

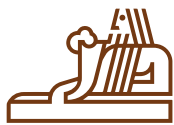
# CRITICA LETTERARIA

---

## 164-165

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO

Il giardino dei Finzi-Contini:  
*le cuciture del tessuto narrativo*



PAOLO LOFFREDO

---

INIZIATIVE EDITORIALI

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO

## Il giardino dei Finzi-Contini: *le cuciture del tessuto narrativo*

---

The underlying narrative techniques of the novel *Il giardino dei Finzi Contini* are revealed through close analysis of the text. The wide variety of these techniques include different forms of dilation, especially that of temporal digression. Taken together, they reflect the disturbances in the world and in historical time represented in the novel. The study of all these techniques is carried out in the light of other works by Bassani and the considerable volume of critical essays on him that have been published in recent years.

---

Al caro maestro Ezio Raimondi  
(1924-2014), *in memoriam*

Nel XXI secolo l'interesse critico per l'opera di Giorgio Bassani (Bologna, 1916-Roma, 2000) è aumentato con forza; tante recenti pubblicazioni ne danno testimonianza. Noi ci accingiamo a dare il nostro contributo rastrellando alcune tecniche narrative adoperate nel romanzo maggiore, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cercando poi il loro significato, valutandole e mettendole a confronto all'interno dell'opera bassaniana<sup>1</sup>. Baderemo particolarmente al tempo.

Il romanzo, pubblicato nel 1962, ebbe un successo e una diffusione notevoli in Italia e all'estero. È un testo raffinato e complesso, che consente letture a diversi livelli, perché apporta il lucido ritratto di un mondo e mantiene ininterrottamente un'alta qualità, ma al contempo è dotato di risorse che richiamano il grande pubblico: crea un'area mitica ricostruendo un mondo chiuso, ormai sparito, situato in una cittadina emblematica, ricca di echi storici e letterari, Ferrara; contiene una storia centrale d'amore non realizzato che esprime sentimenti de-

---

<sup>1</sup> Non solo romanzo maggiore ma anche «specie di *summa* bassaniana» secondo G. C. FERRETTI (*Letteratura e ideologia. Bassani, Cassola, Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 1972<sup>2</sup>, p. 63).

licati fra due esseri nel fiore della vita, una vicenda che accade durante un periodo storico agitato e crudele, alla fine di un ciclo, gli anni del fascismo vicini ormai alla guerra; ha come asse argomentale due famiglie ebraiche messe a confronto, una di grandi possidenti, ricchissima, un'altra borghese più modesta; ci affascina rivelando mondi segreti (i riti collettivi degli ebrei, la sinagoga, la grande mansione della famiglia di proprietari, il giardino favoloso); impiega una lingua *bella* ma non complicata; insomma, è avvolto in un mondo di cultura artistica e accademica, con dettagli colti e quasi eruditi<sup>2</sup>.

Il libro è un grande congegno narrativo saggiamente articolato; è diviso in un Prologo, quattro Parti e un Epilogo. Nel *Prologo*, che funge da cornice extradiegetica, cioè apparentemente estromesso dal romanzo, appare un *autore* contemporaneo che parla in prima persona ed è desideroso di scrivere la storia di una famiglia. Una storia appartenente al passato («Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini...»)<sup>3</sup>, a tal punto che l'evento che innesca la memoria è proprio una visita a un cimitero etrusco, quello di Cerveteri. E difatti, per associazione, è la tomba monumentale di quella famiglia estinta, nel cimitero ebraico di Ferrara, a far partire il ricordo.

La verità, però, è che non interessa solo quella famiglia, ma che la storia che sta per essere raccontata coinvolge intimamente tale *autore* («io riandavo con la memoria agli anni della mia prima giovinezza, e a Ferrara...»). Dunque s'indovina già una sorta di *autore*-personaggio. Presto ci sarà svelato il finale della storia, la morte di tutti i Finzi-Contini, la maggior parte di essi «deportati [...] in Germania nell'autunno del '43», dei quali non si sa nemmeno se avranno trovato sepoltura. Questa anticipazione tragica della conclusione ci fa capire fin dal primo momento che le aspettative del lettore non si concentreranno sull'esito della trama bensì su altro. Quando entreremo poi nel merito dell'argomento, contenuto nelle quattro parti, ci renderemo conto che forse siamo davanti a un *autore*-narratore-protagonista, l'unico salvato di fronte a un'intera famiglia sommersa.

L'*Epilogo* – in cui viene descritta nei particolari la fine di ogni membro della famiglia e si aggiunge anche quella del giovane amico Mal-

---

<sup>2</sup> È noto che Bassani in un'inchiesta aveva considerato come ragione principale della scrittura di ogni romanzo la propria necessità («Nuovi Argomenti», maggio-agosto 1959). E più tardi avrebbe scritto che «chi corre dietro al pubblico vuole dire che dentro di sé non ha niente» (*Di là dal cuore*, ora in G. BASSANI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. 1207).

