anche se valutando ogni elemento tutto sembra combaciare, il suo atteggiamento è diverso:

*“[..]E adesso pensavo- senza nemmeno che a questo pensiero il mio cuore accelerasse i suoi battiti: indifferente ad accoglierlo come un'acqua morta si lascia attraversare dalla luce [..]Ma sì- continuavo quietamente a ragionare [..]Ero lucido, sereno, tranquillo [..]”*¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Ivi, p. 503.

¹⁶⁶ Ivi, p. 505-506.

Abbandonati il comportamento narcisistico e le delusioni dell'età di mezzo, egli osserva con distacco. Questo passo ha particolarmente interessato la critica che rimprovera all'autore di non aver sviluppato appieno le potenzialità erotiche della vicenda narrata, Bassani ha replicato ribadendo la propria attitudine di scrittore ad avere pudore nei confronti della materia trattata oltre, in merito a tali implicazioni erotiche, che *“io lo sapevo benissimo che c'erano, queste implicazioni. Senonché non erano esse la materia del mio romanzo”*¹⁶⁷.

Il protagonista sceglie di non restare oltre tempo, di rinunciare a Micòl e al giardino che ne è figurazione e, la capacità ironizzare su se stesso, segna in modo inequivocabile la svolta impressa alla propria strada:

*“[.]Diceva che ancora una volta avevo fatto molto tardi, che era sciocco e cattivo da parte mia continuare a torturare così mio padre [..] e che infine 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[.]”*¹⁶⁸.

La sua educazione sentimentale è simbolicamente giunta a termine e solo il tempo della piena maturità potrà restituirgli la stagione del conflitto con i padri attraverso il suo romanzo.

¹⁶⁷ F. CAMON, *Cosa c'insegna Bassani*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, ivi, p. 138.

¹⁶⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 506.

Conclusioni

In conclusione *Il giardino dei Finzi-Contini* è anche un romanzo di formazione?

Pur riconoscendo che il genere del *bildungsroman* possa muovere all'interno di confini angusti per il secolo breve, in cui l'identità dell'io è percepita come frammentaria e polimorfica, è innegabile che conservi il nucleo della propria matrice: il racconto delle vicende di un giovane protagonista, che attraverso passi falsi e disillusioni arriva ad instaurare un rapporto positivo o almeno di compromesso con il mondo esterno, attraversando alcune fasi tipiche come il confronto con i genitori, le esperienze sentimentali o erotiche, l'incontro con alcune figure di educatori e il contatto con la sfera artistica¹⁶⁹.

Posto il fatto che quello di Bassani è un romanzo che, in virtù di alcune sue caratteristiche intrinseche – ad esempio la patina enigmatica che lo riveste-, si presta a varie interpretazioni, è evidente che mette al centro il percorso di un giovane che cerca il proprio posto nel mondo e lo trova nella vocazione letteraria, anche se è chiaro che il personaggio non può giungere ad un'armonizzazione finale con il presente che lo circonda ma questo, considerata la filosofia autoriale di ritenere i personaggi un parte di sé, si risolve al di fuori delle pagine del libro, nella storia personale dello scrittore, che ha scelto l'esperienza della resistenza. In fondo si tratta, come sostiene Hegel nelle sue lezioni di estetica, di uno scontro tra la poesia del cuore e la prosa della realtà. Ciò avviene grazie all'intersecarsi delle figure del narratore, che ha ormai raggiunto la maturità intellettuale, come si evince sia dal tempo del dettato che risale a vent'anni dopo quello delle vicende,

¹⁶⁹ Cesare Giacobazzi scrive: "[...]Il Bildungsroman narra le vicende biografiche di un eroe che, attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare una forma organica, razionale e compiuta alla propria individualità. Le incomprensioni tra le diverse generazioni e i sessi, i conflitti tra conservazione e innovazione, tra le ragioni del cuore e quelle dell'intelletto, tra idealità e realtà, costituiscono lo sfondo di ogni vicenda che riguarda l'eroe [...]". C. GIACOBAZZI, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001.

sia dagli interventi riflessivi del narratore medesimo (ad esempio “[..]«Come la verità- come essa triste e bella..»: questi due primi versi di una poesia che non finii mai, sebbene scritti molto più tardi, a Roma, subito dopo la guerra, si riferiscono alla Micòl dell’agosto del ’39, a come la vedevo allora [..]”¹⁷⁰), e dell’eroe e del lettore che, invece, sono entrambi in itinere verso la compiutezza. Questa dialettica è centrale anche secondo Moretti che sostiene che la fisionomia spirituale dell’eroe e quella del narratore siano “due insiemi paralleli e speculari [..]«illusione » e «realtà»”¹⁷¹. Bello e Vero, si potrebbe aggiungere.

Inoltre, come da tradizione del romanzo di formazione, anche ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, le singole vicende assumono rilievo in quanto è il protagonista a caricarle di senso, le tensioni affettive e le contraddizioni dell’animo trovano appoggio nell’episodio romanzesco, che si delinea come esperienza di definizione del sé. Riprendendo poi l’analisi di Bachtin, si osservi che il lavoro di Bassani può essere inteso come un’elaborazione novecentesca di alcune tra le diverse tipologie di romanzi del divenire classificati dallo studioso russo: quella che si concentra sul passaggio dal romanticismo giovanile all’assennatezza della maturità, come si è più volte ribadito, e quella in cui il divenire dell’uomo è strettamente connesso al momento storico.

Un aspetto originale del testo di Bassani, rispetto alla media dei romanzi di formazione, è l’assenza nel titolo del nome del protagonista¹⁷²(come nel testo, del resto); ciò non costituisce una discriminante, ma piuttosto una scelta di stile: al centro è collocato un elemento caratterizzante della trama, altamente simbolico, procedimento scelto da Bassani

¹⁷⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 468. O ancora: “[..]la sala da pranzo [..]così intima, così riparata, starei per dire così sepolta, e soprattutto così adatta al me stesso d’allora, adesso lo capisco! [..]”. Ivi, p. 412.

¹⁷¹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, ivi, p. 101.

¹⁷² Ad esempio, si possono ricordare: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *I turbamenti del giovane Törless*, *L’isola di Arturo*, *Il giovane Holden*, *Le confessioni di un italiano*, *Agostino*.

anche per un altro romanzo della crisi, *Dietro la porta*. Nel caso del testo in analisi al centro dell'attenzione è il giardino, lo spazio della stagione precaria e ideale dell'adolescenza, in cui inizia e termina la metamorfosi che dispone il protagonista ad accogliere una nuova fase dell'esistenza. Si tratta di una scelta che delinea soprattutto il senso di nostalgia per un momento privilegiato e cruciale, quasi "a proteggere quella specie di pigra brace che è tante volte il cuore dei giovani"¹⁷³. Bassani nella lirica *Vigilia di festa* scriverà: "[..]anche io sospeso fra la/ luce che si ritira e l'ombra che avanza anch'io diviso/ fra due età [..]"¹⁷⁴.

¹⁷³ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 412.

¹⁷⁴ G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1474.

UN ROMANZO DELLA MEMORIA

Una riflessione sul tempo e la memoria in letteratura

Il giardino dei Finzi- Contini ha una connotazione memoriale molto decisa, per indagare questa componente è, dunque, necessario passare attraverso il sostrato culturale, tematico e l'orizzonte letterario con cui Bassani si è confrontato.

Sin dai tempi più antichi, nella tradizione occidentale, il tempo è stato materia di discussione filosofica, a partire dal contrasto concettuale tra tempo ciclico e lineare fino a giungere all'ipotesi giudaico-cristiana di una creazione del mondo e del tempo¹⁷⁵. La difficoltà insita nell'elaborazione di questa entità si coglie già nelle parole di Lucrezio che nel *De rerum natura* sostiene: "*Tempus item per se non est, sed rebus ab ipsis consequitur sensus transactum quid sit in aevo, tum quae res instet, quid porro deinde sequatur; nec per se quemquam tempus sentire fatendumst semotum ab rerum motu placidaque quiete*"¹⁷⁶.

Il rapporto del tempo con la memoria è stato materia di indagine già nel *Teeteo* di Platone, un dialogo in cui Socrate chiede di immaginare che nell'anima di ogni uomo vi sia una tavoletta di cera, dono di Mnemosine, con caratteristiche diverse per ognuno, le cui incisioni hanno il compito di tenere in vita ciò che è stato.

Tra le numerose discettazioni in materia, particolarmente interessante è quella di Sant'Agostino, che nell'XI libro delle *Confessioni* parla del tempo come *estensione dell'anima* e non si accontenta di una visione tripartita tradizionale tra passato- presente- futuro, ma

¹⁷⁵ Nel saggio *Le mythe de l'éternel retour* Eliade sostiene che l'uomo primitivo cerca di eliminare la storia per poter vivere in un eterno presente (tempo ciclico), mentre nell'immagine di una freccia che non torna più trova la raffigurazione del tempo lineare, per cui si accetta l'idea di evoluzione. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Parigi, Gallimard, 1969.

¹⁷⁶ In traduzione: "*Neanche il tempo è di per sé, ma dalle stesse cose deriva il senso di ciò che è avvenuto nei secoli, di ciò che incombe, di ciò che accadrà in futuro. Nessuno può avvertire il tempo di per sé staccato dal moto e dalla placida quiete delle cose*". LUCREZIO, *De rerum natura*, I, 459-461.

crede che i tempi debbano essere “[..]presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempo esistono in qualche modo nell’animo e non vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente è l’intuizione, il presente del futuro è l’attesa”¹⁷⁷.

Imprescindibile, poi, nella costruzione del pensiero moderno, è il *cogito* cartesiano, da cui deriva l’ipotesi che l’uomo conosca ciò che ricorda, o meglio, sia ciò che ricorda.

Oltrepassando l’ipotesi oggettivistica di Newton, quella concettualistica di Leibniz e infine gli empiristi inglesi, Kant definisce il tempo come intuizione a priori, forma pura del senso interno e rappresentazione necessaria a fondamento di tutte le intuizioni, rivoluzionando il pensiero corrente: ogni cosa è nel tempo.

Il vero scarto, però, sulle tematiche del tempo e della memoria ha matrice ottonecentesca; ad esempio, nei suoi studi Kierkegaard distingue i concetti di *reminiscenza* e *ripresa* entrambi partecipi del medesimo movimento ma in direzioni opposte, nel primo caso si tratterebbe di ricordare retrocedendo, nel secondo avanzando, portando quindi senso al presente¹⁷⁸. Le pagine più discusse e rielaborate nella letteratura, però, sono quelle di Henry Bergson, che distingue il tempo quantitativo e matematizzabile della fisica da quello qualitativo del tempo vissuto, intrinsecamente legato al concetto di durata e costituito da momenti irripetibili. Nel saggio intitolato *Materia e memoria*, poi, presenta una nuova teoria dell’esperienza, basata sull’idea di una memoria che vive nella temporalità della durata ed è “conservazione e accumulazione del passato nel presente”¹⁷⁹, capace di orientare la percezione che il soggetto ha del mondo in base al fluire dei ricordi, così come

¹⁷⁷ AGOSTINO, *Confessioni*, XI.

¹⁷⁸ KIERKEGAARD, *La ripresa*, Milano, Comunità, 1954.

¹⁷⁹ BERGSON, *Materia e memoria*, cap. 3, Opere 1889- 1896, Milano, Mondadori, 1986.

la percezione permette di attivare contenuti che altrimenti rimarrebbero obliati. Prendendo in considerazione uno scrittore, ma anche attento lettore e redattore del Novecento, non si può non considerare l'apporto di Freud (sebbene si tratti di un pensatore fortemente avversato da Bassani), che legge nella differenza tra tempo lineare della scienza e quello profondo e circolare della psiche, legato all'inconscio e basato sulla ripetizione, un conflitto nodale, generatore di senso.

Che ruolo dare, quindi, alla memoria nell'esperienza degli uomini di lettere?

La letteratura è l'istanza creatrice della memoria, intesa come memoria raccontata: è radice comune, facoltà di recuperare attivamente i ricordi che sta alla base dell'identità culturale e storica dei popoli.

Nell'olimpico greco Mnemosine è personificazione della memoria e madre delle Muse, quindi centrale nell'esperienza di ogni grande autore a partire da Omero, che la invoca per mezzo delle figlie per assisterlo nel suo raccontare e, trattandosi -di fatto- di narrazioni orali di lungo corso, non si può non immaginare un ruolo rilevante per la memoria. Così anche per Dante che nel II canto dell' *Inferno* scrive: "[..]O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;/ o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,/ qui si parrà la tua nobilitate [..]"¹⁸⁰.

Tornando ad Omero, però, ci si avvede di quanto la memoria sia incisiva anche nella forma del ricordo, che è sempre esperienza vissuta a cui si cerca di prestare nuovamente ascolto. In particolare, si pensi all'*Odissea*, Ulisse sceglie di diventare aedo di se stesso e raccontare le sue vicende ai Feaci quando, mosso dal canto di Demodoco, che narra alcuni episodi della guerra di Troia di cui è stato protagonista, sente risvegliarsi un dolore latente -non riesce a trattenere le lacrime - che lo porta dal presente a muovere la memoria verso

¹⁸⁰ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, p. 32.

il passato¹⁸¹; il profondo senso di commozione consente al ricordo di farsi strada nel pensiero e diventa matrice del racconto.

Leopardi, con sagacia, sosteneva che *“forse un uomo di poca memoria non è molto alto a gustar poesie”*; nella sua poetica, infatti, la rimembranza ha un ruolo rilevante, non solo perché ciò che appare distante, con contorni più sfumati, sembra aver maggiore senso poetico, ma anche perché essa consente di risvegliare gli stupori, le malinconie degli anni giovanili: si tratta di ricordi rivissuti, capaci di proiettare l’animo in una dimensione ormai conclusa. In un passo dello *Zibaldone* Leopardi teorizza un certo tipo di vista, quella che si può avere ad occhi chiusi, che porta a rammentare cose distanti: *“[..]questa vista, quantunque appartenga intieramente alle facoltà dell’anima, e in nessun modo ai sensi, tuttavia non dipende affatto dalla volontà, e se pure appartiene alla memoria, le appartiene, possiamo dire esternamente, perché tu in quel punto neanche ti ricordavi delle cose vedute, ed è piuttosto quella vista che te le richiama alla memoria, di quello che la stessa memoria te le richiami al pensiero. Effettivamente molte volte neanche pensandoci apposta, ci ricorderemmo di alcune cose, che all’improvviso ci vengono in immagine viva e vera dinanzi agli occhi [..]”*¹⁸².

Inoltre Leopardi, primo in Italia, mutua l’idea dei romantici del recupero dei ricordi dell’infanzia, vista come età edenica, che tanto ha avuto peso per la penna di alcuni tra i maggiori poeti dell’ Otto-Novecento italiano, da Pascoli a Saba.

La stagione novecentesca, però, si apre anche ad una completa rivisitazione del concetto di recupero memoriale del passato; infatti, si tratta di un secolo che si è aperto all’insegna di

¹⁸¹ *“[..]Egli così cantava;/e raccogliendo il roseo manto con la destra, Ulisse/sul capo se lo trasse, e si coperse/la bella fonte, onde ai Feaci il largo/pianto occultar, che gli scendea dagli occhi [..] E come donna/ piange lo sposo, che a tardar l’eccidio/ della sua terra sia caduto, ed essa/che moribondo il vede e palpitante/sovra lui s’abbandona e geme e stride,/mentre alle spalle il vincitor superbo/con l’asta la percuote, e la incatena,/per serbarla ai tormenti e alle fatiche,/e la infelice di mortal pallore tutta si copre: in simil guisa Ulisse/versava dalle ciglia amaro pianto[..]”*. OMERO, *Odissea*, traduzione di P. Maspero, Firenze, Successori Le Monnier, 1906, p. 189 vv. 95-99, p. 208 vv. 629-639.

¹⁸² G. LEOPARDI, *Zibaldone*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 768.

grandi cambiamenti economici e sociali che hanno coinvolto la totalità della popolazione occidentale trasformandola in una nuova entità, la massa. Il suo progresso accelerato ha determinato conflitti complessi, incertezze e una storia difficile da rielaborare, riflessi soprattutto nella crisi identitaria che ha segnato i grandi scrittori del secolo e che ha generato movimenti per lo più di breve durata che hanno cercato di dare voce al disagio della contemporaneità. Ne scaturisce un ripensamento del concetto di tempo, che rivoluziona dall'interno stile e poetica: il disordine in cui precipita l'"io" causa la frammentarietà della coscienza e conduce ad una perdita di assunti come la durata, trasformando - di conseguenza- la narrazione, in cui non è più determinante la fabula (e nemmeno l'intreccio), ma solo le istantanee di un tempo frantumato in attimi, fuggevoli per natura, come nell'arte fotografica. La letteratura del Novecento si fa, dunque, massima sperimentatrice del tempo, stravolgendo i concetti cartesiani e creando nuovi spazi per la memoria. Gli esempi sono molteplici, ma quelli che hanno catalizzato tutta l'attenzione dei critici e degli scrittori a venire, sono stati certamente James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust. Tutti, in seguito hanno dovuto fare i conti con il loro lascito. Bassani compreso.

Joyce teorizza il concetto di epifania, una manifestazione improvvisa ed evanescente delle cose, che rivelano significati altri¹⁸³; nelle interpretazioni più significative si ricorre ai concetti di *chronos* e *kairos* così come concepiti da Kermode, per il quale il primo è il tempo cronometrico, il secondo la risoluzione psicologica del tempo che il soggetto compie proiettandosi momentaneamente fuori dal *chronos*. Nelle epifanie si percepisce l'agire di una memoria involontaria, che crea una cronologia alternativa, in cui storia e diegesi da

¹⁸³ La definizione più attendibile è quella che lo scrittore attribuisce a Stephen Hero in *A portrait of the Artist as a Young Man*: "By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or gesture or in memorable phrase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments." J. JOYCE, *Stephen Hero*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1963, p. 211.

chronos si fanno *kairos*¹⁸⁴. Si tratta di un procedimento che evolve nel succedersi delle sue opere, facendosi via via più immaginifico e onirico.

Spesso questo procedimento viene associato a quelli adottati da Virginia Woolf, che certamente è influenzata dallo scrittore irlandese (*Ulysses* è del 1922, mentre *Mrs Dalloway* e *To the lighthouse* sono rispettivamente del 1925 e del 1927), ma che elabora un rapporto personale con la materia del tempo. In effetti i *moments of beings* che vivono i personaggi dei suoi romanzi, condividono con la tecnica joyciana il fatto di essere un'esperienza tutta mentale, basata sulla neutralità dello scrittore, che lascia spazio ai pensieri e alle emozioni dei caratteri, oltre che all'immaginazione del lettore. D'altra parte Woolf si differenzia perché colloca i *moments of beings* senza che essi abbiano stretta rilevanza rispetto alla trama, non la spezzano improvvisamente, ma seguono il flusso continuo del mondo più intimo dei personaggi. In *Mrs Dalloway*, in particolare, si coglie un continuo slittamento tra il tempo interiore, che comprende il ricordo ed è significativo, e quello esteriore, pesante, scandito dai rintocchi del Big Ben.