<sup>3</sup> Seguiamo l'edizione Torino, Einaudi, 1962.

nate – chiude circolarmente la suddetta cornice (e il libro) completando questo meccanismo mirato all’ottenimento di un effetto di realtà: come se non fossimo davanti ad una finzione letteraria, ma a una storia realmente accaduta. Allo stesso scopo mirano la dedica del libro (un paratesto, questo sì veramente estromesso) «a Micòl», personaggio del romanzo, e la data «1958-’61» che suggella l’Epilogo<sup>4</sup>, la quale farà riferimento alla scrittura del libro, e che è da mettere in rapporto con quella del 1958 citata nel Prologo (l’inizio della stesura del testo, un anno dopo la gita a Cerveteri)<sup>5</sup>. Un altro particolare, che induce all’identificazione dell’autore con il protagonista è il completo riserbo circa il nome di quest’ultimo, che non verrà mai fatto da nessuno.

Tutte queste risorse ci abbagliano e ci confondono, però in realtà sono solo un espediente narrativo, ammiccamenti e trucchi dello scrittore, votati all’aggiunta di un plus di verosimiglianza e legittimazione diegetica e allo stimolo della credulità e dell’interesse dei lettori e non altro, poiché niente nel testo sta a dimostrare l’esistenza di quella supposta realtà. Insomma, abbiamo a che fare con finzioni (una finzione dentro un’altra) contestualizzate in nuovi tempi; altri modi, che rinnovano la vecchia tradizione della finta testimonianza autobiografica, presente nel romanzo europeo almeno dal cinquecentesco *Lazarillo de Tormes*.

La *Parte prima* del romanzo, composta da VI capitoli, svolge la funzione di motivare il lettore, di sedurlo, di intrappolarlo, di farlo partecipare a un mondo velato, quasi segreto, come dicevamo. In effetti, man mano si accenna agli antenati Finzi-Contini fino ad arrivare all’ultima generazione. Nel capitolo III si introducono i giovani fratelli Alberto e Micòl Finzi-Contini, coetanei e futuri amici del narratore. Centrale è il capitolo IV, nel quale si crea una seducente area iniziatica, legata al rito religioso nella sinagoga, all’appartenenza dei personaggi a un gruppo elitista pieno di complicità nascoste mescolata all’allegra spensieratezza dei ragazzi. Il V e il VI descrivono con dovizia di dettagli un episodio fondazionale: il primo incontro da soli fra il timido bambino protagonista e la sveglia bambina Micòl, che sarà l’antecedente di tutta la successiva storia d’amore fra loro due, la quale si svilupperà nelle altre tre parti del romanzo.

---

<sup>4</sup> Tutti e due i dati spariranno nell’edizione del testo compresa ne *Il romanzo di Ferrara* (Milano, Mondadori, 1974). Abbiamo verificato le nostre citazioni in quest’altra edizione e in quella del 1980, che citeremo anche per altri testi. Talvolta ci sono varianti: daremo notizia solo di quelle più significative.

<sup>5</sup> Lì si afferma che la gita a Cerveteri fu in aprile 1957 e che la scrittura invece cominciò un anno dopo, cioè nel 1958.

Al contempo la voce del narratore segue un cammino, senza sosta, di raggiungimento progressivo della pienezza di un *io*. Parte quasi impersonale, generica, confusa in un *loro* fra i discorsi familiari, soprattutto materni e paterni (I e II), quando si racconta di antefatti, eventi dei Finzi-Contini molto anteriori alla nascita del personaggio narratore; dopo filtra più voci *altre* (la professoressa Fabiani, il professor Melolesi, III) e si focalizza a poco a poco, attraversando un *noi* («per noi allievi interni...», III, p. 35 – gli scolari al liceo Guarini –, ma anche il *noi* delle complicità fra lui, Alberto e Micòl, IV) per raggiungere alla fine un *io* pieno e tondo nel capitolo IV inoltrato: «Io ero un ragazzino, allora: fra i dieci e dodici anni» (p. 41). A partire da lì il narratore avrà l'autonomia sufficiente per raccontarci già da protagonista il suo primo incontro intimo con Micòl, e con voce introspettiva, i suoi sogni segreti, i suoi desideri. Quindi, come vediamo, è un romanzo di personaggi, certo, ma anche di ambientazioni. Bassani sa dipingere un paesaggio morale di una provincia con conflitti poco provinciali e con abbondanti moduli descrittivi che accolgono un'azione limitata.

Un altro ingrediente centrale è l'integrazione delle voci degli altri personaggi quando tutti sono già adulti, cioè a partire dalla Parte seconda. Si crea un impasto di diverse modalità locutive, quelle solite nel romanzo. Viene adoperato il discorso diretto, con paragrafi a volte anche lunghi, compresi il dialogo fra più personaggi, e anche il discorso indiretto libero. Ma la maestria si mostra nell'uso del discorso indiretto *tout court*, che può arrivare a includere brani molto estesi ed è caratterizzato dalla scarsità di *verba dicendi*, che crea una sensazione particolare; siamo molto vicini al discorso diretto – a tratti quasi si confonde con esso – però è il personaggio narratore quello che comanda lo sviluppo discorsivo. Perché, fra l'altro, il narratore non è onnisciente e conosce solo quello che riesce a percepire<sup>6</sup>.

Gli esordi dei singoli capitoli sono semanticamente marcati; in essi si concentra molta informazione. Una tecnica adoperata da Bassani è quella di mettere un semplice enunciato o un intero paragrafo breve in testa a un capitolo, svolgendo una funzione di anticipo del contenuto, di sintesi tematica, vuoi in maniera molto esplicita, vuoi come insinuazione<sup>7</sup>. Badiamo ai casi più evidenti:

<sup>6</sup> Già A. BON aveva segnalato: «Molte [...] pagine mantengono infatti una struttura intermedia fra stile diretto e stile indiretto» (*Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Milano, Mursia, 1994<sup>3</sup>, p. 78).

<sup>7</sup> Bon aveva a sua volta notato che nelle frasi di apertura delle aperture di capitolo Bassani si concedeva «la tentazione, a volte, del pezzo di bravura» (*Ivi*, p. 76).

- «Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini» (Prologo)  
 «La tomba era grande, massiccia, proprio imponente: [...]» (1, I)  
 «Se della tomba di famiglia dei Finzi-Contini si poteva dire che era un 'orrore' e sorriderne, sulla loro casa, [...] soprannominata invidiosamente la 'magna domus' [...]» (1, II).  
 «Non ero stato il solo a essere invitato» (alle partite di tennis) (2, II).  
 «Gli altri della casa ci volle un certo po' di tempo prima che cominciasero a farsi vedere» (2, IV).  
 «Volle essere Micòl a mostrarmi il giardino» (2, V).  
 «Passai la notte successiva in grande agitazione. [...] E sempre riprendevo a sognare di lei» (3, II).  
 «Fu da quell'epoca, dunque, che cominciai a essere ricevuto si può dire quotidianamente nell'appartamentino particolare di Alberto [...]» (3, III).  
 «A casa nostra, quell'anno, la Pasqua fu celebrata con una cena sola anziché con due successive» (3, VII)<sup>8</sup>.  
 «Subito, l'indomani stesso, cominciai a rendermi conto che mi sarebbe stato molto difficile ristabilire con Micòl gli antichi rapporti» (4, I).  
 «Ma il peggio cominciò per me [...] quando fui ritornato dal viaggio in Francia», (4, IV).  
 «Benché fosse così tardi, mio padre non aveva ancora spento la luce» (conversazione padre-figlio che occupa il capitolo) (4, IX).  
 «Fu così che rinunciai a Micòl» (4, X).  
 «La mia storia con Micòl Finzi-Contini termina qui» (Epilogo).

Alcuni di questi *incipit* tematizzati sono rilevanti anche dal punto di vista temporale (qualcuno è anche esordio assoluto di una delle Parti). Non c'è dubbio che la categoria del tempo è essenziale e complessa sempre in Bassani<sup>9</sup>. A noi però in questa sede non interessa tan-

<sup>8</sup> «La Pasqua, invece che con due cene successive, fu celebrata con una cena sola» (G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974, p. 409).

<sup>9</sup> G. FERRONI ha spianato il territorio della complessità dei passati nel nostro romanzo, la sfasatura fra i diversi tempi e la loro funzione nel determinare una diversa memoria. La sua ricognizione comprende tutto il romanzo di Ferrara (*Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in P. GRASSI (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2007, pp. 49-64). Una prima stesura del testo si trova in G. FERRONI, «Ma che sa il cuore?». *I sentimenti e la Storia*, in M. I. GAETA, (a cura di) *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451, 2004, pp. 17-27. Qualche annotazione nuova dello stesso autore in proposito si può leggere in *Il tempo di Bassani e il nostro tempo*, in M. TORTORA, (a cura di) *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*. Atti del convegno, Roma, Fondazione Camillo Casetani, 28-29 ottobre 2010, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-9.