Il rapporto più indagato con la memoria è quello collocato al centro della *Recherche du temps perdu* di Proust, il quale ha il merito di aver "prospettato un altro romanzo, che potesse contenere lo studio del cuore umano nella sua integrità"¹⁸⁵ a partire dall'invenzione del tempo interiore, diverso da quello storico e sociale, in cui i dati dell'esistenza si tramutano e che solo può svelare le illusioni della realtà. La memoria proustianamente intesa è di due tipi: volontaria, azionata dall'intelligenza umana e priva di componente creativa, e involontaria, imprevedibile e sconvolgente, rivelatrice di istanti dimenticati. Questi

¹⁸⁴ CHIRCOP, *Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello*, in AA.VV., *Tempo e memoria nella letteratura italiana*, vol. III *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, *Civiltà italiana*, Pubblicazioni dell'A.I.P.I., Nuova serie 5- 2009.

¹⁸⁵ C. BO, *Prefazione a PROUST, Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, I edizione I Meridiani Collezione, Milano, Mondadori, 2006, vol. I, p. XXXVIII.

momenti sono la pura sostanza dell'io che riemerge, non attraverso un'operazione intellettuale, ma grazie all'incontro casuale con un oggetto o una situazione che permette – involontariamente- di far rifluire i ricordi che a quell'oggetto o a quella situazione erano legati, un'intermittenza. Nelle parole del protagonista Marcel: “[..]Ma basta che un rumore, un odore, già sentito o respirato un'altra volta, lo siano di nuovo, a un tempo nel presente e nel passato, reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti, ed ecco che l'essenza permanente delle cose è liberata, e il nostro vero io che (da molto tempo, a volte) sembrava morto, ma non lo era del tutto, si sveglia, si anima [..]Un istante affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, per sentirlo, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo [..]”¹⁸⁶. Proust è rivoluzionario e, per definizione, ad ogni rivoluzione segue la critica e la rielaborazione dei concetti cardine, ma anzitutto è necessario riconoscere che, se l'attrazione per l'incommensurabilità del tempo è centrale nell'esperienza umana e letteraria, “[..]il fascino più grande è nel fatto che nel romanzo tutto, ogni singola azione, gravita naturalmente verso il finale, verso il ritrovamento del tempo come spinto da una corrente. È il libro che in assoluto si avvicina di più a rendere quella sensazione inesprimibile che è poi il modo con cui noi abitiamo il tempo ”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, I edizione I Meridiani Collezione, Milano, Mondadori, 2006, vol. IV, p. 550.

¹⁸⁷ I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 597. Molti sono gli scrittori italiani che ricordano nei loro testi il tempo della lettura del romanzo di Proust, si veda ad esempio *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg.

La memoria nella tradizione ebraica

Un altro fattore da considerare in questa ricerca è il ruolo che assume la memoria in seguito al secondo conflitto mondiale: la messa a nudo dell'esperienza dei lager ha generato una letteratura in cui necessità e memoria si sovrappongono, secondo la lezione di Primo Levi. Non tutti i reduci, però, avvertono l'urgenza di raccontare e, in questo senso, si potrebbe dire che esiste una memoria confinata, sommersa. In effetti, si tratta di problema con diverse soluzioni: se ogni uomo è unico, ma nell'esperienza dei campi di concentramento il dominio assoluto sull'individuo è tale da trasformarlo in oggetto, le testimonianze di questo vissuto sono da una parte indispensabili per una comprensione storica del fenomeno e dall'altra inservibili per creare un consorzio umano migliore¹⁸⁸.

Al giorno d'oggi, in cui quasi ogni storia è archiviata dalle memorie virtuali, il senso del ricordo si smarrisce e la spettacolarizzazione, che riveste come una patina le giornate istituite ai ricordi dei grandi sconvolgimenti e delle stragi del Novecento, rischia di generare l'esatto contrario di ciò che ci si era prefissati, in quanto si decontestualizza ciò che è accaduto dalla moderna società che lo ha prodotto, Bensoussan parlando di "*mistica della memoria*" ha ipotizzato la possibilità di un'amnesia collettiva.

Ma qual è il rapporto con la memoria nella tradizione ebraica?

Da quasi tutti gli studi emerge l'idea che il popolo ebraico abbia come preciso dovere religioso quello del ricordo, la memoria sarebbe un imperativo biblico, lo *zakhòr*; infatti, nel Deuteronomio è indicato come uno dei dieci comandamenti, affinché ciò che dio ha fatto

¹⁸⁸ Quindi dal "*vi comando che questo è stato*", dall'urgenza di Levi all'analisi di Hannah Arendt che sostiene "*gli autori sono così consapevoli del terribile abisso, che separa il mondo dei vivi da quello dei morti viventi, da non riuscire ad offrire altro che una serie di avvenimenti ricordati, destinati ad apparire incredibili sia ad essi che al loro pubblico. Solo l'angosciata immaginazione di chi è stato infiammato da tali resoconti, ma non direttamente ferito nella propria carne ed è quindi ancora immune dal bestiale disperato terrore che, di fronte all'orrendo reale e presente, paralizza inesorabilmente tutto ciò che non è mera reazione, può permettersi di indugiare e riflettere sugli orrori [..]*". A. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009, p. 604.

per il suo popolo non venga mai dimenticato. Le religioni monoteiste, e in particolare quella ebraica, danno vita ad un concetto nuovo di storia, in cui per la prima volta è parte anche il trascendente: nella dicotomia ubbidienza – rivolta si gioca lo scambio reciproco tra il popolo eletto, formato da uomini dotati di libero arbitrio, e la divinità, caratterizzata da una volontà onnipotente. Si può dire che la sopravvivenza dell'identità del popolo ebraico, esiliato e perseguitato a più riprese sin dai tempi antichi, derivi dal sistema in cui la sua storia e la memoria vengono a sovrapporsi. Infatti, il racconto degli eventi occorsi è tramandato di padre in figlio e, così, di generazione in generazione, si mantiene intatta la memoria di ciò che è stato come se fosse presente, cristallizzando l'identità stessa dell'ebraismo. Ad esempio, durante le celebrazioni domestiche della *Pesah* ha un ruolo centrale l'*haggadah* (letteralmente «raccontare la storia»), la narrazione della fuga dall'Egitto, in Esodo 13,8 *“lo spiegherai al figlio tuo in quel giorno, dicendo «è a causa di quel che il Signore fece per me quando io uscii dall'Egitto»”,* come se ogni volta che il rito si ripete si rivivesse quell'esperienza. Nutrendo il comandamento del ricordo, il credo ebraico insegna che ogni persona è tramite tra passato e presente e la tradizione della memoria genera l'identità unica del suo popolo.

Si osserva, quindi, che tra il passato biblico e il futuro messianico, sembra assente il senso tradizionale del tempo che fluisce continuo; il costante ritorno alle antiche credenze dei padri e la visione della propria storia come sacra si oppongono all'idea di derivazione cristiana di una storia dell'umanità in perpetuo cammino.

Tornando alla Shoah è evidente che non sia concessa alcuna forma di oblio e, molto spesso, la risposta dei teologi contemporanei riprende i passi tradizionali della fede per cui

si suppone necessario passare attraverso la sofferenza per giungere alla redenzione¹⁸⁹; la testimonianza di sopravvissuto di André Schwarz- Bart è affine a questa interpretazione: “[..]Il fumo che sale dai forni crematori obbedisce come ogni altro fumo alle leggi fisiche: le particelle s’accumulano e si disperdono al vento che le sospinge. L’unico pellegrinaggio possibile sarebbe, stimato lettore, contemplare di tanto in tanto un cielo di temporale. E lodato. Auschwitz. Sia. Maidanek. L’Eterno. Treblinka. E lodato. Buchenwald. Sia. Mathausen[.]Talora, è vero, il cuore vorrebbe scoppiare di dolore. Ma spesso anche, e specie di sera, non posso fare a meno di pensare che Erni Levy, morto sei milioni di volte, sia ancora vivo, in qualche posto...Ieri, mentre fremevo disperato in mezzo alla strada, inchiodato al suolo, una goccia di pietà cadde dall’alto sul mio viso; non un alito di vento nell’aria, non una nube in cielo. C’era soltanto una presenza[.]”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Ad esempio Fackenheim è ricordato per aver sostenuto la necessità di un precetto in più oltre a quelli della tradizione: sopravvivere come ebrei, ricordare, avere fede, con l’intenzione di non concedere una vittoria postuma a Hitler. Non mancano punti di vista estremamente distanti, come quello di Rubenstein, che rifiuta l’idea di dio come re della storia, in quanto non è intervenuto a salvare il suo popolo (rispondendo a una domanda scomoda, ma spesso chiamata in causa: dov’era dio ad Auschwitz?). N. SOLOMON, *Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 117-118.

¹⁹⁰ A. SCHWARZ-BART, *L’ultimo dei giusti*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 435.

Il sentimento del tempo in Bassani

Bassani ha un particolare sentimento del tempo che è difficilmente riconducibile ad una dottrina univoca, nel *Romanzo di Ferrara* costruisce un mondo di memorie che certamente si nutrono di molte delle suggestioni filosofiche e letterarie di cui si è scritto, ma che tendono a configurarsi come un unicum, una rielaborazione strettamente personale. In particolare lo scrittore, nella terza sezione de *L'odore del fieno*, in cui racconta la genesi delle *Cinque storie ferraresi*, arrivando alla perfetta sovrapposizione di narratore e autore, affida ad un'immagine suggestiva il recupero memoriale che caratterizza il suo romanzo-mondo:

"[..]Recuperare il passato è dunque possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E non di meno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi possedere [..]"¹⁹¹.

Bassani confessa un percorso lungo ed incerto per arrivare ad afferrare il senso dell'esistenza, che nel suo essere mobile, impalpabile necessita di uno scavo nella memoria, per provare a tracciarne i contorni sulla pagina letteraria. In un'intervista rilasciata ad Anna Dolfi sostiene che tanto la sua prosa quanto la sua poesia parlino del passato e del presente e non del futuro, che è un'entità adatta a chi ha una visione utopica delle cose; in *Muore un'epoca* sono proprio i suoi versi a mettere in luce questa attitudine:

"Muore un'epoca l'altra è già qua/ affatto nuova e/ innocente/ ma anche questa volta lo so non la/

¹⁹¹ G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, ivi, p. 826.

potrò vivere che girato/ perennemente all'indietro a guardare/verso quella testé/ finita/ a tutto indifferente tranne a che/ cosa davvero fosse la mia/ vita di prima/ che io sia mai/ stato"¹⁹².

Bassani plasmando il suo grande romanzo mette al centro il passato, i ricordi, via via più profondi di una stagione fondamentale ma, nello scegliere questo approccio, si è assicurato l'incomprensione di una parte della critica, quella più visionaria e militante, che ha scorto nel suo lavoro un compiacimento elegiaco, testi travestiti da prosa d'arte, assai distanti dalla questione morale che caratterizzava il suo pensiero, generando una sequela di polemiche¹⁹³. Lo scrittore, infatti, non si può considerare tutto teso a voler rinnovare qualcosa di ormai concluso, è immerso nel presente storico e politico del paese, è stato un uomo dell'antifascismo, prima iscritto al Partito d'Azione e poi a quello socialista, che crede fortemente nella possibilità di una nuova Italia, sia per quanto riguarda i valori che dovrebbero esserne fondamento, sia per la tutela del suo patrimonio. Bassani muove nel rapporto con la sua materia da una profonda esigenza morale, come se concentrando le storie delle sue opere quasi completamente nel tempo del fascismo delle leggi razziali si potesse far luce su un'epoca che l'Italia a lui contemporanea cercava di lasciarsi alle spalle, ma egli è consapevole che ogni sconfitta storica e umana necessita di una rielaborazione per avere un orizzonte presente più concreto. Questo aspetto è

¹⁹² G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1477-78.

¹⁹³ Come ricordato in precedenza, gli attacchi più significativi sono quelli del Gruppo '63, sostenitori di un'idea di letteratura nuova e provocatoria, basata sulla spinta alle estreme conseguenze dello sperimentalismo. La polemica con questi letterati si accentua quando l'editore Feltrinelli sceglie una linea editoriale più aggressiva e opta per avere due redazioni, una a Milano diretta da Riva (esponente del Gruppo '63) e l'altra a Roma da Bassani, generando una spaccatura destinata a non ricomporsi. Sostiene Ferretti che *"Bassani prende le distanze da una stagione che gli appare tanto rumorosa, fervida, proliferante di esperimenti creativi magari interessanti ma ancora immaturi, e di dibattiti intellettuali troppo condizionati da personalità carismatiche e perciò improduttivi"*. G. C. FERRETTI- S. GUERRIERO, *Giorgio Bassani editore- letterato*, Lecce, Manni, 2011, p. 36. Bassani stesso sceglie di rispondere agli attacchi subiti come scrittore e redattore senza risparmiarsi: *"[...]Attaccano, criticano, fomentano disordini, giocano alla guerriglia letteraria [...]Gli esponenti della neo-avanguardia italiana sono davvero capaci di qualsiasi cosa. Infinitamente indulgenti verso se stessi e i «propri testi» (così li chiamano),non sanno mai rinunciare a nulla. Sono aperti, apertissimi[...]"*. G. BASSANI, *In risposta III*, ivi, pp. 272- 273.

evidente non solo ne *Il giardino dei Finzi- Contini*, ma anche in alcune delle storie ferraresi: in particolare nelle vicende di Geo Jozs, che appartiene alla schiera dei salvati dall'esperienza dei lager, eppure si ritrova ad essere un sommerso nel tornare nella sua città assopita e dimentica; o ancora nel racconto dell'esecuzione della notte del '43, in cui l'insensatezza del regime si fonde con l'incapacità degli uomini di affrontare la realtà delle cose. L'elegia è fuori da questo sistema fatto di interrogazioni alla storia, Bassani sembra porsi molte domande raccontando queste vicende, ma – come per ogni artista contemporaneo- le risposte faticano ad essere univoche¹⁹⁴, ciò che è essenziale la motivazione ultima che il lettore deve cogliere dietro alla scrittura: "*..l'unica cosa necessaria ad un romanzo perché funzioni, l'unica che l'acqua del suo linguaggio deve lasciar trasparire, è la ragione per la quale fu scritto, la sua necessità[.]*"¹⁹⁵.

Ciò non significa che con i suoi racconti o i suoi romanzi Bassani si arroghi il potere di arrivare fino in fondo alla verità storica, alla maniera dei neorealisti; egli desidera narrare di storia, ma non è uno storico, è un poeta.

Inoltre, un aspetto che spinge lo scrittore a condurre questa lunga ricerca sul filo della memoria è quello di imprimere sulla pagina lo scorrere delle vite delle persone che sono morte senza avere giustizia, o semplicemente i cari estinti, restituiti alla vita tramite la letteratura, in un esperimento che ha precedenti illustri: si tratta di un sepolcro cartaceo. In questo senso, non si può non tenere conto delle implicazioni religiose che questa necessità fa emergere (nonostante Bassani sostenga che la propria religione sia quella dello spirito): in un passo della Genesi si racconta che Giacobbe, appresa la notizia della morte del figlio

¹⁹⁴ "*..* Bassani in sostanza 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 rimetterli in discussione continuamente *..*" G. C. FERRETTI- S. GUERRIERO, *Giorgio Bassani editore- letterato*, ivi, p. 70.

¹⁹⁵ G. BASSANI, *In risposta I*, ivi, p. 230.

Giuseppe, mosso da immenso dolore, si strappi la veste in corrispondenza del cuore; nella tradizione ebraica, tale gesto si ripete tra i congiunti in lutto per ricordare la ferita interiore che li ha toccati. Ora Bassani è come se replicasse la *Keri'â*, per esprimere il proprio dolore, ma anche la propria morale, in un dialogo continuo con le persone ormai assenti.

Il recupero memoriale è un'esigenza imprescindibile: morale, religiosa e personale, perché “[..]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 [..]”¹⁹⁶.

Bassani e Proust

Un nodo da chiarire è quello del rapporto tra Bassani e Proust; infatti, per molto tempo si è attribuito al primo una derivazione diretta dal secondo, soprattutto in virtù del suo particolare approccio poetico alle ragioni del *souvenir*.

Il giardino dei Finzi- Contini è, quindi, un romanzo proustiano?

Nella mia ricerca, trovo che l'unico punto in cui Bassani ceda più apertamente all'insegnamento di Proust sia in *L'odore del fieno*; si noti che il testo in precedenza era stato presentato in una raccolta intitolata *Il muro di cinta* e come il titolo ultimo, a partire dal 1972, insista sul dettaglio sensoriale che risveglia i ricordi del giovane Bruno Lattes, anche se -a differenza della madeleine proustiana- scatena la riflessione senza sconvolgere il presente del personaggio. D'altra parte, però, come il dolcetto intinto nell'infuso, l'odore della falciatura diventa il legame tra il presente e il passato, che si realizza in un luogo simbolo dell'immaginario dello scrittore che, per sua stessa natura, possiede una forte carica memoriale, il cimitero.

¹⁹⁶ A. DOLFI, “Meritare” il tempo- Intervista a Giorgio Bassani, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 171.

Bassani parla spesso del suo rapporto con Proust, che legge in lingua originale a partire dagli anni universitari¹⁹⁷, e imposta il problema del rapporto con il maestro francese in modo da scindere i due punti chiave che caratterizzano la *recherche*. Infatti il ferrarese sostiene che la ricerca del tempo perduto sia inevitabile per ogni artista e come ciò comporti un necessario viaggio a ritroso sino alle proprie origini, ma il recupero del passato non implica per lui l'idea di una tecnica narrativa basata sullo scarto irrazionale prodotto dalla memoria involontaria. Per Bassani è necessario recuperare l'oggettività, la chiarezza attraverso un tempo soggettivo -pensato-, come sostiene nell'intervista a Dolfi "[..]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 irrazionale, proustiano, sull'onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali [..]"¹⁹⁸.

Forse la suggestione più interessante è l'invito di Bassani al vedere ne *Il giardino dei Finzi-Contini* un saggio su Proust, mettendo in chiaro un altro concetto chiave alla base di tutta la sua produzione: l'io non è conoscibile, per tanto, l'autore decide di scegliere, da moralista, cosa raccontare dei propri personaggi, limitandosi a ciò che sa, a Camon dice: "[..]Proust è passivo, accoglie tutto dalla vita: io sono invece un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta[..]"¹⁹⁹.

La lezione proustiana è comunque presente nel tentativo di trattenere il tempo andato creando un tempo mitico, che determina il tono nostalgico del romanzo; ciò avviene, però,

¹⁹⁷ "La *recherche du temps perdu* è stata una delle letture che hanno occupato di più i miei anni giovanili. Mi sono in qualche modo fatto lì [..]". S. CRO, *Intervista a Bassani*, in *Canadian Journal of Italian Studies*, McMaster University, 1977, vol. 3, n. 1, p. 44.

¹⁹⁸ Ivi, p. 172.

¹⁹⁹ F. CAMON, *Cosa ci insegna Bassani*, ivi, p. 138.

in obbedienza alla memoria volontaria, storicamente determinata, e non a quella involontaria a cui si abbandona Proust. L'autore ha ribadito in diverse occasioni che *“all'origine della mia piccola Recherche non c'è nessuna Madeleine, cioè lo scatto irrazionale”*²⁰⁰, la suggestione derivata dalla gita a Cerveteri ha qualcosa della magia del tempo dello scrittore francese, ma si basa su altri fondamenti infatti, anche se è chiaramente la visita alla necropoli a suscitare la tenerezza del ricordo, il narratore nell'incipit esordisce rivelando di aver in mente da molto tempo di raccontare la storia dei Finzi-Contini, non ha una rivelazione sensoriale che lo conduce a rimemorare il passato. L'intermittenza c'è, ma è sfumata, la si potrebbe definire «un'epifania del desiderio»²⁰¹. Si tratta di uno scavo archeologico per recuperare persone e luoghi amati e salvarli dall'oblio che l'io, attore e talvolta spettatore, mette in piedi giocando con il tempo, con anticipazioni visionarie o lunghi *flashbacks*; lo stesso Proust, afferma a proposito dell'uso del tempo scelto dai romanzieri che *“ce sont de sots qui comptent par jours et par années. Les jours sont peut-être égaux pour une horloge mais pas pour un homme”*²⁰².

L'insegnamento di Proust si coglie soprattutto nell'aspetto meta-letterario del romanzo: il protagonista che ha per sua natura e grazie alle suggestioni di Micòl (*“[...]«Ha quasi cinquecento anni, capisci?»», sussurrava, sbarrando gli occhi. «Pensa un po' quante ne deve aver viste, di cose, da quando è venuto al mondo!»[...]”*²⁰³) il vizio di andare avanti con la testa voltata all'indietro, possiede quindi in sé la vocazione per la scrittura, che altro non è che l'esercizio della memoria. Dunque, la nascita dell'opera è determinata dall'aspetto

²⁰⁰ CRO, *Intervista a Bassani*, ivi, p. 44.

²⁰¹ Si riveda l'incipit: *“Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini[...]Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957[...]”*. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 282.

²⁰² PROUST, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1927, p. 106.

²⁰³ BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 362.

memoriale: il romanzo che il lettore ha davanti è lo stesso che il protagonista scrive (ed ecco che si spiega – ancora una volta- la dedica alla ragazza della prima edizione), proprio come Marcel svela nel suo *Temps retrouvé*. Entrambi i personaggi principali di questi romanzi sono degli artisti e, secondo le parole di Bassani, per questo non anelano la vita, ma muoiono per rinascere nell'arte, tornano alla vita tramite la scrittura, che è frutto del ricordo. Questa ipotesi è suffragata da un raffinato saggio scritto da Antonello Perli, il quale sostiene che: “[..]Il ricordo è tuttavia un atto temporale. L’eternità del Giardino è un’eternità prodotta dunque dal tempo, che ne è la negazione ontologica. Si tratta di un’operazione squisitamente «estetica», proustiana: il passato come unico «tempo non perduto», perché sottratto alla perdita con la memoria e «ritrovato» con l’arte [..]”²⁰⁴. Si noti che nella scena finale il protagonista sogghigna le parole “*Che bel romanzo*”: è lo scacco metanarrativo, permesso dallo sdoppiamento tra l’io personaggio e l’io scrittore.

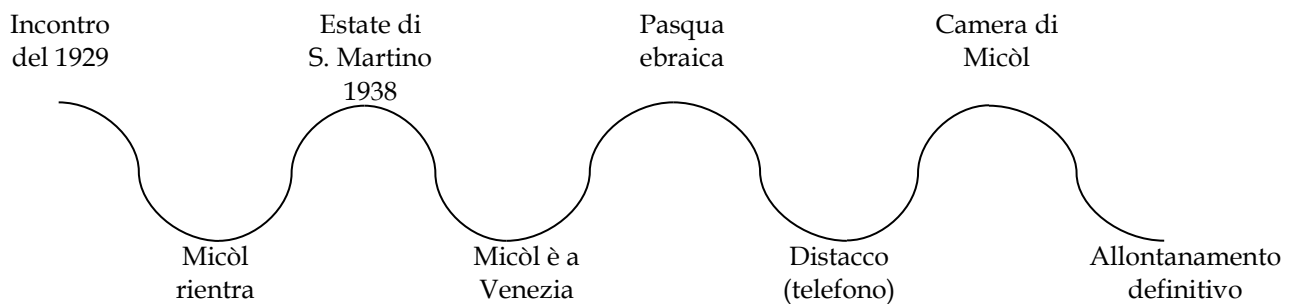
I tempi de *Il giardino dei Finzi- Contini*

“[..]Guardavo dinanzi a me, cercando con il faro i luoghi di un passato che mi sembrava remoto ma ancora recuperabile, non ancora perduto [..]”²⁰⁵, in queste parole del protagonista- narratore del romanzo si può trovare una chiave di lettura per l’intero testo, tutto giocato sull’intersecarsi di tempi diversi, in cui la memoria scivola avanti e indietro da un tempo all’altro. L’effetto finale è quello di un senso di acronicità, quasi come si trattasse di una leggenda, ma in realtà viene messo in scena un passato reale filtrato dalla memoria affettiva.

²⁰⁴ A. PERLI, «Fuori del tempo»: *l’Airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 233.

²⁰⁵ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 388.

La temporalità è complessa ed è stata rappresentata in modi molto diversi, a seconda del taglio dato alla lettura. Ad esempio Vanelli, che collega Micòl al mito lunare, vede nella storia un andamento sinusoidale, in cui a scandire il tempo sono i momenti di vicinanza e di allontanamento rispetto alla figura femminile, come la luna che si eclissa e rinasce ogni volta²⁰⁶.

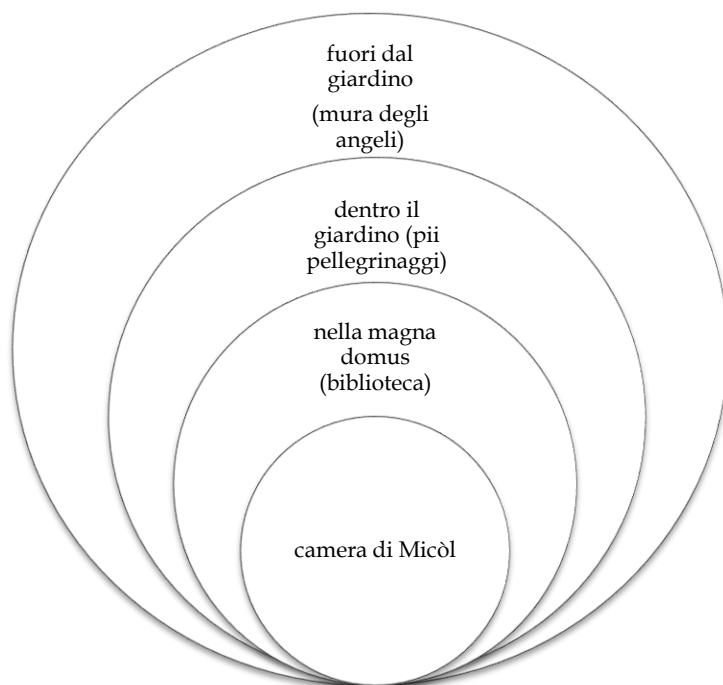


Si tratta di un'ipotesi interessante se si mantiene nell'ambito del rapporto tra i due protagonisti, poiché in ognuna della quattro parti della vicenda il loro relazionarsi tende ad avere un'acme, che si configura generalmente come un'occasione mancata (il ragazzo non riesce ad introdursi nel giardino, non tenta un approccio nella rimessa, bacia Micòl senza essere ricambiato, cerca un contatto fisico con lei ma viene respinto), e a chiudersi con una dissolvenza. D'altra parte, però, è un modello che non tiene conto della complessità temporale insita nel romanzo, dei corti circuiti della memoria.

Per dare rappresentazione grafica al testo, si ricorre spesso all'idea di un'organizzazione per cerchi concentrici, non dissimile dal disegno dell'aldilà dantesco; questa possibilità è stata avvallata anche dallo stesso Bassani: “[..]la prima parte del Giardino non va oltre il muro. Poi entro. Nella seconda parte si entra nel giardino, ma non si arriva alla casa, ma non si arriva

²⁰⁶ P. VANELLI, *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, ivi, p. 171- 178.

ancora alla fine. Ah, per arrivare al centro...Nella quarta parte si arriva alla camera di Micòl dove il viaggio è finalmente compiuto [...]"²⁰⁷.



Anche questo modello tiene perfettamente conto della costruzione del testo, ma difetta di profondità se guardato secondo la logica delle interferenze temporali.

Si consideri, ad esempio, l'apertura del romanzo. Nel prologo si intersecano molti piani temporali distinti, primo tra tutti il presente del narratore, che dice di scrivere nel 1958, poi quello della gita a Cerveteri in cui ritrae il se stesso di un anno prima, e ancora il tempo eterno dei defunti, simboleggiato dalla città dei morti etrusca (ormai vecchia di secoli "[..]«Andiamo a dare un'occhiata a delle tombe di più di quattro o cinquemila anni fa», rispose, col tono di chi comincia a raccontare una favola, e perciò non ha ritegno nell'esagerare nei numeri

²⁰⁷ C. FIGARI, intervista inedita a G. Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

[..]"²⁰⁸) che, a sua volta, lo porta a richiamare un tempo storico e immaginifico in cui i tardi etruschi trovavano una sorta di rifugio nel luogo sacro della sepoltura: "[..]deposta volentieri ogni residua velleità di filologico scrupolo, io venivo tentando di figurarmi concretamente ciò che potesse significare per i tardi etruschi di Cerveteri, gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana, la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano [..]"²⁰⁹. Ciò richiama altri elementi ancora, diversi e simili; ad esempio, il narratore torna con la mente agli anni della sua prima giovinezza, in particolare rivede il cimitero ebraico di Ferrara, i suoi prati e il *monstrum* artistico della tomba dei Finzi- Contini, che lo conduce inevitabilmente al tempo della morte senza sepoltura nei campi di concentramento. E ancora, si fondono il tempo delle ragazze che passeggiano la domenica pomeriggio, che negli occhi portano il velato disprezzo della gioventù, tutta proiettata nel futuro ("[..]scrutavano attraverso i cristalli coi loro occhi ridenti, nei quali la curiosità si mescolava a una specie di bizzarro orgoglio, di disprezzo appena dissimulato [..]"²¹⁰) e quello delle riflessioni di Giannina, che con l'innocenza che contraddistingue la stagione dell'infanzia, muove l'animo dell'io narrante, che sceglie di raccontare tutti questi tempi e di far nascere, di conseguenza, il romanzo.

Questo tipo di tecnica è utilizzata da Bassani anche nei primi capitoli della prima parte, in cui per descrivere il *milieu* nel quale si inseriscono i suoi personaggi e nel tracciare una breve storia della famiglia Finzi- Contini, continua a dipanare e riavvolgere il filo dei ricordi. Così in I.1 racconta di Moisè, bisnonno di Alberto e Micòl, che scelse di far costruire la discussa tomba di famiglia, e subito torna indietro per ricordare il periodo della giovinezza dell'uomo, all'epoca della repubblica Cisalpina, poi si ha un balzo in

²⁰⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 282.

²⁰⁹ Ivi, p. 282.

²¹⁰ Ivi, p. 283.

avanti alla morte di Guido (figlio del professor Ermanno e della signora Olga) avvenuta nel 1914, e ancora alla metà degli anni venti, quando il protagonista -ancora bambino- ha modo di visitare il campo santo le prime volte. Anche nel riportare le vicende della *magna domus* si passa dal lontano passato dell'acquisto, situabile nel 1850, al presente in cui le guide non menzionano più la dimora e il suo favoloso parco, ai primi del Novecento quando il Touring non avrebbe mai scelto di tralasciare il luogo, fino ai bombardamenti del 1944 che danneggiano la villa e di nuovo al presente²¹¹.

Nel terzo capitolo della prima parte il meccanismo si ripropone, ogni volta intersecando ad elementi già menzionati altri nuovi; si ritorna, infatti, a parlare della morte del primogenito dei Finzi- Contini, la quale riporta alla mente del dottor Corcos, che lo ha curato, il proprio dolore, "[..]lui pure, dieci anni avanti [..]lui pure aveva perduto un bambino, il suo Ruben «Anch'io ho conosciuto questo strazio, anche io so bene che cosa vuol dire veder morire un figlio di cinque anni»[..]"²¹². Successivamente si passa a raccontare di Alberto e Micòl, nati poco dopo la morte del fratello, e del professor Meldolesi, che si ricorda scolaro di Carducci e ciò porta al 1875, quando il poeta bolognese fu ospite della famiglia.

È chiaro che ricondurre il romanzo ad una precisa raffigurazione grafica temporale è un'operazione rischiosa; dal mio punto di vista (del tutto arbitrario), l'immagine che mi si riaffaccia alla mente è quella degli esercizi che si fanno per imparare a suonare il pianoforte, in cui si scivola da un'ottava all'altra per allenare le dita a muoversi con scioltezza e si indugia in una sorta di piacevole virtuosismo dovuto alla ripetizione, ma si viene richiamati a seguire il tempo scandito dal metronomo, reale e matematico.

²¹¹ Il medesimo procedimento si nota anche in I.2 nelle parole del padre del protagonista, riportate attraverso l'uso del discorso indiretto libero.

²¹² G. BASSANI, *ivi*, p. 297.

L'aspetto movimentato che il tempo assume ne *Il giardino dei Finzi- Contini* è dovuto, almeno in parte, alla natura stessa dell'azione del ricordare e allo stesso modo sembra il frutto di quell'attitudine che Micòl rivede in sé stessa e nel protagonista, il vizio di andare avanti con la testa rivolta all'indietro, "[..]la mia ansia che il presente diventasse «subito» passato perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio [..]"²¹³.

Per questo motivo appaiono sibilline le parole manzoniane poste da Bassani in epigrafe alla *princeps* e poi mantenute per l'intero *corpus* del *Romanzo di Ferrara*, soprattutto in considerazione del fatto che tutte le altre citazioni, poste in apertura dei singoli testi, sono state espunte: "[..]Certo, il cuore, chi gli da retta, ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è accaduto [..]"²¹⁴. Si tratta della voce di Manzoni che risponde alle parole che Padre Cristoforo rivolge a Renzo, Lucia e Agnese per salutarli al momento dell'inizio della loro fuga dal paesello, proprio prima dell' addio ai monti, nell'VIII capitolo. Il religioso li rincuora dicendo loro "[..]il cuor mi dice che ci rivedremo presto [..]"²¹⁵. Perché scegliere proprio questo commento per introdurre *Il giardino dei Finzi- Contini*? Manzoni immerge il suo romanzo nella storia e critica l'idea del tempo come riflesso di un sentimento; il cuore umano è portato per natura a rivolgersi al futuro, tende ad esso perché ciò gli permette di far sopravvivere le più intime speranze ma, le uniche cose che realmente può conoscere - seppur in modo parziale- sono quelle che appartengono al passato, ad un momento ormai concluso. Quindi Bassani opta per queste parole non solo perché ritrova in Manzoni un maestro, ma soprattutto perché giustificano la sua idea di storia e la propria indole di scrittore: egli racconta il passato,

²¹³ G. BASSANI, *ivi*, p. 452.

²¹⁴ A. MANZONI, *I promessi sposi*, *ivi*, p. 142.

²¹⁵ *Ivi*, p. 142.

ovvero il presente dei suoi personaggi, che si protendono verso un futuro a loro sconosciuto, di cui solo il narratore sa e, per questo, alla loro ignoranza si oppone la sua consapevolezza storica. In proposito, Giulio Ferroni sostiene che “[..]il passato che Bassani tende a ritrovare, la sua «memoria lacerata», è segnato in ogni tratto dal proprio proiettarsi verso un futuro non visto, verso cui i personaggi sono ciechi, come spesso sono ciechi verso lo stesso presente che in quel passato stanno vivendo [..]”²¹⁶ e difatti sono molti i personaggi dello scrittore che soffrono di questa cecità: emblematico il caso del dottor Fadigati ne *Gli occhiali d’oro* ma anche quello dell’amico Malnate nel romanzo in questione.

Proprio per questo nell’epilogo sono richiamate senza preavviso le parole di Manzoni, per mettere a fuoco lo scacco attuato dal tempo: ha permesso al protagonista di sopravvivere e raccontare, ma ha trascinato con se in un destino terribile molte persone care che non potevano realmente vedere davanti a loro. Ed ecco che si può cogliere tutta la distanza che intercorre tra due personaggi cruciali come l’amico Giampi e Micòl, latori di un sentimento del tempo assai diverso, ma entrambi rimasti incastrati negli ingranaggi della storia. Malnate crede con forza nella possibilità di un futuro comunista, che non si realizzerà mai e alla cui costruzione non potrà nemmeno provare a partecipare:

“[..]Povero Giampi. Lui ci credeva nell’onesto futuro lombardo e comunista che gli sorrideva, allora, di là dal buio della guerra imminente: un futuro lontano –ammetteva–, però sicuro, infallibile. Ma che sa il cuore, davvero? Se penso a lui, partito per il fronte russo con il C.S.I.R., nel ’41, e non più ritornato, ho sempre vivo nella mente il modo come reagiva Micòl tutte le volte che fra una partita e l’altra lui ricominciava a «catechizzarci». Lui parlava con la sua voce quieta, bassa e ronzante. Ma

²¹⁶ G. FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell’Hôtel de Galliffet, 2006.

*Micòl, a differenza di me, non gli dava molta retta. Non smetteva di ridacchiare, di punzecchiarlo, di prenderlo in giro*²¹⁷.

Il narratore, dunque, chiedendosi cosa sapesse davvero il cuore dell'amico non può che constatare come non ci fosse nulla più che il nutrire delle illusioni.

Chi pare disconoscere il tempo a venire è la ragazza, in accordo con l'atteggiamento che la contraddistingue in tutta la vicenda (i pii pellegrinaggi nei luoghi cari dell'infanzia, la passione per i lattimi, il disdegnare l'idea del fidanzamento e del matrimonio) si fa beffe della fiducia nel futuro dell'ingegnere milanese e sceglie la religione del ricordo, del passato, facendo emergere quella filosofia che Bassani riconosce come propria:

*"[..]Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il pio passato». E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedire di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare*²¹⁸.

Micòl si dimostra scettica, non vede possibilità davanti a sé. Eppure, nella chiusa, il narratore induce chi legge a sospettare che quello della ragazza non sia che un atteggiamento di posa o forse difensivo, dietro cui trincerarsi. In fondo, lei rappresenta la

²¹⁷ La sottolineatura è mia. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 507.

²¹⁸ Ivi, p. 508.

vita e la giovinezza, prefigurate nel prologo dalla piccola Giannina e dalle ragazze che passeggiano a braccetto, è l'unica persona all'interno della sua famiglia a dimostrare una sotterranea ribellione al suo destino di morte e allo stesso tempo ad avere la consapevolezza di non poter sfuggirgli e per questo è la sola ad ottenere delle risposte confuse dal calice-oracolo la sera di *Pesah*. Forse è l'unica che sa prefigurare la verità al protagonista su sé stesso, riesce a vedere avanti a lui, e allo stesso tempo mentirgli apertamente su ciò che la riguarda. Il ragazzo resta in vita perché la sua è stata una morte iniziatica all'arte, mentre Micòl che rappresenta la vita è destinata a morire, ma a sopravvivere nel tempo eterno della letteratura che è fatta anche di ciò che l'animo umano torna a ricordare.

Il tempo della morte

Nonostante il romanzo sia corredato di indicazioni storiche molto precise, si ha la spiazzante impressione di ritrovarsi in una sorta di non-tempo, di atemporalità mitica dovuta, oltre che alle motivazioni appena viste, anche all'esigenza -centrale nell'idea di letteratura di Bassani- di lasciare in ombra le ragioni ultime dei suoi personaggi, essenzialmente ineffabili, come ogni persona vera e all'idea di costruire un testo per ricordare i cari estinti, quindi per farli rivivere nell'assenza di tempo o nel tempo eterno della scrittura, dell'arte²¹⁹.