to approfondire il suo senso ermeneutico-*filosofico*<sup>10</sup> o disaminare il sedimento del tempo storico nella trama o ancora indagare sulla cronologia esterna del racconto<sup>11</sup>, quanto piuttosto studiare il tempo interno della narrazione, attraverso le mosse strategiche del narratore<sup>12</sup>. Tentiamo insomma di svelare alcune chiavi del tessuto narrativo e la loro risonanza semantica. Sappiamo che l'autore nei suoi romanzi coltiva il ricordo e la memoria<sup>13</sup>. Un frammento molto espressivo di dialogo fra la giovane copia protagonista può introdurci all'analisi e aiutarci a capire, da dentro, la smania per il passato e una nostalgia particolare come motori di questo romanzo:

per me, non meno che per lei, più del possesso delle cose contava la memoria di esse, la memoria di fronte alla quale ogni possesso<sup>14</sup>, in sé non può apparire che delusivo, banale, insufficiente. Come mi capiva! La mia ansia che il presente diventasse *subito* passato, perché potessi

<sup>10</sup> Ci sono stati diversi tentativi in tal senso, recentemente A. PERLI, «Fuori del tempo»: L'airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara, in ID. (a cura di) *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2011, pp. 193-244. Ma conserva ancora notevole interesse C. VARESE, *Giorgio Bassani: spazio e tempo dal Giardino dei Finzi Contini a L'airone*, in A. CHIAPPINI, e G. VENTURI (a cura di) *Bassani a Ferrara. Le intermittenze del cuore*, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1995, pp. 17-28. Suggestivo è anche il saggio di R. LISTA, *Il muro del Giardino dei Finzi-Contini: linea di fuga nella rottura del tempo*, in cui si sviluppa la tesi della spazializzazione del tempo («La libellula», n. 2 (2010), pp. 96-102 <<http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2011/02/LaLibellulan2.pdf>>, [consultazione marzo 2014]).

<sup>11</sup> Lasciando a lato tutte le evocazioni del passato dei Finzi-Contini, la Parte prima inizia, nel 1924-'25, quando il protagonista è un bambino (è nato nel 1917-'18, IV, p. 40-) e la trama arriva fino al 1929. La seconda riprende nell'ottobre 1938; nella terza arriva fino alla pasqua (ebraica) del 1939; alla conclusione della quarta siamo nell'agosto 1939.

<sup>12</sup> Facciamo riferimento all'impianto narrativo in generale, non al personaggio narratore-protagonista.

<sup>13</sup> S. PARUSSA (*Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Ravenna, Pozzi, 2011) ha insistito sul valore proiettivo di questa memoria: «per Bassani, la memoria è un gesto di recupero dei resti del passato che rende possibile un diverso sviluppo del presente e quindi un altro futuro» (*Ivi*, p. 152); «la voce narrativa [...] è [...] piuttosto una voce performativa che innesca un processo di recupero della memoria e di risanamento dalle ferite, dalle ingiustizie del passato» (*Ivi*, pp. 160-161); «il recupero del passato è, allo stesso tempo, ispirazione e paradigma, memoria e speranza» (*Ivi*, p. 161).

<sup>14</sup> «Per me non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene, di fronte alla memoria, ogni possesso, in sé non può apparire [...]» (G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 437). Come si vede, in questa versione si insiste di più nella dialettica passato-presente *tout court*.

amarlo e vagheggiarlo a mio aggio, era anche sua tale e quale. Era il nostro vizio, questo: d'andare avanti con la testa sempre voltata all'indietro. (4, III, 224)<sup>15</sup>

Oltre al rifiuto implicito del presente (fra l'altro di un presente distruttivo, pre-bellico, di anni bui), alla base di questo brano c'è implicita l'insinuazione di una verità: lo sguardo individuale verso il passato, come sappiamo, non è mai oggettivo; è invece interessato, parziale e soggettivo. Complessivamente, il narratore si lascia andare quindi all'evocazione di un passato perduto, così come è perduta la sua giovinezza; ciò da una parte implica rivivere una storia finita tragicamente, e quindi in qualche modo *salvare* chi non c'è più, ma dall'altra comprende un fattore di necessità e di un certo compiacimento, senz'altro perché – come accenna – s'illude di poter in qualche modo dominare quel passato, ricrearlo e addirittura riassaporarlo<sup>16</sup>. Dunque la letteratura come vita vicaria<sup>17</sup>.

Legata a quel particolare apprezzamento del passato, spicca il sentimento soggettivo del tempo. C'è un rapporto intenso passato-presente che verrà esplicitato più volte fin dall'inizio, poiché lo sguardo sulle tombe etrusche di Cerveteri era già uno sguardo archeologico lanciato dal presente<sup>18</sup>. Verso la fine della Parte prima, ad esempio, sentiamo il narratore affermare: «Quanti anni sono passati da quel remoto pomeriggio di giugno? Più di trenta. Tuttavia, se chiudo gli occhi, Micòl Finzi-Contini è ancora là affacciata al muro di cinta [...]», (1,

<sup>15</sup> Anche in chiusura del libro, posizione spiccata, leggiamo che Micòl aborrisce il futuro, preferendo il presente «e il passato, ancora di più, il caro, il dolce, il pio passato» (Epilogo, p. 292).