L'acronia nasce, quindi, tutta giocata sul binomio vita- morte che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* è essenziale e che, per sua natura, è intimamente connessa al concetto di eternità.

²¹⁹ In una lettera dal carcere ai propri cari Bassani scrive del senso di eterno che caratterizza la letteratura: "[...]vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreate al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico, d'eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente: un mondo distrutto e poi rifatto, proprio come dicevo a Jenny. Nei tramonti e nelle albe dei Malavoglia non c'è forse quel senso di aspettazione stupita, l'intatta e solenne verginità della creazione primigenia? [...]". G. BASSANI, *Lettere* (11), *Di là dal cuore*, ivi, p. 17.

Si ha l'impressione che lungo tutto l'asse del romanzo le vicende ritraggano i vivi come se fossero già defunti, andando a sviluppare un nucleo tematico fondamentale come quello della morte, eterna anch'essa.

Si ricorderà, infatti, che l'autore ha scelto di posizionare al centro del romanzo, rendendola chiave di volta dell'intera opera, la poesia di Emily Dickinson *I died for beauty*, caricandola di senso (si tratta dell'oggetto principale della corrispondenza tra i personaggi più importanti, con tanto di suggerimenti alla traduzione, una corrispondenza che -esaurito il potenziale di critica letteraria- andrà scemando).

Il testo, inoltre, è nella sua interezza saturo di elementi che riconducono al tempo della morte, a partire da tutti i riferimenti cimiteriali. La tomba è un *topos* all'interno del romanzo, che si riaggancia a tutta una tradizione letteraria, a reminiscenze presenti nel ricco sottofondo culturale dello scrittore, basti pensare ai *Sepolcri* di Foscolo, e se il legame del ricordo e dell'affetto sono quelli che permettono la *corrispondenza d'amorosi sensi*, non sarà anche *Il giardino dei Finzi-Contini* un carne in memoria? Il cimitero è un luogo che è spesso presente nei testi di Bassani, proprio perché fa parte della sua religione privata, fatta di spazi fisici che diventano metafisici, come nei dipinti dell'amata scuola ferrarese, di Morandi o di De Chirico, e costellata di riferimenti simbolici (si pensi alla grande magnolia nel cortile della casa di via Cisterna del Follo). Per comprendere quanto il tempo e lo spazio della morte siano importanti nella sfera personale dell'autore è stato decisivo il contributo della figlia dello scrittore che, volendo tracciare un profilo umano del padre, ricorda "[..]Il cimitero era per lui un pensiero costante[..]La prima cosa che faceva, quando andava in una città, era visitarne il cimitero, pensava fosse essenziale per comprendere la città stessa, la sua storia, la sua identità. A suo modo era foscoliano. Osservava le tombe, leggeva con attenzione il

nome delle persone, talvolta prendeva degli appunti, scriveva all'impronta delle riflessioni [...]Ma occuparsi dei morti per lui era comunque una precisa attitudine, una necessità vitale [...]”²²⁰.

Il tempo eterno dei morti è immediatamente presente nel romanzo, poiché la vicenda prende avvio dalla visita alla necropoli della Banditaccia: gli etruschi sono un popolo che ha dato senso alla morte scolpendo nel tufo intere città destinate ai defunti, arricchendo i sarcofagi con figure sorridenti, in omaggio alla vita, riempiendole di oggetti utili per l'aldilà ma, infine, coprendo gli ingressi alle singole tombe per proteggere la pace eterna dei propri estinti. L'episodio della passeggiata all'interno di questo cimitero, evocato con richiami più o meno evidenti anche nel racconto delle vicende ferraresi (si pensi alle stanze sotterranee delle mura ferraresi paragonate ai montarozzi²²¹), è mediato dalla sensazione che, dato il lungo lasso temporale da risalire per collocare la morte degli etruschi, essi non abbiano mai vissuto davvero, che il loro tempo sia sempre stato quello dei morti. È un riflesso psicologico che ha portata narrativa, poiché predispone l'io narrante a recepire le coordinate della sua esperienza in modo diverso, a tornare ad un generico passato della provincia italiana (in cui“ [...]il camposanto è il termine obbligato di ogni passeggiata serale [...]”²²²) e infine al proprio, stabilendo un contatto ideale tra la nobile famiglia Matuta e quella dei Finzi- Contini. La prima occupa una tomba sotterranea, la più preziosa che si sia mai scoperta a Cerveteri, in cui si allineano diversi letti funebri e le cui pareti sono riccamente decorate da stucchi, la seconda è richiamata per associazione nell'abbandono del viaggio di ritorno, quando le impressioni scaturite da ciò che si è visto si mescolano

²²⁰ P. BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, Milano, La nave di Teseo editore, 2016, pp. 21- 22.

²²¹ “[...]A vederle, assomigliano un po' ai montarozzi etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende. Senonché la camera sotterranea, spesso vastissima [...] non ha mai servito da casa per nessun morto[...].” G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 320.

²²² Ivi, p. 284.

naturalmente alla propria storia. Ed ecco che si riaffaccia alla mente del narratore, come se una cinepresa potesse affiancare i suoi pensieri, la tomba monumentale, di proverbiale bruttezza, della famiglia Finzi-Contini²²³. Un'altra similitudine, che si ricava indirettamente più avanti nel testo, è quella che collega la consuetudine etrusca di considerare la tomba come una seconda casa, al riferire della dimora della nobile famiglia ferrarese come *l'altra casa*²²⁴: la loro prima abitazione -accuratamente descritta- è la tomba²²⁵, che non offre nemmeno la consolazione di ospitare tutti coloro che vi erano destinati, e non permette di creare quella corrispondenza, di foscoliana memoria, con tra i vivi e i morti. È subito chiaro che se i Finzi-Contini non riposano nel *recinto sacro ai morti familiari*, lo scrittore non riesce ad accettare che per loro possa non esservi nemmeno stata una sepoltura qualunque, e perciò sceglie di tramutare il divieto di dimenticare, presente in seno alla tradizione del popolo ebraico, da istanza morale ad arte, compiendo una lunga discesa agli inferi per recuperare qualcosa che gli appartiene (non è che in fondo, come sostiene De Benedetti, ogni vera opera letteraria necessita di una prova che si configuri come un viaggio nell'aldilà?²²⁶).

²²³ “[..]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 [..]”. Ivi, p. 285.

²²⁴ Nel testo, nell'espressione *l'altra casa*, *l'altra* è in corsivo dell'autore.

²²⁵ La descrizione puntuale della tomba dei Finzi-Contini, pur nell'accozzaglia di stili che la contraddistingue, richiama altri paragoni illustri nelle parole del narratore: il mausoleo di Teodorico di Ravenna, i templi egizi di Luxor, il barocco romano e la Grecia arcaica. Dal mio punto di vista, non si tratta solamente di una mera elencazione per dare un'idea della confusione architettonica del sepolcro, ma anche di continuare a conferire dignità storica alla famiglia.

²²⁶ In proposito si veda il lavoro svolto da Actis-Grosso, che ha studiato il rapporto di somiglianza tra *Il giardino dei Finzi-Contini* e la discesa di Enea agli inferi per interrogare gli avi sul destino della sua gente: “[..]se il viaggio nell'aldilà di Enea corrisponde in parte alla rivelazione dell'avvenire suo e della propria discendenza, è d'altronde pure una prova iniziatica di stampo religioso spirituale e poetico che sfocia nel tema della rinascita individuale conoscitiva [..]”. M. ACTIS-GROSSO, *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel giardino dei Finzi-Contini*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 138.

I richiami alla morte si inseguono in tutto il romanzo, e si inseriscono nella narrazione a vario titolo. Anzitutto sono i Finzi-Contini, in particolare, ad essere circondati da un'aura spettrale, come se fossero tutti già morti, come se la condizione del loro abituale isolamento si protraesse naturalmente verso un futuro assente, senza darsene troppa pena. Gli esempi sono molteplici: per quanto riguarda il «côté vecchi», i membri della famiglia si presentano agli ospiti all'ora del crepuscolo, quando il giorno comincia a morire, formando un piccolo corteo che si avvicina al campo da tennis²²⁷, in cui la signora Olga, che non ha più smesso i panni neri del lutto dopo la morte del primogenito, tiene tra le braccia dei crisantemi, incurante di ogni cosa la circonda. Così il professor Ermanno, che sin dai tempi della giovinezza, ha concentrato i suoi studi sulle iscrizioni del cimitero israelitico di Venezia e lì, in un luogo così romantico “[..]Che pace, che serenità...col cancelletto, di fronte alla laguna, che si apriva soltanto per noi. Ci siamo fidanzati proprio là dentro, Olga ed io [..]”²²⁸.

Il giovane Alberto è l'emblema del tempo della morte, in lui la si vede avanzare inesorabile, senza che nessuno ne sia apparentemente sconcertato e, anzi, è lo stesso giovane che -indirettamente- si vede come già sepolto. Anche Micòl, di indole ribelle e vitale, si arrende al suo destino, tanto che respinge le avances del protagonista con un “tanto è inutile”, come se avesse abbandonato ogni speranza per il futuro. Essa possiede un particolare connotato fisico mortifero, i capelli color biondo cinerino, che richiamano alla mente proprio la sua fine nei forni crematori nazisti; inoltre trascorre un lungo periodo a Venezia, e le due immagini -quella della giovane e quella della città lagunare- tendono a

²²⁷ Paola Bassani associa con sicurezza il campo da tennis ad un'immagine tombale: “[..]Io vorrei aggiungere che il tennis, con il preciso perimetro del campo, è una rappresentazione tombale. E nell'opera di mio padre il tennis è appunto associato a questo senso della morte [..]”. P.BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, ivi, p. 31.

²²⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 355.

sovrapporsi negli incubi del protagonista: “[..]Ed ecco che il sonno, insensibile proprio come una «acqua alta» veneziana, tornava adagio adagio a sommergerla e ad annientarla [..]”²²⁹, che associa la decadenza della città, l’alone leggendario che la vuole sempre sull’orlo della scomparsa, alla morte –il sonno eterno per antonomasia-. Più avanti, infatti, torna nel sogno l’immagine dell’acqua alta, che blocca l’ingresso della casa, a cui il giovane non può più accedere. E se Micòl, poi, dichiara che Venezia nella stagione invernale fa *semplicemente piangere*, autorizza il lettore ad interpretare la propria persona come se fosse defunta.

I riferimenti alla morte si moltiplicano quando si parla dell’abitazione dei Finzi- Contini e degli oggetti che ne fanno parte o di cui si circondano; così, la piccola imbarcazione amata da Micòl è ormai uno *spettro di sandolino*, la storica carrozza di famiglia si chiude da sola lasciando i ragazzi in un *piccolo salotto soffocante*, che rimanda all’immagine di un sarcofago (tanto che all’interno ha un vaso per i fiori), così come l’ascensore, la sala da pranzo sembra *sepolta* e ogni camera da letto ha una derivazione telefonica e doppie porte che consentono di salvaguardare tanto la *privacy* quanto la solitudine di chi la abita.

Il senso di morte si fa ancora più pervasivo quando intacca in maniera diretta il tempo cronologico, suggerendo l’effetto straniante dell’eternità acronica dentro il tempo stesso; questo risultato si ha per lo più nei momenti di maggiore coinvolgimento del protagonista nel *menage* dei Finzi- Contini, quando è immerso nell’atmosfera cimiteriale della loro dimora. In particolare nel ricordare il lungo inverno tra il 1938 e il 1939, l’io narrante parla di *“lunghi mesi immobili”*, un’espressione che da conto sia dell’effetto ovattato tipico della

²²⁹ Ivi, p. 376. Inoltre, nell’incubo alla proposta del giovane di uscire dai confini della grande dimora, Micòl rimane basita: “[..]«Io fuori?!», esclamava lei, sgranando gli occhi. «E sentiamo un po’, dear friend: per andare dove?»[..]”, come se fosse sepolta viva all’interno della magna domus, impossibilitata ad essere come qualsiasi altra coetanea.

stagione sia del senso di staticità e immutabilità con cui si percepisce la fine della vita.

Ancora a quel tempo rimanda il brano seguente:

“[..]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 da biliardo, come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l’inarrestabile progresso del tempo. Mi alzavo, mi accostavo alla finestra, guardavo giù, nel parco. Sepolto sotto una coltre di neve alta mezzo metro, tutto bianco, il Barchetto del Duca appariva trasformato in un paesaggio da saga nordica. A volte mi sorprendevo a sperare appunto questo: che neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni [..]”²³⁰.

È evidente che il protagonista, pieno di insicurezze, si senta cullato dal non- tempo in cui sono immersi i Finzi- Contini: fuori della loro casa c’è il mondo vero, la storia che fa paura e avanza inesorabilmente, dentro nel *locus conclusus* della tenuta tutto appare immutabile, fisso e, nella speranza di una stagione invernale infinita, si ha la misura di ciò che l’animo del giovane percepisce dei suoi ospiti, della loro accettazione della morte ineluttabile, del subire passivamente il tempo che stanno vivendo, essi sono la perfetta riproduzione dell’atteggiamento del popolo ebraico di fronte alle persecuzioni subite in ogni epoca.

Il protagonista vorrebbe abbandonarsi a questa corrente, ma non può, perché è destinato a morire solo da un punto di vista ideale, come si scorge chiaramente nella parte conclusiva del romanzo. Infatti, a distanza di anni, il narratore percepisce il se stesso di allora mentre compie il passaggio definitivo verso l’età della consapevolezza, come se fosse calato in un tempo estraneo, come quello della morte, eppure assai diverso da quello dei Finzi-

²³⁰ Ivi, p. 414.

Contini; ne si ha una dimostrazione evidente in diversi punti, il primo è durante la riconciliazione col padre:

“[.]Ne parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato [.]”²³¹.

Questo tempo è ricostruito a tavolino dallo scrittore, che ricorda la sensazione di non appartenenza che scaturisce dalla maturazione del singolo, come se il ragazzo abbia oltrepassato il confine della morte metafisica prima di tutti gli altri e sia tornato indietro per poter raccontare la propria vicenda.

Nella scena successiva, che ritrae il giovane nella notte ferrarese e poi nel giardino, Bassani colloca un’immagine che riconduce allo stesso piano ideale:

“[.]Mi sentivo, ed ero, una specie di strano fantasma trascorrente: pieno di vita e di morte insieme, di passione e di pietà [.]”²³².

In questo caso il protagonista è ritratto nel suo divenire, nel passaggio dal mondo di coloro che sono destinati a morire, rappresentato dal giardino immerso nella notte, al quello dell’arte, che nelle sembianze della luna, lo guida e gli permette di mettere a fuoco la sua esistenza precedente, di dare nuova immagine a ciò che ha attraversato. Il richiamo definitivo al tempo della vita è veicolato dal suono dell’orologio della piazza:

²³¹ Ivi, p. 497.

²³² Ivi, p. 503.

"[..]Quand'ecco, come in risposta, arrivare di lontanissimo attraverso l'aria notturna un suono flebile, accorato, quasi umano. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia, cara voce dell'orologio di piazza, che stava battendo le ore e i quarti. Che cosa diceva? Diceva che ancora una volta avevo fatto molto tardi[..]e che infine era tempo che mettessi l'animo in pace. Sul serio. Per sempre [..]"²³³.

Il tempo cronologico scandito dall'orologio risveglia il giovane e lo conduce alla scelta definitiva di lasciare andare Micòl e il suo cronotopo, apparentemente privilegiato ma - in realtà- mortifero, come la stessa ragazza aveva invano cercato di fargli capire in precedenza. In quel *per sempre* si può scorgere il tempo infinito della morte sublimato da quello eterno dell'arte.

La notte di Pesah

Nel romanzo c'è un capitolo in cui si nota più che in ogni altro la particolare attenzione riservata da Bassani al tempo, si tratta del settimo capitolo della terza parte, in cui si racconta la notte della pasqua ebraica del 1939.

In effetti la complessità temporale si può scorgere a più livelli: si fondono il tempo dei ricordi, fatto delle tradizioni e delle consuetudini di una festa religiosa le cui origini si perdono in un'epoca lontana, il presente storico in cui sono immersi i personaggi con le comuni preoccupazioni e il loro futuro tempestoso, che si può scorgere solo nella prospettiva di una narrazione che avviene a posteriori.

La *Pesah* è una festa che sotto il profilo religioso commemora l'esodo del popolo israelita dalla schiavitù in Egitto e la sua obbedienza a dio ma, come pure le altre festività di pellegrinaggio, ha un significato agricolo, essa simboleggia il tempo della rinascita e del

²³³ Ivi, p. 506.

primo raccolto, quello dell'orzo. Sotto il profilo della tradizione è forse la più caratterizzata da grandi preparazioni domestiche e da un'intensa ritualità, che hanno un momento cruciale nel *seder*. Quindi la lettura della parte iniziale del capitolo è spiazzante, poiché è percepibile da subito la sensazione che la famiglia del protagonista si appresti a trascorrere una pasqua sottotono²³⁴, in una stagione così fredda che non può essere che sterile, invece di preannunciare le messi di primavera anticipa il periodo più cupo a cui la stirpe ebraica andrà incontro (“*[..]e quest'anno, data la neve, più freddo d'una Siberia, piuttosto che nel salone apparecchiare qui, in tinello [..]*”²³⁵). Inoltre l'atmosfera tipicamente gioiosa della *Pesah* si tramuta presto in quella mesta del giorno dell'espiazione, come se lo *Yom Kippur* che chiude i cosiddetti giorni terribili della penitenza, qui rappresentasse piuttosto l'inizio di un periodo doloroso in cui al popolo ebraico sia richiesto di pagare con milioni di vite la propria riconciliazione con dio. Infatti, il narratore ricorda come

*“[..]il tavolo aveva assunto un aspetto assai simile a quello che offriva le sere del Kippur, quando lo si preparava solo per Loro, i morti familiari, le cui ossa giacevano nel cimitero in fondo a via Montebello, e tuttavia erano ben presenti, qui, in ispirito e in effige. Qui, ai loro posti, stasera sedevamo noi, i vivi. Ma ridotti di numero rispetto a un tempo, e non più lieti, ridenti, vocianti, bensì tristi e penserosi come dei morti [..]”*²³⁶.

²³⁴ “A casa nostra, quell'anno, la Pasqua venne celebrata con una cena sola. Era stato mio padre a volere così. Data anche l'assenza di Ernesto- aveva detto-, una Pasqua tipo quelle degli anni passati dovevamo scordarcela[..]la mamma aveva aderito con sincera gratitudine all'idea di una Pasqua in tono minore [..]”. Ivi, p. 421.

²³⁵ Ivi, p. 422.

²³⁶ Ivi, p. 422.

Si riaffaccia il tempo della morte che, però, non è più quello dei cari estinti, ma quello del presente degli anni precedenti all'ultima guerra mondiale, durante i quali l'emanazione delle leggi sulla purezza della razza hanno gettato nell'incertezza tutto un popolo che ha avuto fiducia proprio nello stesso sistema che ora li condanna. Si noti, poi, come già in questi brani il presente dei personaggi sia visto, da loro stessi, in un rapporto oppositivo con il loro passato, determinando un meccanismo di profondità cronologica, di mutevolezza del racconto, tematicamente vicina all'imprevedibilità storica che attanaglia gli attori della vicenda.

In seguito, l'asse temporale prende ad oscillare tra il presente incerto e il futuro terribile:

"[.]Guardavo in giro ad uno ad uno zii e cugini, gran parte dei quali di lì a qualche anno sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e certo non lo immaginavano che sarebbero finiti così, né io stesso lo immaginavo [.]tanto disadattati a valutare la reale portata dell'oggi e leggere nel domani, già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria [..]"²³⁷

di cui solo il narratore, che si trova al di qua di tutto quello che è accaduto, conosce la reale portata, infatti, è solo lui designato ad essere depositario dello scontro con la verità da cui nasce la poesia, e per questo vede il se stesso di tanti anni prima intrappolato in una sorta di riunione di fantasmi, quando invece lui si sente vivo:

²³⁷ Ivi, p. 422.

"[..]Io non ero morto –mi dicevo-, io ero ancora ben vivo! Ma allora, se ancora vivevo, perché mai restavo lì insieme con gli altri, a che scopo? Perché non mi sottraevo subito a quel disperato e grottesco convegno di spettri [..]"²³⁸.

Si ha un fusione tra tempo cronologico e tempo della coscienza, in cui la prospettiva del personaggio principale si alterna con quella del narratore nel momento in cui racconta e ciò crea l'illusione di una situazione che si svolge fuori dal tempo.

Dalle riflessioni del protagonista muove un *flashforward* immaginario, un passo onirico in cui egli vede la scena dei saluti finali così come avrebbe potuto svolgersi (egli –di fatto– non vi partecipa), in cui irrompe la tempesta della storia:

"[..]Poi ci sarebbe stata la scena ultima, quella degli addii. Già la vedevo. Eravamo scesi tutti in gruppo giù per le scale buie, come un gregge oppresso [..]Senonché, improvvisamente, dal portone rimasto mezzo aperto, là, contro il nero della notte, ecco irrompere dentro il portico una raffica di vento. È vento d'uragano, e viene dalla notte. Piomba nel portico, lo attraversa, oltrepassa fischiando i cancelli che separano il portico dal giardino,[..] ha zittito di botto, col suo urlo selvaggio, chi ancora indugiava a parlare. Voci esili, gridi sottili, subito sopraffatti. Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore..[..]"²³⁹.

Si noti come, sul piano grammaticale, si differenzi la prima parte del passo, caratterizzata dall'uso del condizionale passato (che serve a rendere il futuro nel passato) e del trapassato prossimo, per rendere ciò che si sarebbe probabilmente svolto in tale modo,

²³⁸ Ivi, p. 423.

²³⁹ Ivi, p. 423.

confermando una tradizione, dalla seconda in cui si passa -senza soluzione di continuità- ad un presente storico, che mette in risalto ciò che è realmente accaduto: i tempo verbali sono utilizzati in maniera da essere latori di senso e questo riconduce alle parole di Bassani che sosteneva che “[..]Nel testo ogni particolare significa. Ma ritengo che ogni libro «poetico», che abbia pretese di essere «poetico», sia così[.]”²⁴⁰. Il tempo del ricordo -fatto di riti e tradizioni- è giustapposto a quello della coscienza di chi ha scelto di non accettare passivamente un destino scelto da altri (la scelta personale di Bassani è quella di sfuggire alle persecuzioni con la latitanza e l’impegno politico).

Il *seder* a casa del protagonista è visto attraverso la lente della realtà storica, e pur nella loro cecità, i familiari che vi partecipano si mostrano afflitti dalla loro condizione, per riprendere la poesia di Dickinson, cadono nel sacello sotto la sferza del vero. Fratelli di sventura, ma dominati dal bello, sono i Finzi- Contini che, come d’abitudine, sembrano quasi indifferenti a ciò che li circonda, al clima fascista e antisemita, non paiono nascondere particolari timori, ma si abbandonano al piacere estetizzante, simboleggiato da una serata di *Pesah* gioiosa, in cui la storia entra mediata attraverso il gioco del nappo che prevede il futuro, compresa la sanguinosa guerra a venire.

Inoltre, si può notare che nell’incontro tra il giovane e Micòl si inserisce un ulteriore tempo, quello irrisolto del loro rapporto, che è determinato da un continuo altalenarsi tra desideri irrisolti e ciò che accade e a cui non si sa dare un preciso significato. Ipotizzando di traslare questa impressione ai rituali della pasqua cristiana, che in quell’anno coincide con quella ebraica, nella sfuggente Micòl, nel suo rifiuto all’amore, si può scorgere la figura dell’agnello sacrificale che si immola spontaneamente per salvare il protagonista; in

²⁴⁰ Carlo Figari, intervista inedita a Giorgio Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

effetti, appare evidente che lei, pur in opposizione alla sua natura, viva in un tempo diverso, un eterno presente.

Il capitolo, che è anche una sorta di commiato rispetto alla famiglia Finzi- Contini, vista unita per l'ultima volta nei ricordi del protagonista, si chiude proprio all'insegna del timore del momento dei saluti, non viene più rievocata la bufera montaliana, ma i sogni e la disperazione della giovinezza, in accordo con i sentimenti frustrati del protagonista per Micòl. L'ultima frase, "[..]Quella notte non sarebbe finita mai"²⁴¹, per Marilyn Schneider si può interpretare con un'ulteriore connessione tra passato della tradizione e futuro conosciuto dal narratore: "[..]And might not this Easter ecstasy foreshadow the resurrection of the Jews after the Nazi betrayal which is to follow this Last Supper? Does this Passover foresee the miraculous return to life of the Chosen People after their descent into the Underworld of Nazism, as the first Passover celebrated the Jews' return from the Egyptian Underworld?[..]"²⁴². Si tratta di un' ipotesi non confermata da altri elementi nel romanzo, tuttavia l'idea di associare la dimensione della schiavitù sofferta in Egitto a quella a venire nei campi di concentramento è suggestiva e si connette al concetto di *zachòr* che è così importante nella religione ebraica. In particolare, poi, nelle celebrazioni pasquali, quando si ripercorre la storia della fuga dall'Egitto si comincia dalla domanda che i bambini più piccoli devono porre: "*ma mishtana ha-layla ha- zé..*", perché questa notte è diversa da tutte le altre? Perché, nel romanzo di Bassani, la notte di Pesah è diversa da tutte le altre e, per questo, non sarebbe mai finita? Probabilmente perché di quella notte singolare, si avrà un riflesso

²⁴¹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 433.

²⁴² M. SCHNEIDER, *Mythical dimensions of Micòl Finzi- Contini*, ivi, p. 51.

potenzialmente infinito nella dimensione eterna dell'arte, in cui il tempo della memoria e dei ricordi prendono forma di poesia²⁴³.

Conclusioni

Bassani, in conclusione, sceglie per *Il giardino dei Finzi- Contini* un tempo che è strutturato secondo due principali linee guida parallele, destinate a non incrociarsi mai, ma che –come in un gioco prospettico- finiscono per convergere. Da un lato è presente volontà storicistica dello scrittore e, in obbedienza a tale istanza, il testo è ricco di puntuali annotazioni cronologiche, non ci sono discrasie rispetto agli eventi storici presi in considerazione, ma anzi una cura infinita dei dettagli che vanno a delineare meglio il quadro d'ambiente²⁴⁴. In proposito, come si è detto in precedenza, sono molti e piuttosto precisi i riferimenti climatici legati al susseguirsi delle stagioni, che oltre ad arricchire il disegno cronologico, favoriscono una lettura semiologica del romanzo. Si pensi agli alberi di *Washingtonia graciles*, esse rappresentano il popolo ebraico e le sue sofferenze e per questo sono raffigurate sotto la sferza della stagione fredda:

²⁴³ Lo stesso episodio sembra adombrato nella lirica *Cena di Pasqua*: “[..]forse torneremo di sopra, in sala, seduti qua attorno al solito/tavolo, sotto la lampada, commensali distratti,/fermi, le labbra sigillate, pallidi di contro ai pallidi/ritratti dei nostri morti, morti anche noi, ma soli”, anche in questo caso il rito domestico sembra assumere i connotati di una cerimonia funebre, sovrapponendo l'immagine dei vivi con quella dei morti. G. BASSANI, *Opere*, ivi, p. 1370.

²⁴⁴ Altri elementi che contribuiscono a definire una certa temporalità sono più sfuggenti: ad esempio il riferimento ad alcune letture fatte su alcune riviste dell'epoca “[..]Era o non era d'accordo-domandai, guardandolo dritto in faccia- con la tesi del saggio di Leone Trotski che gli avevo «passato» qualche giorno prima? Mi riferivo a un articolo pubblicato su un vecchio numero della «Nouvelle Revue Française»[..]” o a dei film “[..]Una sera d'agosto particolarmente afosa capitammo invece in un'arena all'aperto, dove, ricordo, davano un film tedesco con la Cristina Söderbaum[..]”. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 328 e 477.

“[...]e chissà se le cure di Titta e Bepi, i quali avevano già cominciato a fasciare i loro tronchi delle solite camicie di paglia di tutti gli inverni, sarebbero bastate a preservarle nei mesi prossimi dalla morte per assideramento incombente ad ogni ritorno della brutta stagione, e finora, per fortuna, sempre evitata [...]”²⁴⁵.

Nelle parole di Micòl si legge, tra le righe, un'altra domanda: sopravvivrà il popolo eletto al periodo funesto che si sta preparando? Ogni elemento ha portata narrativa e delinea il passato storico, spesso filtrato dalla prospettiva del sopravvissuto, dato che la storia – dietro alle categorie intermedie di popolo, nazione, civiltà- allude anzitutto alla morte, senza la quale il concetto di *chronos* perderebbe ogni pretesa di analisi storicistica²⁴⁶.

L'altra linea temporale che si ritrova nel romanzo è quella della storia personale, che ha una forte valenza ontologica, essa -infatti- si basa su quello che solo il soggetto può ricostruire del proprio tempo: le ferite, i vuoti, le incertezze (in fondo, tutto il *Romanzo di Ferrara* si presenta come il lungo racconto di una ferita storica e personale senza paragoni). L'aspetto interessante è dato dal fatto che l'effetto di questo tempo personale venga esteso ai personaggi più significativi, “[...]Bassani s'attache à montrer la prégnance du passé dans leur constitution psychique et le caractère déterminant de leur tendance à regarder avec nostalgie vers un monde disparu or purement imaginaire dans le développement de leurs regrets ambivalents face à une normalité qui leur semble à tout jamais inaccessible [...]”²⁴⁷; si tratta di una specie di malattia da cui sembrano essere afflitti molti dei suoi personaggi, persino Micòl, che

²⁴⁵ Ivi, p. 374.

²⁴⁶ Cfr. P. RICOEUR, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988.

²⁴⁷ D. FERRARIS, *La figure de l'antihéros dans l'œuvre de Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, ivi, p. 28.

preferisce la dimensione del ricordo a quella del possesso del presente e che conferisce al primo dignità religiosa: il *pío* passato.

La fusione di tempo oggettivo e tempo soggettivo crea l'illusione di uno scrittore al confine tra passato e presente, tra vita e morte, che vuole dare voce ad un periodo dell'esistenza situato ad una distanza apparentemente siderale rispetto al fermento degli anni '60 in cui è immerso. In realtà Bassani, come poeta, cerca sempre il contatto tra il mondo che lo circonda, in costante evoluzione e tutto da costruire, e le proprie radici, e ciò non può che passare attraverso un viaggio nei tempi della memoria. Come Orfeo, archetipo della figura del poeta, egli scende nel regno dei morti per ritrovare le persone care che ha perduto, rivitalizzando tutti i significati sottesi al mito, plasmando la propria vicenda personale in un alone leggendario e inafferrabile.

L'ECO DELLA LETTERATURA

Il giardino dei Finzi-Contini è un romanzo che si presenta ad alta caratura letteraria, in cui si inseguono riferimenti alla grande tradizione letteraria; si tratta di una rielaborazione meticolosa e personalissima di tutto un sostrato culturale da cui Bassani è stato influenzato e che egli ha molto amato.

Come nasce tale preziosità del testo? Si potrebbe considerarla semplicemente un'attitudine, ma non si può non tenere in considerazione come l'autore sia immerso per molti anni nel lavoro non solo di scrittura ma anche di redazione di riviste letterarie (come *Paragone*, *Officina* e soprattutto *Botteghe oscure*) e delle collane editoriali *Contemporanei italiani* e *Classici moderni stranieri* per Feltrinelli, ambienti in cui si crea un andirivieni di personaggi interessanti, in cui lo scambio culturale ha largo spazio, come ricorda Siciliano: "lì, in via Arenula, di pomeriggio, accoglieva traduttori e giovani scrittori. Teneva davanti a sé il grosso quaderno di computisteria dove andava scrivendo *Il giardino dei Finzi-Contini*, e poteva accadere che qualcuno ne leggesse qualche frase. Esaminava traduzioni, esaminava manoscritti"²⁴⁸.

Certamente le scelte editoriali fatte da Bassani sono spesso lontane dalle proposte rischiose e innovative che portano il suo diretto concorrente, Vittorini, in auge come editorialista militante per Einaudi. Il ferrarese, infatti, si attiene a scelte più antologiche e blasonate, anche nella sua proposta di conclamato successo *-Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa - non riesce a svincolarsi dall'immagine di un intellettuale arroccato su posizioni istituzionali, portavoce di una stagione letteraria ormai conclusa. Quali che siano le sue scelte editoriali, però, esse aiutano a definire il quadro d'insieme in cui il suo romanzo più conosciuto si inserisce. In particolare la collana dei *Classici moderni stranieri*, pur

²⁴⁸ E. SICILIANO, *Romanzo e destini*, Roma- Napoli, Theoria, 1992, p. 10.

proponendo testi già usciti in precedenti edizioni, crea una sorta di canone d'autore e in diversi titoli scelti da Bassani si possono leggere elementi di una poetica affine, soprattutto per quanto riguarda gli scrittori di ambito anglo-americano²⁴⁹. Si pensi, ad esempio, ad uno degli elementi fondanti della ragione narrativa di Bassani, l'ineffabilità del personaggio, forma del sentimento dello scrittore, ma mai completamente sovrapponibile ad esso, in cui si può cogliere il debito nei confronti di Henry James: "[..]Bassani ha ricavato da James quel porre interrogativi psicologici, il far mistero del cuore umano, il sentire i nodi delle emozioni come materia impalpabile che si risolve in apparenza, ma delude [...] ha visto che all'origine dei temi jamesiani (la discriminazione culturale, e la necessità di colmarla) c'è una ferita-dico "ferita" proprio nel senso in cui usa questa immagine Edmund Wilson: come nodo emozionale d'ispirazione [...]James si sentì messo ai margini di un tutto a cui apparteneva di necessità"²⁵⁰. Similmente, per entrambi gli scrittori, il risarcimento ideale delle ferite della vita può avvenire solo nell'ambito della memoria. Se questi elementi rivelano alcune attitudini stilistiche più generiche, non si possono non individuare alcuni precisi modelli ideali di riferimento nella costruzione de *Il giardino dei Finzi- Contini*.

Un ipotesto del giardino

Il primo grande punto di riferimento per la scrittura del romanzo è l'opera di Dante, riconosciuto apertamente da Bassani imprescindibile nel panorama letterario italiano. Dante è il maestro che commuove ed è soprattutto l'emblema del poeta, colui che esperisce la morte e torna alla vita per poter raccontare ciò che ha visto, perché "[..]i poeti, se sono

²⁴⁹ Talvolta le assonanze si riscontrano in merito ad alcune tematiche: si veda ad esempio la similitudine nel trattare il motivo dello scontro tra convenzioni sociali e libertà individuali in *Casa Howard* di Forster e ne *Gli occhiali d'oro* di Bassani.

²⁵⁰ E. SICILIANO, *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970, p. 116- 117.

veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati di là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi [..]"²⁵¹, nel dialogo continuo con l'opera dell'Alighieri si misura anzitutto la personale visione dell'arte di Bassani, che vede nel l'opera letteraria qualcosa che non è semplicemente l'esito di una stagione biografica, ma il dramma storico elevato a rango di poesia, anche se questo significa fornire una visione radicalmente differente dal comune sentire: Dante, in fondo, per primo ha saputo penetrare il proprio tempo con la chiaroveggenza di un profeta e l'animo dell'artista. Un elemento che convoglia l'attenzione costante di Bassani lettore e critico sulla figura del poeta fiorentino è anche quella percezione di una somiglianza di fondo, lui che soffre la ferita storica della discriminazione razziale e della guerra civile, si ritrova nell'esperienza del Dante esule e smarrito.

In riferimento a *Il giardino dei Finzi- Contini*, si noti come la costruzione del romanzo si agganci all'idea di un percorso simile a quello del pellegrino Dante nella *Commedia*: innanzitutto la struttura del romanzo sembra procedere per cerchi concentrici, proprio come i gironi dell'*Inferno* e, allo stesso modo, si ha la percezione di un movimento ascensionale paragonabile a quello del *Purgatorio*. Anche il protagonista di Bassani sta compiendo un viaggio ideale in un mondo fuori dal tempo storico e da ogni spazio a lui conosciuto, il mondo dei Finzi- Contini -infatti- si caratterizza per una separatezza che sembra coinvolgere anche elementi di ordine universale, e ciò lo conduce ad appropriarsi di una coscienza critica, della maturità. La stagione dell'infanzia è simboleggiata, per i motivi di cui si è detto, dall'episodio del 1929 in cui si prefigura già l'idea del viaggio conoscitivo, solo che di fatto -nel corso della narrazione- si procede all'inverso, dal paradiso terrestre dell'innocenza infantile, alla discesa infernale che conduce ad esperire il

²⁵¹ G. BASSANI, *In risposta VI*, Ivi, p. 382.

male, unicamente nel finale il percorso si risolve in un moto ascensionale, quello della risurrezione artistica. L'androne sotterraneo delle mura ferraresi visitato in quel lontano pomeriggio idealmente corrisponde al limbo dantesco, dove si trovano anche le anime dei bambini morti prima di aver conosciuto la fede, e il protagonista del romanzo -infatti- vive in una sorta di prolungamento dell'infanzia e, appartenendo ad un'altra religione, non è battezzato. Il narratore insiste sulla sensazione di cecità:

"[..]Oltre, non c'erano che tenebre. Come se il cunicolo andasse a finire contro una tenda nera [..]per tre o quattro metri almeno, fui come cieco, non vedevo nulla, assolutamente [..]"²⁵²

che riconduce alla medesima percezione raccontata nel quarto canto dell'*Inferno*:

"[..]Oscura e profonda era e nebulosa/ tanto che, per ficcar lo viso a fondo,/ io non vi discerneva alcuna cosa/ «Or discendiam qua giù nel cieco mondo» [..]"²⁵³. Con l'ingresso agli spazi esterni

della tenuta dei Finzi-Contini si ha un restringimento di prospettiva, infatti, pur essendo il giardino estremamente vasto, è anche chiuso e protetto da tutto ciò che sta fuori, è come se si accedesse ad un altro girone, un'altra tappa di un itinerario ideale e, per questo, si avverte tutto il senso di smarrimento del protagonista che si trova nella sua personale *selva oscura* e deve ritrovare una direzione. I riferimenti alla *Commedia* si intensificano, in particolare passano attraverso delle citazioni: quella del protagonista che -soprannominato Celestino da Micòl- non può astenersi dal citare il celeberrimo verso di Dante (*Inferno* III) e quella del professor Ermanno relativa al calare del giorno (*Purgatorio* VIII). Quest'ultima ha rilievo particolare perché il senso nostalgico del passo dantesco si trasferisce di riflesso

²⁵² G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 320- 321.