<sup>16</sup> M. BARENGHI, a controcorrente, ha letto il romanzo come le occasioni insinuate da Micòl e non colte in tempo dal protagonista-narratore, che molti anni dopo ci racconta la storia «con i suoi accenti nostalgici, evasivi e autoassolutorî» (Id., «Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del Giardino dei Finzi-Contini», in GRASSI, P. (a c. di) *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, cit., p. 99).

<sup>17</sup> Lo stesso Bassani ha dichiarato «Quanto ai tempi, anche verbali, mi riconosco di più nel passato [...]. Il presente lei sa che cosa mi costa [...]», «'Meritare' il tempo (Intervista a Giorgio Bassani)», in A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 176. (L'intervista era apparsa per la prima volta nel 1980 su *Contesto*).

<sup>18</sup> Proprio Ferroni rende evidente la ricchissima sfasatura di tempi che sottosta a quell'episodio (G. FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in P. GRASSI (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 50). E comunque è chiaro fin dall'inizio il ragguardevole distacco temporale del narratore rispetto ai fatti narrati.



VI, p. 54). E più avanti sentiremo ribadire il sentimento vivo, presente, di quel passato: «E ancora adesso, a più di vent'anni di distanza, le quattro pareti dello studio di Alberto Finzi-Contini tornano ad essere, per me, il vizio, la droga tanto necessaria quanto inconsapevole di ogni giorno di allora...» (3, III, p. 146)<sup>19</sup>. Questo gioco che va dal passato al presente contribuisce a rendere viva la figura del narratore adulto, che parla da un dopo, quello che si era affacciato già nel Prologo e nei primi capitoli, e che si riaffaccerà ancora più volte:

Di modo che nel '24, nel '25 [...] la cappella funebre dei Finzi-Contini [...] si mostrava già pressappoco come è adesso (1, I, p. 21).

Lo vedo ancora [a Malnate] sporgere in avanti la grande testa bruna, dalla fronte lustra di sudore, figgere gli sguardi nei miei [...] mentre la sua voce assumeva toni bassi, caldi suadenti, pazienti (3, IV, pp. 159-160).

Già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso nella memoria (3, VII, p. 187)<sup>20</sup>.

Alcuni di questi brani stanno già a indicare un sentimento intimo, psicologico, individuale del tempo e il suo trascorrere, ma lungo la narrazione spunteranno anche altre sfumature, come ad esempio quella del passaggio particolarmente lento in situazioni di speranzosa o disperata attesa:

Da quel momento, anzi, il tempo che mi separava dalle cinque dell'indomani prese a scorrere con estrema lentezza (3, II, p. 145).

Oh, l'inverno '38-'39! Ricordo quei lunghi mesi immobili, come sospesi al di sopra del tempo e della disperazione (a febbraio nevicò, Micòl tardava a rientrare da Venezia) (3, III, p. 146).

Il lungo periodo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto '39

---

<sup>19</sup> Questo presente del narratore potrebbe essere associato al «tempo della scrittura». In un originale saggio di alcuni anni fa, J. Moestrup partendo dal fatto che «il tempo narrato, in Bassani [è] sempre diverso dal tempo di scrittura» stabiliva che «in ogni singolo caso [racconto, romanzo...] avviene un trasferimento, uno spostamento indietro, che nasconde sottilmente un'analisi del tempo di scrittura». Secondo questo principio, *Il giardino* conterrebbe una chiave di lettura della situazione storica degli anni '50. Moestrup dimostra con vigore la sua tesi nel caso delle *Cinque storie ferraresi*, ma non approfondisce nel nostro romanzo (J. MOESTRUP, «I due tempi di Bassani», in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Roma, Palumbo, vol. II, 1980, pp. 680, 681).

<sup>20</sup> In 3, V trova la sala da pranzo dei Finzi-Contini «così adatta al me stesso d'allora, soprattutto, adesso lo capisco» (il corsivo è nostro). Ci sarebbero molti altri esempi.

[...]), lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbutto senza fondo del Maelstrom (4, V, p. 235)<sup>21</sup>.

O l'elasticità che consentirebbe di recuperare il tempo perduto: «Ero emozionato, allegro: quasi felice. Guardavo dinanzi a me, cercando col faro della bicicletta i luoghi di un passato che mi sembrava remoto, sì, ma ancora recuperabile, non ancora perduto» (3, III, pp. 146-147). Oppure, al contrario, il pentimento per il tempo perso: «Perché non l'avevo [...] [baciata] sei mesi prima [...] o almeno durante l'inverno?» (3, VII, 198). «Mentre adesso era tardi, invece, terribilmente tardi» (id, p. 199)<sup>22</sup>. O anche l'illusione di eternità nei momenti felici: «Quella notte, tanto, non sarebbe finita mai» (3, VII, p. 199). O addirittura la capacità di mettere fra parentesi il tempo sprecato (perché non dedicato all'amore): «Tutto, di nuovo, era tornato come prima, quasi che gli ultimi quindici giorni li avessi passati dormendo» (4, IV, p. 230).

Tuttavia, uno dei grandi meccanismi che regge il romanzo, e che ci preme esaminare, è la tecnica dell'indugio narrativo, che presenta modalità diverse, anche se la più decisiva è la digressione temporale. Le manifestazioni di questa digressione hanno a che vedere con il modo di dosare l'informazione, con l'amministrazione del tempo del racconto, anzi dei tempi, con la compressione e la decompressione, insomma con il ritmo narrativo<sup>23</sup>. Vediamole analizzando alcuni esempi:

Alla fine della Parte prima (1, VI) abbiamo lasciato, *in medias res*, la bambina Micòl costretta da qualche adulto a scendere dalla cinta muraria del giardino e rientrare a casa, cosicché il protagonista nemmeno può rispondere all'invito di scavalcare il muro. Di seguito, in apertura del primo capitolo della Parte seconda (2, I), leggiamo: «La volta che mi riuscì a passarci davvero, di là dal muro di cinta del Barchetto del Duca, e di [...] raggiungere la *magna domus* [...], fu assai più tardi,

<sup>21</sup> Si consideri anche: «Per dieci o dodici giorni il tempo si mantenne perfetto, fermo in quella specie di magica sospensione, di immobilità dolcemente vitrea e luminosa che è particolare di certi nostri autunni» (2, III).

<sup>22</sup> L'intera frase è stata cancellata nell'edizione Mondadori del 1980, p. 383.

<sup>23</sup> R. Diaconescu Blumenfeld ha segnalato che «Il giardino displays [...] the power to expand and contract time», aggiungendo che «These temporal dilation and compressions further takes on spatiality» (R. DIACONESCU BLUMENFELD, «*The futurity of recollection, Taxonomy, temporality, and Tom Goods in Il giardino dei Finzi Contini*», in R. ANTOGNINI E R. DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di) *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, Led. Edizioni Universitarie, 2012, p. 380).

quasi dieci anni dopo». Senonché il capitolo intestato da questo brano si consuma in antecedenti preparatori del fatto e il suo ingresso nella *magna domus* non avverrà fino al capitolo successivo (2, II): la digressione narrativa giova quindi all'indugio. Comunque sia, questa grande ellissi, che separa la Parte prima della seconda, è la cesura temporale fondamentale della trama di tutto il romanzo, quella più estesa, che segna il passaggio di un vagheggiamento infantile alla nascita di un sentimento affermato nell'ormai giovane uomo<sup>24</sup>.

La Parte terza (3, I, p. 125) comincia con un attacco di tono riflessivo in cui si prospetta un tempo lungo, segnato psicologicamente dalla ripetizione: «Infinite volte, nel corso dell'inverno, della primavera e dell'estate che seguirono, tornai indietro a ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio non accaduto) dentro la carrozza [...]», per poi, poco dopo, aggiungere una coda che restringe quell'orizzonte quasi senza confini precisi, calandolo in un tempo molto più determinato e concreto: «Non l'avevo saputo allora e non l'avevo saputo poi [se fosse innamorato o meno], per altre due settimane almeno, quando cioè il brutto tempo, oramai stabile, aveva disperso da un pezzo la nostra occasionale compagnia»<sup>25</sup>. E sono solo quelle due settimane a occupare l'intero capitolo e a far scattare la memoria di lunghe conversazioni al telefono: «Ricordo bene: la pioggia insistente...» (p. 125). In qualche modo, questo caso rappresenta una variazione di quello precedente ma con tempi ben più lunghi: dopo essere stati quasi trasportati in un futuro che si annuncia lontano, di parecchi mesi, ci si fa tornare indietro a un futuro immediato, quello che segue subito al presente.

In 3, II assistiamo poi alla seguente situazione di differimento: dopo la fine delle belle giornate del tennis, sono passate quelle due settimane citate, il protagonista ha continuato a parlare telefonicamente con Micòl ma non l'ha rivista e ne è sempre più innamorato. La notte sogna lei, sogni che vengono descritti in dettaglio, a lungo, e il giorno dopo telefona, ovviamente cerca Micòl. Ebbene, è Alberto a prendere la cornetta e assistiamo a una conversazione non breve in cui il prota-

<sup>24</sup> In questa ellissi possiamo scorgere una risorsa tipica del montaggio cinematografico, ma ovviamente non è l'unica nel testo. Proprio all'inizio del romanzo la tomba dei Finzi-Contini viene raccontata con un movimento di cinepresa, dal ricordo *sfocato* del Prologo al primo piano del capitolo 1, I.