²⁵³ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Inferno*, ivi, p. 52.

nel testo di Bassani: “Era già l’ora che volge il disio/ ai navicanti e ‘ntenerisce il core/ lo dì c’han detto ai dolci amici addio [..]”²⁵⁴, l’ora richiama la struggente mancanza delle persone care lasciate a terra come conduce il narratore del romanzo a provare una fitta di nostalgia per un mondo e un tempo che si è lasciato alle spalle, che può solamente ricordare.

Si ricordi, inoltre, che Micòl introduce il ragazzo a dei *pii pellegrinaggi*, passeggiate che hanno lo scopo di dare a chi è smarrito nuovi strumenti per diventare un essere compiuto, e certo il Dante della *Commedia* è il pellegrino per eccellenza. Come Beatrice, poi, essa lo guida e lo rimprovera, e soprattutto sembra essere proprio lei a volere che il ragazzo compia un determinato percorso di rinnovamento; in sua assenza, passa il testimone a chi lo può aiutare in altri ambiti, ed ecco l’associazione tra Virgilio e il padre della giovane, che fanno tornare alla mente del lettore la preghiera di Beatrice al poeta antico affinché conduca Dante attraverso la prima parte del suo percorso di redenzione: “[..]l’amico mio, e non de la ventura,/ ne la diserta piaggia è impedito/ sì nel cammin, che volt’è per paura/ [..]Or movi, e con la tua parola ornata/ e con ciò c’ha mestieri al suo campare,/ l’aiuta sì ch’i’ ne sia consolata./ I’ son Beatrice che ti faccio andare [..]”²⁵⁵. Da questo punto di vista, si evidenzia ancora una volta il passaggio da una stagione apparentemente paradisiaca, simboleggiata dall’aspetto edenico del giardino e dalla guida di Micòl- Beatrice, a quella più difficile del purgatorio in cui la guida è il professore- Virgilio²⁵⁶, a conferma di ciò si rammenti che l’inverno trascorso nella biblioteca della *Magna Domus* è punteggiato dalle allusioni ad un’investitura letteraria che coinvolgono il rapporto tra il giovane e l’anziano e che riportano all’atmosfera addolcita dei canti purgatoriali il cui Dante ha modo di incontrare

²⁵⁴ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Purgatorio*, ivi, p. 130.

²⁵⁵ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Inferno*, ivi, p. 35- 36.

²⁵⁶ Secondo Oddo De Stefanis il protagonista del romanzo attraversa la sua fase purgatoriale quando Micòl gli intima di diradare le proprie visite e il giovane reagisce con atteggiamenti autopunitivi.

poeti come Arnaut Daniel, Guido Guinizzelli o Bonagiunta Orbicciani. L'inferno, a cui il narratore fa esplicito riferimento ("*Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto del '39, cioè fino alla vigilia dell'invasione nazista della Polonia e della drôle de guerre, lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom[.]*"²⁵⁷) è rappresentato dal ritorno alla città in compagnia di Malnate: l'atmosfera è perturbante e gli eventi più significativi si svolgono dopo il calare del giorno, di notte, lontano dalla luce diurna che caratterizza il giardino paradisiaco dei Finzi-Contini: lo slittamento da un cronotopo all'altro avviene, in modo significativo, nel capitolo della cena di pasqua, quando il dramma della morte e numerosi segni infernali avvolgono l'atmosfera. La realtà a cui i due amici si accostano non ha nulla degli aristocratici modi dei Finzi-Contini, ma trasuda squallore e volgarità come si nota in particolare nell'episodio della casa chiusa in cui Gisella sembra la copia smarrita e involgarita di Micòl, di nuovo dal Bello al Vero.

Il sistema delle citazioni

Il giardino dei Finzi-Contini rende omaggio a varie *auctoritates* non solo nella sua struttura o nei richiami tematici, ma anche nell'utilizzo di una fitta rete di citazioni, che valorizzano il peso di una certa tradizione e si fanno portatrici di un senso amplificato rispetto a quello originale. Infatti, nel porre tra virgolette le parole scelte da un altro autore, nel renderle riconoscibili, lo scrittore si appropria di un significato derivato dal contesto di origine, aggiungendo una marca personale, accentuando la percezione del testo come luogo d'incontro di varie voci.

²⁵⁷ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 462. L'allontanamento da Micòl e dai luoghi che la rappresentano è più volte associato dal protagonista-narratore all'espulsione dal paradiso: "*[.]soddisfatto come mi sentivo di obbedire a Micòl, e, attraverso l'obbedienza, di ricongiungermi a lei e ai luoghi paradisiaci dai quali tuttora mi escludeva[.]*" o "*[.]Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto [.]*". Ivi, p. 467-468.

Secondo Della Coletta, in particolare, la scelta di optare per numerosi riferimenti appartenenti alla cultura di ambito liberale è il sintomo di una ribellione sotterranea all'ideologia del fascismo e ai miti di regime e, in questo senso, andrebbe interpretata la scelta di ritornare sulla figura di Carducci e sul suo rapporto con la baronessa Josette: “[..]Erede di una tradizione di origini liberali e di sviluppi reazionari, il professor Finzi-Contini deve fare i conti con la bancarotta di quei miti (patria e monarchia, in primo luogo) che, come dimostra la biblioteca di casa, hanno determinato l'identità recente della sua famiglia e di gran parte della sua comunità [..]”²⁵⁸. Sullo stesso piano, di conseguenza, si potrebbe collocare una citazione strategica ed estremamente significativa all'interno del romanzo, ovvero quella della poesia di Emily Dickinson, Micòl sceglie la poetessa americana perché rappresenta un elemento perturbante rispetto all'autarchia culturale propugnata dal fascismo, durante il ventennio, infatti, per gli intellettuali antifascisti la letteratura d'oltreoceano rappresentava la forza contraria e più viva rispetto all'ottica di regime. D'altra parte, però, il canone che intellettuali come Pavese e Vittorini proposero della letteratura statunitense in *Americana* era d'impianto più classico e non includeva la Dickinson²⁵⁹, che nel pensiero di Bassani (mediato da alcune traduzioni di Emilio e Giuditta Cecchi) è quanto di più innovativo presente nel panorama anglofono, poiché riesce a far convergere la propria indipendenza con dei testi dall'intento universalizzante. La scelta di una citazione integrale in questo caso si piega addirittura a garantire un significato coerente a tutto il testo, visto che i protagonisti del dialogo della lirica, il Bello e il Vero, di fatto si inseguono

²⁵⁸ C. DELLA COLETTA, *La cultura del giardino: miti e appropriazioni letterarie nel Giardino dei Finzi-Contini*, MNL 113, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 145.

²⁵⁹ Erano presenti Melville, Poe, Hawthorne, Steinbeck, Whitman.

lungo tutto il romanzo²⁶⁰ e svelano l'operazione meta-letteraria a cui è chiamato il protagonista; se poi si considera che il testo della Dickinson evoca altre memorie letterarie come il sonetto *O truant muse* di Shakespeare e l'*Ode on a Grecian urn* di Keats, la percezione si sviluppa creando un senso di profondità come in un gioco di specchi. In riferimento al personaggio di Micòl, poi, non si può rintracciare una similitudine tra la poetessa americana e il modo in cui la ragazza vede se stessa, così nell'arco della stessa conversazione telefonica lei è diventata "una zitella con il naso rosso" e Emily Dickinson è una "specie di donna terribile"²⁶¹ e poi nella missiva che contiene la traduzione del testo, in un poscritto che recita "Alas, poor Emily. Ecco il genere di compensi su cui è costretto a puntare l'abietto zitellaggio"²⁶², né il protagonista né il lettore sa se le parole si riferiscono all'una o all'altra.

Il gioco delle riprese si dipana lungo tutto l'asse narrativo e coinvolge soprattutto Micòl, la ragazza ama esprimersi attraverso le parole dei poeti e punteggia sovente i suoi discorsi di citazioni per sollecitare l'amico a risolvere l'enigma presente in esse, il loro messaggio, è come la sfinge. In particolare essa si affida agli scrittori della stagione del decadentismo francese, come Baudelaire e Mallarmé; quest'ultimo assume un rilievo sostanziale, in quanto il verso ripreso si colloca proprio nella chiusa del romanzo e anzi ne genera un altro, calco di Micòl. "Le vierge, le vivace et bel aujourd'hui" e "il caro, il dolce, il pio passato" formano un distico ideale che mette a fuoco sia la filosofia della ragazza, sia la prospettiva di una storia destinata a diventare letteratura: ancora un indizio tra le righe per il

²⁶⁰ Si ricordi che lungo tutto la vicenda sono raffigurati elementi, personaggi o luoghi a contrasto che personificano Bello e Vero; ad esempio la dimora e il parco dei Finzi-Contini rappresentano il Bello, un credo estetizzante, mentre la città rappresenta il Vero, uno scontro con la storia. Allo stesso modo, Micòl e il protagonista si differenziano nel segno di queste due entità, anche se va sottolineata la veggenza del personaggio femminile, che prima di ogni altro è consapevole di scegliere.

²⁶¹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 333.

²⁶² Ivi, p. 398.

protagonista, che confermi la necessità di voltarsi all'indietro e utilizzare il filtro della memoria per recuperare ciò che si è perduto. Il testo di Mallarmé mette al centro la figura del poeta che, nelle vesti di un cigno, il più nobile degli uccelli, pur conscio del proprio splendore è tormentato da un senso di immobilità, dall'incapacità di spiccare nuovamente il volo; così Micòl, che sceglie di soccombere ad un destino tragico, rivela sul finale come essa stessa sarà confinata in un eterno passato, quello del ricordo di un cigno appena uscito dal guscio. D'altra parte, la giovane fa mostra di conoscere anche la poesia italiana più recente, da Ungaretti -"Non mi lasciare ancora, sofferenza"- a Saba -"tutte/le femmine di tutti/i sereni animali/che avvicinano a Dio"- o i grandi autori americani come Melville e i francesi contemporanei come Cocteau, tutti interiorizzati e diventati a loro modo il vocabolario di una lingua in codice, per pochi eletti, e ciò si ricollega al vero e proprio idioma che lo scrittore attribuisce a Micòl e al fratello, il finzi- continico²⁶³.

Anche il protagonista è immerso nel mondo della letteratura, comunica attraverso di essa ma in modo indiretto, ad esempio nel racconto degli esami di fine anno rivela le proprie attitudini: eccelle nei *Promessi sposi*, testo a cui è evidente un piccolo tributo ne *Il giardino dei Finzi- Contini*, ma anche ne *Le ricordanze*, lirica che offre la misura di quanto il tema del ricordo nutra il romanzo, e nell'*Orlando furioso*, centrale nell'esperienza ferrarese. Le citazioni che meglio lo definiscono come carattere, oltre a quella già nominata dell'*Inferno* dantesco, appartengono entrambe alla parte conclusiva della narrazione; la prima è una citazione di se stesso, ma per questo non meno significativa: "*Come la verità/come essa triste*

²⁶³ "[...]parlavano entrambi allo 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, tutta privata deformazione dell'italiano era la loro vera lingua [...]". Ivi, p. 314.

e bella..."²⁶⁴, si tratta di un verso di una poesia scritta molto tempo dopo pensando a Micòl come gli appariva il quel lontano periodo, che restituisce i due elementi chiave del romanzo e dona loro nuova veste, la verità (il Vero) può racchiudere in sé la bellezza (il Bello) e non necessariamente essere una forza opposta. La ragazza appare trasfigurata nella sua essenza più pura, di colei che ha capito per prima la dinamica sottesa ai concetti della vita, della morte e dell'arte, la vera interprete del testo poetico di Emily Dickinson.

La seconda citazione, invece, restituisce un ritratto del protagonista ed è quella del montaliano "*ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*", un verso di *Ossi di seppia* che ha segnato un'intera generazione di poeti, incapaci di fornire verità assolute e colmi di incertezze. Il definirsi attraverso un *non* è quanto di più prossimo al delineare la visione di se stesso ha il giovane, in una stagione storica e personale in cui si trova a covare dubbi, ai quali la sola risposta possibile sta in una radicale negazione dell'arte nei confronti della vita, rappresentata da scrittori come Eliot, García Lorca, Esenin o Montale.

Un personaggio letterario: Micòl

Tra tutti i personaggi de *Il giardino dei Finzi-Contini*, Micòl ha uno statuto davvero particolare. Da un lato il suo alone leggendario e dall'altro l'attitudine di Bassani a trasportare nella pagina persone- forme del proprio sentimento e quindi della propria realtà, come dichiarò lo stesso scrittore "[..]Micòl, i Finzi-Contini e i personaggi descritti nel romanzo, possiamo dire che sono a metà tra la realtà e l'immaginazione. Caratteri 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 [..]"²⁶⁵, hanno fatto sì che attorno

²⁶⁴ Ivi, p. 468.

²⁶⁵ Cfr. Carlo Figari, intervista inedita a Giorgio Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

a questa figura si siano concentrate le ricerche di molti critici, preoccupati soprattutto di dare un volto reale a questa donna di carta.

Diverse attestazioni dell'ambiente familiare dell'autore si soffermano sull'aspetto composito di questa figura femminile, tra cui quella di Dora Minerbi -madre di Bassani- che sostiene: *“Micòl è un personaggio nato dalla fantasia poetica di mio figlio. 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 che Giorgio conobbe e amò”*²⁶⁶.

Anche la figlia conferma questa ipotesi: *“[.]Aurelia Savonuzzi (una ragazza molto giovane e bella, che condivide alcuni tratti con Micòl Finzi- Contini) [.]Ma Micòl è anche altre donne, questo va detto subito. Il biondo cinerino dei capelli, per esempio, è lo stesso di un'altra donna di cui mio padre era innamorato al tempo della stesura del romanzo, e però l'essenza chic, elegante e un po' altera che è in Micòl corrisponde soprattutto a quella di mia mamma [.]”*²⁶⁷. Ciò è funzionale a dimostrare come l'ispirazione per il personaggio femminile si nutra di molteplici richiami nella realtà. Allo stesso modo, però, lo scrittore trae numerosi spunti dal mondo letterario, rendendo Micòl un carattere ricco di sfaccettatura, mai completamente definito, un *unicum*. In effetti nella sua figura convergono elementi diversi che derivano dalle letture più amate e dalla cultura di Bassani, che fanno sì che il personaggio sfugga ad una convenzionale classificazione.

Anzitutto è fondamentale comprendere che l'autore non procede mai con scelte casuali, e quindi anche il nome della ragazza racchiude un preciso significato: in effetti, si può supporre che esso non sia stato scelto solo in quanto appartenente alla tradizione ebraica, ma piuttosto perché Micòl nella bibbia subisce una condanna da dio, quella di non poter

²⁶⁶ A. GERALDINI, *Si sente offesissimo dal romanzo di Bassani*, in *Corriere d'informazione*, 10- 11 aprile 1962.

²⁶⁷ P. BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, ivi, p. 64.

procreare, poiché ha disprezzato il marito Davide che onorava l'arca dell'alleanza. Così anche l'omonima bassaniana, a causa del destino di morte che incombe su di lei e sulla sua stirpe, è condannata a non poter avere figli.

Lo scrittore delinea il proprio personaggio attraverso numerosi miti classici; nella sua figura -infatti- si possono riscontrare alcuni tratti di Arianna, che aiuta Teseo a trovare la strada del ritorno nel labirinto in cui è rinchiuso il Minotauro grazie a un gomitolo di filo, così Micòl dona al protagonista una matassa più metaforica, fatta di versi e di lezioni sulla vita e la morte, che permettono al giovane di trovare la strada dell'età adulta. Tuttavia l'idea del labirinto si può accostare anche all'esperienza che il ragazzo compie all'interno delle mura della *magna domus*, infatti lo spazio vi si configura in modo estremamente articolato -labirintico, appunto²⁶⁸- che ha come punto centrale lo studio del professore, in cui avviene una sorta di passaggio del testimone per la conservazione del patrimonio storico- culturale di un'intera comunità: una volta creato questo varco ideale al centro della dimora si ha l'impressione che il labirinto si dissolva, poiché "*[..]a partire da quella mattina la porta di comunicazione fra la sala del biliardo e lo studio attiguo, anziché sempre chiusa, rimase spesso aperta[..]*"²⁶⁹.

Le suggestioni mitologiche, talvolta, sono quasi impalpabili, ad esempio nell'immagine di Micòl si può scorgere qualcosa di Dafne: anch'essa sfugge un inseguimento amoroso, e se la figlia di Ladone veniva trasformata in alloro, pianta sacra ad Apollo- inseguitore, la giovane ferrarese diventa materia del canto del poeta- protagonista, e la pianta simbolo della poesia è certo ancora l'alloro.

²⁶⁸ "*[..]Lui davanti e io dietro, attraversammo almeno una dozzina di stanze d'ampiezza disuguale, ora vaste come vere e proprie sale, ora piccole, addirittura minime, e collegate a volte l'una all'altra da corridoi non sempre diritti né al medesimo livello [..]*" G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 391.

²⁶⁹ Ivi, p. 420.

In altri casi i punti di contatto sono numerosi e particolarmente aderenti, come nell'ipotesi di una Micòl- Artemide. Nella tradizione classica, la dea è sorella gemella di Apollo, vive nei boschi ed è eternamente giovane, tutte caratteristiche che ritornano traslate nel personaggio di Bassani, visto che Micòl ha una sorta di rapporto simbiotico con il fratello - definito da atteggiamenti simili e da un reciproco rapporto di protezione- e ama sopra ogni altra cosa l'enorme giardino di famiglia. È lei, in effetti, a voler far visitare il parco al protagonista (*“Volle essere Micòl a mostrarmi il giardino. Ci teneva. «Mi sembra di averne un certo diritto», aveva sogghignato, guardandomi [..]”*²⁷⁰) e a raccontargli delle infinite varietà presenti nel giardino, dimostrando quasi un senso di riverenza nei confronti della natura che la circonda, un rispetto religioso:

*“[..]Le sembrava assurdo, a lei, che esistesse al mondo un tipo come me, il quale non nutrissi per gli alberi [..] gli stessi suoi sentimenti di appassionata ammirazione. Come facevo a non capire, mio Dio, a non sentire [..]”*²⁷¹.

Inoltre la ragazza ha un destino che la condanna ad una morte prematura e la sua sopravvivenza nella memoria è affidata ad un romanzo che non potrà che ritrarla nella stagione della giovinezza, di conseguenza come Artemide rimarrà per sempre poco più che ventenne. Un aspetto d'indagine è dato anche dal fatto che la dea greca assommi alle sue peculiarità quella di essere una personificazione della luna e Micòl, proprio come l'astro notturno, periodicamente nell'arco della narrazione si eclissa per poi

²⁷⁰ Ivi, p. 359.

²⁷¹ Ivi, p. 361.

ripresentarsi²⁷². La luna, attraverso il suo ritmo ciclico, definisce il ritmo delle stagioni della vita ma allo stesso tempo ha una funzione consolatoria, poiché nel suo rigenerarsi prospetta l'idea di un eterno ritorno, così da far pensare che la morte non sia qualcosa di irrimediabile, ma piuttosto una modificazione temporale. In quest'ottica, allora, è legittimo immaginare che Micòl ritorni molti anni dopo come musa e protagonista assoluta, come se il lungo tempo in cui la sua immagine è rimasta nascosta nella memoria del narratore non sia altro che l'ennesima eclisse, dalla quale tornare sotto altre spoglie. A conferma di ciò si rammenti che nelle ultime pagine del romanzo, quelle che segnano il senso di consapevolezza raggiunto dal protagonista, la luna è una presenza rassicurante, tanto chiara da simboleggiare una nuova capacità di giudizio che spezza il buio delle paure più profonde:

"[..]C'era una magnifica luna piena: così chiara e luminosa nel cielo perfettamente sereno da rendere superfluo l'uso del fanale [...] Com'era bello di notte il Barchetto del Duca -pensavo-, con quanta dolcezza la luna lo illuminava! Fra quelle ombre di latte, in quel mare d'argento, io non cercavo niente [...]"²⁷³

dietro di essa sembra celarsi, un'ultima volta Micòl, dea capace di far germinare il seme dell'arte nella sensibilità artistica del ragazzo.

Tra i miti che ritornano alla memoria nella lettura de *Il giardino dei Finzi- Contini* c'è quello di Demetra e Persefone, che nell'antichità greco- romana aveva la funzione di spiegare

²⁷² Si noti che anche quando Micòl ritorna laureata da Venezia per trascorrere la pasqua a casa, il suo arrivo è anticipato proprio dalla presenza della luna. "[..]La ragazza, insomma, possiede in sé tutte le valenze della natura: la sua ritmicità, le leggi metamorfiche del divenire, la perenne dialettica di vita e morte, la consolazione nell'attesa di un ritorno, la fecondità e la sterilità [...]" . P. VANELLI, *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, ivi, p. 177.

²⁷³ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 503- 504.

l'alternarsi delle stagioni fertili del raccolto e di quelle fredde ed infruttuose; in Micòl è forte la componente dell' amore per la natura, sembra sia lei a presiedere alla ricchezza del giardino di famiglia e a preoccuparsi che le piante continuino a preservare la loro lunga storia, è viva e dispensatrice della sua saggezza nell'ultimo spiraglio della bella stagione, raffigurata soprattutto all'interno del parco, ma più tardi – quando la pioggia lascia spazio all'inverno a venire- è assente, a Venezia, città in cui l'alta marea tutto sommerge come la morte. Ancora si potrebbe dire che essa ritorni nell'ispirazione dello scrittore e che sia quella la sua primavera eternata, in cui non pagare più un dazio ad Ade o all'inferno della storia.

Bassani veste Micòl anche di suggestioni virgiliane, in particolare con reminiscenze ricavate dalle discese agli inferi presenti nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*; nel primo caso la vicenda rappresentata in filigrana nel romanzo è quella di Orfeo alla ricerca di Euridice, in cui Micòl ha il ruolo dell'amata inghiottita nel mondo dei morti e il giovane del poeta per antonomasia che commuove con il suo cantare d'amore chiunque incontri, a lui spetta il compito di scendere nell'avello per richiamare dagli inferi il ricordo della donna un tempo amata e ormai svanita. Allo stesso tempo, però, è lei che guida l'eroe in viaggio sotterraneo, simboleggiato inizialmente dalla prima discesa nella camera buia sotto le mura della città, un viaggio negli abissi della coscienza e della storia, con cui il giovane deve necessariamente confrontarsi. Nel narratore e in Micòl possiamo anche rivedere la *nekuia* di Enea che scende negli inferi guidato dalla Sibilla cumana, lì egli ha modo di vedere svelato l'avvenire della sua stirpe, in una sorta di prova iniziatica dal sapore conoscitivo, così nel romanzo di Bassani il protagonista racconta di un'esperienza eccezionale di vita in cui, scortato dalla sua Sibilla, rende conto dello sfacelo di un'intera civiltà, quella ebraica annientata dal dramma della Shoah, “[..] egli elegge un posizionamento

volutamente retroattivo affidato alla figura pitica di Micòl. Atto di rispetto verso il proprio personaggio [...] il fantasma di Micòl, purificato dal sacrificio che gli è stato imposto, può rivolgersi al narratore, come ad ogni ipotetico lettore, in modo pacificato dall'altro lato della tomba[...]"²⁷⁴.

Le ascendenze classiche non sono le sole a definire la figura femminile principale, infatti in essa si possono scorgere tratti della grande tradizione letteraria italiana, così il suo aspetto ha qualcosa delle donne della tradizione cortese e stilnovistica o della Laura di Petrarca: il portamento, i capelli chiari, gli occhi celesti il cui sguardo è fonte di felicità, ma certamente Micòl, pur essendo una figura allusiva, è un personaggio molto meno stilizzato.

Se si considera il dialogo continuo con Dante, così come lo attestano le fonti più vicine allo scrittore, non si può eludere un richiamo a Beatrice; ciò è confermato anche da un piccolo *escamotage* cronologico adottato dall'autore, infatti, se ragionevolmente il protagonista è abbastanza sovrapponibile alla figura biografica di Bassani, a quale scopo attribuirgli un paio d'anni in più? Lo scrittore è nato nel 1916, mentre il protagonista consegue la licenza ginnasiale nel 1929 (e, di conseguenza, deve essere nato almeno nel 1914), la funzionalità di questa piccola licenza sta nel desiderio di attribuire al primo incontro con Micòl una fortissima valenza simbolica, visto che l'occasione successiva in cui i due si ritrovano non sarà che nove anni più tardi, nel 1938...una coincidenza di dantesca memoria. Beatrice non è solamente una musa ispiratrice, ma colei che permette a Dante di fare un viaggio nell'oltretomba per poter recuperare la via del bene, è la sua unica guida femminile, colei che lo conduce, lo illumina e lo redarguisce; anche Micòl si comporta allo stesso modo, è lei che sceglie di mettere l'amico alla prova, già da ragazzina quando gli propone di scavalcare il muro di cinta, è lei che lo aiuta a chiarire le sue nebulose attraverso lezioni su

²⁷⁴ M. ACTIS- GROSSO, *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel giardino dei Finzi- Contini*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, ivi, p. 137.

ciò che è destinato a sopravvivere e ciò che non può che soccombere, ed è ancora lei a fargli intravedere la strada da seguire o a sgridarlo, con un'autorità e un'ironia che ricordano proprio l'incontro del trentesimo canto del *Purgatorio*, quando Beatrice si presenta al poeta “[..]«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice./Come degnasti d’accedere al monte?/Non sapei tu che qui è l’uom felice?»[..]” con atteggiamento severo “[..]Così la madre al figlio par superba,/com’ella parve a me; perché d’amaro/sente il sapor de la pietade acerba[..]”²⁷⁵. Si pensi al momento in cui il giovane ritorna a casa Finzi-Contini dopo esservi stato allontanato da Micòl, quello che si percepisce è il forte desiderio di obbedienza in risposta al grande sdegno della ragazza, che appare in tutta la sua superiorità:

“[..]Ma Micòl non discese per questo dal piedistallo di purezza e di superiorità morale su cui, da quando ero partito per l’esilio, l’avevo collocata. Lei continuò a rimanerci, lassù. Ed io mi consideravo fortunato di poter continuare ad ammirarne l’immagine lontana, bella di dentro non meno che di fuori [..]”²⁷⁶.

Non a caso il narratore si definisce *in esilio*, mentre il richiamo alla purezza ha ancora qualcosa della superiorità di Beatrice di fronte al poeta quando, dopo molto tempo, gli compare davanti sul carro in una nuvola di fiori. Allo stesso modo la protagonista di Bassani sembra in possesso di una conoscenza arcana, a cui il giovane deve essere iniziato. Come ha rilevato anche Marilyn Schneider, Micòl reca in sé anche alcuni tratti di Matelda, colei che nella *Commedia* ha la funzione di presiedere al rito finale di purificazione per le anime redente nel paradiso terrestre e per Dante anche quella di guida intermedia tra

²⁷⁵ D. ALIGHIERI, *La divina commedia, Purgatorio*, ivi, p. 404.

²⁷⁶ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 467- 468.

Virgilio e Beatrice. Come lei, infatti, Micòl si ritrova davanti un pellegrino bisognoso, ma soprattutto essa incarna colei che ha il proprio posto nell'Eden, che non potremmo immaginare altrimenti, come si è detto più volte tra tutti i membri dei Finzi-Contini è Micòl a mostrare una particolare inclinazione sentimentale verso il giardino, a raccontarne le piante, le storie. Questo paradiso terrestre sembra -come quello cristiano descritto da Dante- destinato a sparire dalla vita terrena, visto che

"[..]Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucalipti, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno è già tornato da un pezzo come era una volta, quando Moisè Finzi-Contini lo acquistò dai marchesi Avogli: uno dei tanti grandi orti compresi dentro le mura urbane [..]"²⁷⁷.

È un giardino tradito, la cui sorte sarà seguita dall'abitazione, anch'essa distrutta dagli sfollati di guerra; la sua profanazione, però, permette la sopravvivenza di molte persone e crea la possibilità nella mente del narratore di edificare un santuario letterario a chi, molto tempo prima, era parte di quei luoghi che ora trovano nelle pagine uno spazio immortale:

"[..]In the ultimate sense, the Finzi-Contini garden survives human desecration and flourishes forever, if not in a metaphysical Beyond like Dante's Earthly Paradise, at least in an artistic one [..]"²⁷⁸.

Nella figura di Micòl sono rintracciabili anche echi più recenti, in particolare un'affinità si percepisce con l'eroina femminile di *The age of innocence* di Edith Wharton, libro che

²⁷⁷ Ivi, p. 290.

²⁷⁸ M. SCHNEIDER, *Mythical dimensions of Micòl Finzi-Contini*, ivi, p. 54.

Bassani conosce molto bene e di cui ha curato l'edizione per la collana dedicata agli autori stranieri per Feltrinelli²⁷⁹. Certamente lo scrittore avverte un'affinità elettiva nei confronti della Wharton, capace di incentrare le sue opere su passioni travolgenti più che sugli avvenimenti che, di fatto, costituiscono un'esile nervatura nella trama romanzesca. Così anche nel testo de *L'età dell'innocenza*, in cui si raffrontano lo spirito europeo e libero di Ellen Olenska e quello puritano newyorkese che attanaglia Newland Archer. Ellen, pur essendo una donna più matura navigata, come Micòl conserva un senso di spontaneità, per questo difficilmente riesce a rassegnarsi alla schiavitù che contraddistingue il suo piccolo mondo, ma allo stesso tempo non può che lasciarsi travolgere dagli eventi per sfuggire a questa morsa. In una delle scene più conosciute del romanzo americano, i due protagonisti si incontrano clandestinamente al Metropolitan Museum dove, davanti alle teche che ospitano alcuni reperti greci Ellen si lascia andare alla nostalgia di un passato sconosciuto: “[.]«*Che cosa crudele*», disse Ellen, «*dopo un certo tempo nulla conta più di queste piccole cose che una volta erano utili e importanti per tanta gente dimenticata, e che nessuno sa più a che cosa servano [.]*”²⁸⁰, in quest'occasione ricorda la passione che spinge Micòl a collezionare i lattimi, calici, ampolline, bicchieri che rappresentano il desiderio di lasciarsi andare ad una struggente nostalgia di un passato non vissuto personalmente, ma comunque significativo (come Giannina che riconosce negli Etruschi un popolo estinto e tuttavia non meno importante). Ciò, naturalmente, comporta una contraddizione in termini con le idee professate dalla ragazza sulla dignità e il diritto delle cose a morire, che

²⁷⁹ Nel 1951 un saggio critico di Edmund Wilson intitolato *Giustizia per Edith Wharton* appare sulla rivista *Paragone*, di cui non molto tempo più tardi lo stesso Bassani diventa redattore; tale saggio invita a pensare che lo scrittore abbia potuto leggere i lavori della scrittrice americana sotto una nuova luce e, non più, solo come epigona di James. Inoltre Wharton non figura nell'antologia curata da Vittorini, *Americana*, probabilmente perché troppo distante dalla visione innovativa dell'editor; essa propone sulla scena una società schiacciata dalle convenzioni sociali e quindi inserita in uno sfondo assai più tradizionale.

²⁸⁰ E. WHARTON, *L'età dell'innocenza*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 354.

lo stesso protagonista maschile è in grado di cogliere, ma di cui non fa parola, probabilmente perché non è capace di comprendere fino in fondo l'ineffabilità di lei, o perché con Newland condivide un senso di inadeguatezza ed inferiorità rispetto alla donna in questione²⁸¹.

Un'ipotesi suggestiva, anche se dai connotati vagamente estremi, è quella di Nezri-Dufour che, nell'ottica di rintracciare nel romanzo di Bassani una fiaba nascosta, trova in Micòl tracce della tradizionale figura della principessa.

Effettivamente, è evidente come la ragazza abbia degli attributi fisici che contraddistinguono le principesse della tradizione occidentale; ma se è possibile vedere nella sua condizione di isolamento familiare, nonostante l'indole ribelle, una somiglianza con la vicenda di *Raperonzolo*, esempio dell'adolescente nell'età del risveglio dei sensi cui è vietata la conquista dell'indipendenza, come giustificare il paragone con *Pelle d'asino*? Certo il ruolo della regina nella fiaba, quanto quello della madre di Micòl non sono predominanti, ma senz'altro significanti per la genesi della trama romanzesca, per tanto ritenere che tra la giovane e il padre intercorra un rapporto vagamente incestuoso, o almeno allusivo, mi sembra azzardato, soprattutto perché le motivazioni fornite dalla studiosa francese si basano su elementi poco congrui, ad esempio rintraccia questa forma di affetto particolare dalla disposizione dei posti a tavola: "*[..]come il padre di Pelle d'asino non sopporta l'assenza della principessa, la quale regna con lui come se fosse sua consorte. A tavola infatti è riservata emblematicamente a Micòl la sedia accanto al padre [..]*"²⁸². A ben vedere è

²⁸¹ "[..] 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, e alla mania conservatrice di Perotti in particolare [..]". G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, p. 375-376.

²⁸² S. NEZRI - DUFOUR, *Il giardino dei Finzi-Contini una fiaba nascosta*, ivi, p. 71.

chiaro che l'assegnazione dei posti rispecchia fedelmente il galateo della tavola e poco ha a che fare con le questioni affettive supposte da Nezri- Dufour, infatti come si ricava dal racconto della serata di pasqua i figli occupano rispettivamente la sinistra dei genitori, mentre gli ospiti (il protagonista e Malnate), in quanto tali, la destra dei padroni di casa, come da convenzioni²⁸³. Inoltre, l'episodio della camera da letto di Micòl, associato alle fiabe in cui il bacio del principe spezza l'incantesimo della morte (come ne *La bella addormentata nel bosco*), che simboleggerebbe il risveglio sessuale femminile, in realtà non si risolve positivamente, ma anzi sta a significare un rifiuto di uscire dalla gabbia dorata e soffocante della famiglia, ma anche la negazione di alcune convenzioni sociali, come quella del matrimonio, di fronte alle incertezze del presente.

Conclusioni

Il giardino dei Finzi- Contini è un romanzo costruito su i grandi ideali cardine dello scrittore, ma allo stesso tempo ricava la propria essenza dall'infinita ricchezza dei dettagli, che toccano gli ambiti più disparati della narrazione²⁸⁴: dalla botanica, con gli *excursus* sugli alberi del giardino, che variano dai nomi latini delle classificazioni scientifiche a quelli dialettali delle piante da frutto, alle descrizioni dei riti religiosi che si svolgono in sinagoga, assai più dettagliati che in ogni altra pubblicazione precedente e successiva di

²⁸³ “[..]Il professor Ermanno insistette perché sedessi alla sua destra. Era il mio posto solito –spiegò a Micòl, che si era seduta frattanto alla sua sinistra, dirimpetto a me-: quello che occupavo «di norma» io quando rimanevo a cena. Giampiero Malnate –aggiunse poi-, l'amico di Alberto, sedeva invece «dall'altra parte, là», alla destra della mamma [...]” o “[..]Era stata lei [la signora Olga] a distribuire i posti a tavola. A Malnate era toccato quello alla sua destra; a me, dall'altro capo del tavolo, quello alla destra del marito [...]”. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi- Contini*, ivi, p. 429 e 412.

²⁸⁴ “Il narratore dei Finzi-Contini è lo stesso autore di allora, studente di lettere, poi laureato, letterato alle prime prove: sotto la pelle viva del romanzo, sotto la carne ricca del romanzo, scorre tutta una rete sottile di riferimenti e di simboli culturali, una cultura che si sta formando nel protagonista contemporaneamente all'uomo. O. DEL BUONO, *La più bella Ferrara di Bassani*, in *La settimana Incom*, 25 febbraio 1962.

Bassani. Si potrebbero annoverare anche tutti i richiami ai vari stili che caratterizzano la tomba monumentale della famiglia, comprese le scenografie teatrali, o ancora il modello dell'automobile posseduto dai Finzi-Contini, la Dilambda, assai più raro di molte altre dell'epoca. Tutte queste minuzie descrittive, in aggiunta al fitto tessuto di citazioni più o meno scoperte e alle letture che tanto hanno influenzato lo scrittore, infondono quel particolare taglio al romanzo, sotto il quale covano grandi esigenze interiori: “[..][Lo so bene, bisogna servire. Abbiamo alle spalle quello che abbiamo: il fascismo, il nazismo, immani sterminii. Nelle carceri, ai confini di polizia, sui patiboli, nei lager, milioni di uomini, e insieme con essi alcuni dei migliori fra noi, hanno lasciato miseramente la vita. Un tale passato non possiamo obliterarlo. È l'amara traccia, l'orma sanguinosa che segna per sempre il nostro cammino[..]”²⁸⁵.

Dunque, la scelta di creare un doppio fondo letterario e colto, risponde all'idea programmatica di Bassani che un autore debba essere soprattutto un poeta, e come tale latore di verità storiche: la poesia sta nei richiami a poeti e scrittori e la storia negli infiniti dettagli.

²⁸⁵ G. BASSANI, *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura*, in *Di là dal cuore*, ivi, p. 211.

L'INTERVISTA

Per concludere il mio lavoro ho richiesto una collaborazione alla Fondazione Bassani, e in particolare alla Professoressa Paola Bassani, figlia dello scrittore, che gentilmente ha accettato di rilasciarmi un'intervista.

D- Dal suo punto di vista, *Il giardino dei Finzi Contini* si può definire anche un romanzo di formazione?

R- Certamente. Il protagonista compie un percorso, come quello di Dante, che attraverso la selva oscura, il purgatorio, il paradiso riesce a capire se stesso. Quello di Dante, in fondo, è un romanzo autobiografico. Tutti i protagonisti di mio padre sono sulla pagina per capire qualcosa, ma in realtà il vero protagonista è mio padre, il quale attraverso i suoi romanzi cerca di capire qualcosa di se stesso, di arrivare a far luce rispetto ad un nodo fondamentale che ha dentro. E quindi, tutti i romanzi di mio padre sono in fondo storie di formazione, non solo per i protagonisti ma anche per se stesso. È così, ad esempio, ne *Gli occhiali d'oro*, il protagonista -certo- si uccide, non continua a vivere contento di aver capito la società ferrarese, ma il ragazzo, che diventa suo amico, capisce in fondo come la loro vita sia quella degli esclusi. In sostanza, il ragazzo ebreo e Fadigati si amano, diventano amici, di là da qualsiasi barriera sociale, senza pregiudizi, e questo grande afflato umano si crea perché loro sono esclusi e, di fatto, chi è escluso si arricchisce molto di più, riesce ad accettare l'altro e ad evolversi. Mio padre, che è il vero protagonista, è arrivato a capire tutto ciò.

D- Quanto è importante la relazione padre-figlio all'interno del romanzo?