<sup>25</sup> «Non lo sapevo allora e non l'avrei saputo per altre due settimane almeno, quando ormai il brutto tempo, divenuto stabile, aveva disperso senza rimedio la nostra occasionale compagnia» (G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 361). Le «due settimane almeno» diventano «due settimane abbondanti» (nell'ed. 1980, p. 329).

gonista riesce a raccontare addirittura un'intera giornata passata a Bologna. Solo alla fine veniamo a sapere che Micòl non può rispondere al telefono perché è partita per Venezia. Non è un colpo da poco, vorremo conoscere allora la sua reazione, ma pure questa viene rimandata. Prima Alberto fa delle proposte varie poi è il protagonista a ricordare i particolari di un piccolo episodio di quella sera, al rientro a Ferrara, e solo alla fine, quasi in chiusura del capitolo, riusciamo a sapere quasi indirettamente il suo stato d'animo: «Ma adesso, invece? – mi chiedevo sconcolato<sup>26</sup> –. Che cosa m'importava di andare a casa *loro*, adesso, se Micòl non ce l'avrei più trovata?». In questo caso l'indugio non è a così lunga scadenza, come nel primo esempio: prende la forma di una certa sospensione, si ritarda – ma all'interno dello stesso capitolo – l'informazione desiderata creando una certa tensione di attesa nel destinatario<sup>27</sup>.

Anche in 3, III si ripete la struttura di 3, I: un tempo lungo che funge da cornice, un'intera stagione in questa occasione<sup>28</sup>, che poi si focalizza e risolve in un tempo molto breve, una sola serata, trascorsa a visitare Alberto e la sua camera:

Oh, l'inverno '38-'39! Ricordo quei lunghi mesi immobili, come sospesi al di sopra del tempo e della disperazione (a febbraio nevicò, Micòl tardava a rientrare da Venezia)

[...]

Certo, non ero affatto disperato quella prima sera di dicembre che riattraversai in bicicletta il Barchetto del Duca<sup>29</sup>.

I capitoli 3, IV-V segnano per il protagonista un tempo lungo di attesa del ritorno di Micòl, da Venezia, dove studia, a Ferrara, che pressappoco può essere collocata da ottobre all'aprile successivo. È un tempo che il protagonista consuma in visite frequenti, quasi giornaliere

<sup>26</sup> La messa in evidenza è nostra.

<sup>27</sup> R. LISTA precisa il paradosso fra «un tempo svuotato della dimensione della attesa, perché in esso non è lecito che attendere la morte» e la esasperazione di essa, con «una costruzione narrativa in cui tutto è attesa» e cita in proposito diversi episodi della trama (R. LISTA, *Il muro del Giardino dei Finzi-Contini: linea di fuga nella rottura del tempo*, cit., p. 98).

<sup>28</sup> Un primo seme di quello stesso tempo è annunciato già in 3, I.

<sup>29</sup> Addirittura in questo caso il tempo del narratore si dilata notevolmente, aumentando la complessità e introducendo un rimando al tempo presente della scrittura: «da Venezia), e ancora adesso, a più di vent'anni di distanza, le quattro pareti dello studio di Alberto Finzi-Contini tornano ad essere, per me, il vizio, [...]» (vid. supra).

re, ad Alberto, sempre nella *magna domus*. In entrambi i capitoli si accenna a questa assidua frequentazione: IV rimane sul generico e V si concentra in un'unica sera, caratterizzata dalle sue discussioni fra i tre amici e la successiva cena in famiglia, con quasi tutti i Finzi-Contini presenti («eravamo ancora in gennaio, mi pare», p. 173). In questo caso prevale l'idea della ripetizione, che quindi connota noia, ma è presente anche quella compressione/decompressione accennata.

4, IV, p. 228 si apre con l'annuncio da parte del protagonista del peggioramento del suo rapporto con Micòl: «Ma il peggio cominciò per me soltanto una ventina di giorni dopo, quando fui ritornato dal viaggio in Francia che feci nella seconda quindicina di aprile». Eppure, subito dopo, non appaiono le notizie su tale peggioramento; bisognerà infatti aspettare il racconto dell'episodio francese, che trattiene il lettore, dando dunque luogo a un'altra dilazione.

In 4, V, p. 235, ritroviamo lo stesso schema di dispiegamento/ripiegamento di futuro già visto. Il capitolo esordisce così: «Il lungo periodo che seguì [da maggio], fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto '39 – 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», ma poi questo tempo lungo si scandisce in pochi nuclei concentrati, il primo dei quali, una «scenata coniugale» come la chiamano i due ragazzi, accade «una sera di giugno» (p. 236), e occupa tutto il resto del capitolo.