La Professoressa mi sorprende, mi chiede come mai le faccio questa domanda, così le racconto il mio punto di vista: le dico che per me è una relazione fondamentale, che la vicenda si apre all'insegna di una rottura con la figura paterna e il cerchio si chiude con la loro riconciliazione notturna, per me -forse- la scena più toccante del romanzo. E percepisco che anche lei avverte lo stesso senso di tenerezza.

R- Nella chiacchierata finale i due per la prima volta si capiscono: Davide perdona al padre di essere fascista e il padre perdona a Davide il fatto di essere diverso da lui. Padre e figlio, che sono molto diversi, in quel momento accettano la loro diversità. Pasolini diceva a mio padre *“sai Giorgio, tu hai cominciato veramente a scrivere quando sei riuscito a perdonare tuo padre.”*

E qui mi rendo conto che scivoliamo dal romanzo alla vita dello scrittore che, come ho appena avuto conferma, si intrecciano inevitabilmente.

A mio padre dava molto fastidio che il nonno, che era medico ma non esercitava la professione, vivesse delle rendite agrarie...ci sono stati anni di spaventose litigate a tavola, per le loro incomprensioni. Mio padre in quella scena del romanzo ha fatto il grande sforzo di capire il suo, ma bisogna dire che i *Finzi- Contini* sono stati scritti dopo la morte del padre, che era avvenuta nel 1948. Mio padre ha capito veramente il nonno solamente quando è morto, si è sentito capace di amarlo e capirlo. Quella capacità che il padre ha di consolare il figlio è bellissima e io la riconosco, perché mio padre aveva la capacità di confortare noi così, aveva una capacità di parola straordinaria nei momenti difficili della vita.

D- Quale valore attribuiva suo padre alla memoria, al ricordo?

R- Tutta l'opera di mio padre è incentrata sul ricordo, sul valore della memoria. È una memoria che riguarda coloro che non ci sono più e che lui vuole, in qualche modo, attraverso la letteratura, resuscitare. È un problema centrale per mio padre, in lui c'è quasi un'esigenza religiosa e morale, quasi foscoliana, di non dimenticarsi di chi c'è stato, di chi ha vissuto, c'è un bisogno di far rivivere le persone morte ingiustamente, ma anche le persone della sua famiglia che non ci sono più e a cui voleva bene; ma più in generale di capire un certo tipo di società che ha delle gravi colpe, che ha dimenticato, che ha fatto finta che certe cose non siano avvenute, di ricordarsi di quello che c'è stato per fare chiarezza e per ristabilire la verità. C' erano state le leggi razziali, le deportazioni, e prima gli ebrei della borghesia italiana, colpevoli di aver messo al governo Mussolini e di essere fascisti.

Mio padre aveva bisogno di chiarire, di rimemorare tutto questo in termini chiari, non da storico, ma da artista, da poeta, per riscattare il male che c'era stato. Era un uomo legato al presente, uscito dalla guerra e da tutto quello che aveva passato, voleva aiutare il suo paese, perché era un grande patriota, per il quale aveva rischiato la vita più volte, a diventare un vero paese fondato su basi democratiche. E un paese fondato su basi veramente democratiche doveva fare chiarezza sul suo passato *trouble...* stagnante, ambiguo e lui mette il dito su una grande piaga dell'Italia, cioè quella di aver dimenticato, subito dopo la guerra, quello che era successo. Ciò avviene attraverso i personaggi, mio padre non scrive dei saggi storico politici. Si tratta di una memoria legata al presente, per ricostruire il presente su basi nuove.

D- L'afflato sentimentale e la precisione storica si fondono nel testo a tal punto da aver confuso la critica....dalla mia prospettiva generano il punto di forza del romanzo.

Secondo lei sono il frutto della sapienza letteraria di suo padre, del lavoro di lima effettuato sui propri testi, o sono il corrispettivo cartaceo di un modo di essere? O forse entrambi?

R- Mio padre era un grande regista, aveva una grade sapienza letteraria era un uomo che aveva una cultura immensa, conosceva tutto... anche il cinema. Era un grande insegnante, sapeva come si fanno e come si comunicano le cose, conosceva le tecniche. Quindi sì, da una parte c'era una grande sapienza stilistica, letteraria; ma lui aveva capito anche che la cosa più bella, interessante che poteva accattivare il lettore era di scrivere delle cose precisissime, come i contesti politici e sociali, e poi di lasciare dei punti incerti, insondabili, che sono i personaggi, con i quali non si arriva mai fino in fondo. C'è una dialettica tra il finito e il non finito, e questo dialogo tra due elementi molto diversi è molto suggestivo. Ma perché lascia alcuni vuoti? Li lascia perché è un poeta ed è un anti- Zola, oltre che un anti- Freud, è una scelta dovuta a un'esigenza morale: lui diceva che i personaggi sono persone e quindi non si può mai entrare completamente nella loro privacy, nella loro intimità, bisogna stare al di qua; per una questione di rispetto non va fino in fondo, ci lascia immaginare, le ipotesi sono infinite.

Da una parte c'è l'esigenza morale, dall'altra la maestria tecnica formidabile... Ogni personaggio è se stesso, è lui; ma tutto questo è anche fittizio -in fondo- un poeta, un artista deve far credere che una cosa è vera anche se non lo è. Mio padre si riscatta da questa attitudine da illusionista perché in lui c'è questa profonda esigenza morale.

D- A Micol sono stati attribuiti nobili natali letterari, secondo lei ce n'è uno che più le assomiglia? O forse il personaggio è una summa di tutti che da vita a un unicum?

Credo che la Professoressa si aspettasse che io le chiedessi chi c'è dietro Micol, nella vita reale, immagino glielo avranno chiesto davvero in molti.

R- È un insieme di tutti questi, lei sta dando la risposta. Mio padre era un uomo coltissimo, e quando scriveva da una parte c'era il contatto diretto con la vita, dall'altra tutta la sua cultura, la sua letteratura, quello che gli piaceva...se vuole anche la cultura inconscia, non sono citazioni, ma cose che lui ha nutrito per anni, che sono alla base della sua personalità, sia come uomo che come scrittore. Dentro Micol c'è tutto: la letteratura classica, Dante, Petrarca, la Pisana e anche altro... è un amalgama di cui lui ha fatto un unicum.

D- Oltre a Croce e Longhi, cui suo padre ha riconosciuto di dovere molto, quali sono gli studiosi, i letterati o gli artisti che più lo hanno influenzato?

R- È una domanda immensa...non faceva che parlarne!

(E visto che sono all'altro capo del telefono, posso solo immaginare un gesto delle braccia, che non riesce a contenere tutto ciò che ho chiesto).

Lo ha influenzato tutto ciò leggeva (ad esempio in prigione): i classici.. Tolstoj, Flaubert, i grandi romanzi. Mi viene in mente anche quello che lui ci ha consigliato di leggere quando eravamo ragazzi, Hawthorne...*La lettera scarlatta* è una delle prime cose che mi ha fatto leggere quando avevo tredici o quattordici anni, naturalmente *Guerra e pace*, *Madame de Staël*, *La principessa di Clèves*, *L'isola del tesoro*. Ci sono dei libri che sono stati assolutamente i suoi amici di una vita, ma anche tutti i libri che lui ha curato come redattore sono stati fondamentali, anche se diversi da lui. Sono state importanti la letteratura americana e tutta la letteratura francese: il Proust e poi tutto il teatro francese del '600...Racine, Corneille, libri comprati da studente a Bologna in lingua originale in cui, avendo più tardi insegnato storia del teatro, si è immerso in modo ancora più approfondito.

Quello che lui recitava sempre -però- era Dante, piangendo.. dialogava con lui, lo sentiva molto vicino, lui era un escluso e Dante un esiliato, e mio padre non ha fatto altro che mettere in scena degli esuli, quelli che non appartengono, che sono fuori, pensi a Geo Jozs, anche lui era un esiliato. Era un uomo molto ambiguo, come lo sono gli artisti, contraddittorio, immerso fino in fondo alla vita e allo stesso tempo al di fuori di essa, come se con lei avesse chiuso... non è facile ingabbiarlo in una definizione.

D- Secondo lei, c'è una poesia che più di ogni altra rappresenta suo padre?

R- Dovrei pensarci... e a lei, qual è una poesia che le piace?

Non mi aspettavo questa domanda e quindi mi trovo spiazzata, ma poi le racconto del titolo che ho scelto per la tesi, che riprende proprio un verso di suo padre che, secondo me, è attinente con la sua idea di letteratura...e così, recito, non senza che mi si attorciglino le parole e che la memoria, anche se scomodata per un solo verso, mi giochi qualche scherzo...Volevo che l'ineffabile diventasse eterno..

L'ineffabile cos'è?

Ed è lei a rispondere per me.

È ciò che non si può dire: i personaggi, più di Ferrara. È l'idea che il non detto riesca a diventare un fatto poetico, l'ineffabile è il mistero che diventa arte.

Sì, è bello; ma a me piacciono le poesie più concrete, le poesie della fine, ad esempio *Le leggi razziali*, con la magnolia...poesie meno letterarie e più legate alla vita, in cui mio padre esce da Ferrara e dalla sua letteratura e riesce ad immergersi ancora di più nella vita e nell'attualità, in cui ha cercato di abbracciare il presente. Detto questo, certamente *Le leggi razziali* non è il presente, m quando parla del *noioso ebraismo metastorico*, ritrovo mio padre che ce l'aveva con gli ebrei sempre uguali a se stessi, che non hanno alcun rapporto con il

contesto politico e sociale con cui vivono. Mio padre con le sue satire e le sue invettive è quello che in fondo sento più vicino a me.

D- Qual era il *livre de chevet* di Giorgio Bassani?

R- Dante. E poi siccome invecchiando dormiva poco leggeva Omero...mi raccontava che nell'*Odissea* (quella del Monti, naturalmente) ricorre l'immagine di Minerva che avvolge Ulisse in un velo di sonno e così lui si addormentava.

D- Se i personaggi per suo padre erano una forma del proprio sentimento, è lei la forma dietro la figura di Giannina?

R- Sì, certo. È un mio ritratto.

Mi risponde pronta e la sento sorridere.

Non sono completamente io, mio padre ha preso una parte di me...mi ha anche un po' interpretata. Quella scena, la gita a Cerveteri me la ricordo perfettamente. Certo, io sono un po' un personaggio di mio padre.... e ne sono fiera.

14 aprile 2017

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Dizionario della mitologia greca e romana*, Milano, Garzanti Editore, 1999.
- AA.VV., *Tempo e memoria nella letteratura italiana*, vol. III *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, *Civiltà italiana*, Pubblicazioni dell'A.I.P.I., Nuova serie 5- 2009.
- AA.VV., *Giorgio Bassani a dieci anni dalla morte*, Atti del *Convegno Internazionale di Studi Craiova*, 14-15 aprile 2010, a cura di Elena Pîrvu, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.
- AA.VV., *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011.
- AFFINATI E., *Giorgio Bassani: uno scrittore astratto*, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di A. Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996.
- AFFINATI E., *La solitudine speciale dei personaggi di Giorgio Bassani*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451.
- ALIGHIERI D., *La divina commedia, Inferno*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988.
- ALIGHIERI D., *La divina commedia, Purgatorio*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988.
- ARENDT A., *Le origini del totalitarismo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.
- BACHTIN M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.
- BAL FILORAMO L., *Il mito dell'amore romantico nella coppia*, Esperienze n. 7, Torino, Book Store, 1981.

- BARENGHI M., *Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del Giardino dei Finzi- Contini*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2006.
- BAUDELAIRE C., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, I edizione I Meridiani, Milano, Mondadori, 2006.
- BASSANI G., *Il giardino dei Finzi- Contini*, Milano, Mondadori, 1980.
- BASSANI G., *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1980.
- BASSANI G., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984.
- BASSANI G., *Opere*, IV edizione I Meridiani, Milano, Mondadori, 2009.
- P. BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, Milano, La nave di Teseo editore, 2016.
- BERGSON H., *Materia e memoria*, cap. 3, *Opere 1889- 1896*, Milano, Mondadori, 1986.
- BETTELHEIM B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- BON A., *Come leggere Il giardino dei Finzi- Contino di Giorgio Bassani*, Milano, Mursia, 1979.
- CALVINO I., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2012.
- CAMON F., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973
- CAMON F., *Cosa c'insegna Bassani*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451.
- CATANIA L., *Condizione borghese e storia ne Il giardino dei Finzi- Contini*, Otto- Novecento, anno 1981.

- CATANIA L., *Noterella per un racconto dimenticato di Giorgio Bassani: "Mia cugina"*, Otto- Novecento, anno 2002, n. 3.
- CHIRCOP, *Tempo e memoria nell'epifania di Joyce e Pirandello*, in AA.VV., *Tempo e memoria nella letteratura italiana*, vol. III *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, *Civiltà italiana*, Pubblicazioni dell'A.I.P.I., Nuova serie 5- 2009.
- COLUCCI C.F., *La parola perduta*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2002.
- COTRONEO R., *L'enigma della memoria*, in G. Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998.
- CRO S., *Intervista a Bassani*, in *Canadian Journal of Italian Studies*, McMaster University, 1977, vol. 3, n. 1.
- DEL BUONO O., *La più bella Ferrara di Bassani*, in *La settimana Incom*, 25 febbraio 1962.
- DELLA COLETTA C., *La cultura del giardino: miti e appropriazioni letterarie nel Giardino dei Finzi- Contini*, MNL 113, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1958.
- DICKINSON E., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgherani, I edizione I Meridiani, Mondadori, Milano, 2005.
- DOLFI A., *Bassani, la storia, l'"onticità" del tempo*, in *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451.
- DOLFI A., *"Meritare" il tempo- Intervista a Giorgio Bassani, Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981.
- DOLFI A., *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981.

- DOLFI A., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- ELIADE M., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Parigi, Gallimard, 1969.
- ELIADE M., *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1980.
- FERRARIS D., *La figure de l'antihéros dans l'oeuvre de Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2006.
- FERRETTI G.C., GUERRIERO S., *Giorgio Bassani editore- letterato*, Lecce, Manni, 2011.
- FERRONI G., *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2006.
- F.FORTINI, *Dal nulla tutti i fiori: il romanzo di Bassani*, in *Comunità*, XVI, marzo-aprile 1962.
- FORTINI, *Narrativa dell'annata. Bibliografia letteraria a cura di F. Fortini*, in *Comunità*, VII, 20 settembre 1953.
- FRIEDENBERG E.Z., *The Vanishing Adolescent*, New York, Dell, 1970.
- GERALDINI A., *Si sente offeso dal romanzo di Bassani*, in *Corriere d'informazione*, 10- 11 aprile 1962.
- GIACOBAZZI C., *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001.
- GIOVANNELLI F., *Il rinnovamento della tradizione narrativa italiana in Bassani*, in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo editore, 2003.

- GUIATI A., *Lettura del Giardino dei Finzi- Contini di Giorgio Bassani*, in *Studi in onore di Umberto Mariani, da Verga a Calvino*, a cura di A. G. Costantini e F. Zangrilli, Firenze, Edizioni Cadmo, 2000.
- JOYCE J., *Stephen Hero*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1963.
- KIERKEGAARD S. A., *La ripresa*, Milano, Comunità, 1954.
- LEOPARDI G., *Zibaldone*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 768.
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- NEZRI DUFOUR S., *La symbolique du jardin dans Il giardino dei Finzi- Contini de Giorgio Bassani*, in *Italiens*, anno 2004, n. 8.
- NEZRI DUFOUR S., *Il giardino dei Finzi- Contini: una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011.
- ODDO DE STEFANIS G., *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Angelo Longo, 1980.
- OMERO, *Odissea*, traduzione di P. Maspero, Firenze, Successori Le Monnier, 1906.
- POLITO P., *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2014.
- PROPP V. J., *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton Compton, 2012.
- PROUST M., *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1927.
- PROUST M., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, I edizione I Meridiani Collezione, Milano, Mondadori, 2006, vol.I.
- PROUST M., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, I edizione I Meridiani Collezione, Milano, Mondadori, 2006, vol. IV.

- RICOEUR P., *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988.
- RIGOBELLO G., *Bassani narratore*, in *Narratori italiani del Novecento. Ginzburg, Moravia, Bassani..Premi Pirandello dal 1985 al 1991*, Palermo, 1996.
- RINALDI M., *Il profumo del passato nella letteratura di Giorgio Bassani*, in *Esperienze letterarie*, 2002, n. 4.
- RINALDI M., "Quel poco che il cuore ha saputo ricordare". *Sul dattiloscritto de Il giardino dei Finzi- Contini*, Otto- Novecento, anno 2006, n.1.
- SCHNEIDER M., *Dimensioni mitiche di Micol Finzi- Contini*, in *Italica*, vol.51, n.1, primavera 1974, Columbia University, N.Y..
- SCHWARZ-BART A., *L'ultimo dei giusti*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- E. SICILIANO, *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970.
- E. SICILIANO, *Romanzo e destini*, Roma- Napoli, Theoria, 1992.
- SOLOMON N., *Ebraismo*, Torino, Einaudi, 1999.
- URBANI B., *Il giardino dei Finzi- Contini, un roman proustien de la mémoire*, in *Novecento*, Cahier n. 22, anno 1999.
- VANELLI P., *La finzione autobiografica del Romanzo di Ferrara*, Ferrara, Corbo editore, 2010.
- VARESE C., *Giorgio Bassani: spazio e tempo dal Giardino dei Finzi- Contini a L'airone*, in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo editore, 2003.
- VENTURI G., *Bassani e il mito letterario di Ferrara*, in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo editore, 2003.
- WHARTON E., *L'età dell'innocenza*, Milano, Feltrinelli, 1960.

SITOGRAFIA

- FIGARI C., intervista inedita a Bassani, 1979, www.fondazionegiorgiobassani.it.

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare il Professor Baldassarri per la grande pazienza e fiducia accordatemi.

Ringrazio la Professoressa Paola Bassani per avermi concesso un'intervista e avermi messa a parte del suo mondo personale.

Ringrazio il personale della biblioteca di Codigoro, sede della Fondazione Bassani, per la preziosa collaborazione.

Ringrazio gli insegnanti che mi hanno messo alla prova e spinto alla ricerca di ciò che fa davvero la differenza: sono stata fortunata, perché sono stati davvero molti nel mio iter scolastico. Penso spesso a Franca Visonà, che mi ha insegnato quanto le parole possano fare la differenza.

Ringrazio il Preside Lanfranco Bertolini, per avermi suggerito di aprirmi a nuove vie.

Ringrazio Rossana che, nel corso degli anni, ha scelto e poi procurato per me moltissimi libri: cosa sarebbe la mia biblioteca senza il suo contributo? È stata lei a regalarmi *Il giardino dei Finzi-Contini* tanto tempo fa.

Ringrazio i miei nonni e la mia grande famiglia per aver contribuito a colmare di ricordi la mia storia... *bitter-sweet*.

Ringrazio la mia famiglia: irrimediabilmente imperfetta, meravigliosamente unica.

Grazie a Filippo...che seguendo il sole saprebbe condurmi ovunque.

Infine grazie a chi con me ha danzato con Adreij Bolkonskij, a chi ha incrociato la spada con una guardia di sua eminenza o ha pranzato almeno una volta con Monsieur D'Artagnan, a chi è uscito di casa dicendo che li avrebbe comprati da sé i fiori per la serata, a chi ha sentito il proprio orologio impazzire e si è smarrito in una selva oscura o in un giardino ferrarese...