Nel capitolo successivo (4, VI) si comunica subito la data del 29 giugno, perché è la giornata della laurea del protagonista (sedici giorni dopo la sua *espulsione* dalla *magna domus* da parte di Micòl), ma poi si torna indietro di qualche giorno e tutto il resto del lungo capitolo è compreso nelle ore passate in visita da Malnate nove giorni prima di quella data di apertura («... circa una settimana dopo il mio ultimo, disastroso colloquio con Micòl...», p. 242). Questo caso ribadisce l'idea del tempo narrativo come una sorta di fisarmonica, il cui soffietto si allarga e si restringe a volontà (del narratore), potendo andare avanti e indietro. Lo stesso fenomeno accade nella Prima parte: poco dopo aver visto il protagonista bambino, «nel '24, nel '25» (1, I, p. 21), siamo già alla cena di pasqua in famiglia del 1933 (1, II, p. 27), però quando ci si racconta dei rituali delle celebrazioni nella sinagoga siamo tornati al '27-'29 («Io ero un ragazzino allora: fra i dieci e i dodici anni»; 1, IV, p. 41) per poi giungere alla già citata scena fra i due ragazzini, Micòl e lui, che è del 1929 (1, V, p. 45)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Su tutti gli incroci cronologici dell'antefatto approfondisce Ferroni (G. FER-

In 4, II-III c'è invece una grande concentrazione senza alcuna soluzione di continuità; coincidono, in pratica, il tempo della narrazione e il tempo del narrato (si tratta di qualche ora, al massimo), o detto in un altro modo, il tempo dell'intreccio e il tempo della storia si uguagliano<sup>31</sup>. Il contiene l'incontro fallito con Micòl, in camera sua e III è il capitolo in cui lei esplicita in parte le ragioni, comunque sempre un po' arcane, del suo rifiuto. Lo stesso fenomeno di parità di tempi accade in 4, IX, che contiene le confidenze fra padre e figlio quando il protagonista rincasa una sera molto tardi. E qualcosa di simile era accaduto in 1, V-VI, già citati. Tutti questi casi sono proprio il contrappunto della tecnica dell'indugio narrativo. Per certi versi, il panorama di uso dei tempi descritto sarebbe come un viaggio non condotto regolarmente ma con accelerazioni e rallentamenti; alla fine arriveremo ugualmente a destinazione, però l'impressione soggettiva (del lettore, in questo caso) è quella di un percorso più duraturo, più lungo. Ci torneremo più avanti, nelle conclusioni finali.

Il capitolo che chiude la Parte terza, il VII, è particolare e merita un accenno. Strutturalmente è un *unicum* all'interno del romanzo. Si concentrano in esso molte energie costruttive, così come si concentra il tempo in un'unica e simbolica sera. C'è una stretta congiunzione di ingredienti opposti: giovane e vecchio, vita e morte, consapevolezza e inconsapevolezza, individuale e collettivo, cronaca e Storia, visione e realtà, illusione e verità, presente e futuro. È il capitolo delle due cene celebrative della pasqua ebraica, che consente un paragone diretto fra le due famiglie, quella del protagonista e i Finzi-Contini. Siamo quasi nella primavera del 1939; si sta andando verso l'inizio della Seconda guerra mondiale.

Nella riunione della propria famiglia, il protagonista avverte un'atmosfera di decadenza e gli si presenta una visione-presagio di disfacimento e morte, che anticipa un futuro funesto: il tropo rappresentativo adoperato è un uragano che spazza tutti<sup>32</sup>. Il narratore-protagonista

---

RONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in P. GRASSI (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*, cit., pp. 52-53).

<sup>31</sup> È la tecnica che dopo Bassani sublimerà ne *L'airone*.

<sup>32</sup> L'elemento visionario è nuovo nel libro, si introduce in questo capitolo, e comprende anche il presagio bellico del calice. C'è però l'antecedente del sogno del protagonista, descritto lungamente in 3, II, pp. 137-140. È molto interessante verificare come in chiusura di 3, VII, p. 199, il narratore contrapponga, nell'ambito dei suoi timori, due congedi successivi di Micòl in quella sera di Pasqua. Uno corrisponde alla realtà: Micòl lo fa accompagnare da Perotti e così evita il bacio. L'altro,

è consapevole della distruzione incombente, la avverte, ne fa cenno, ma gli altri invece non la percepiscono. Tuttavia, durante la cena dei Finzi-Contini alla quale partecipa successivamente, arrivandovi quasi alla fine, abbagliato dal ritorno inatteso di Micòl, a cui si azzarda a dare un bacio d'amore, non riesce a capire un quadro molto simile di negazione del futuro – condiviso in quanto ebrei – e invece sottolinea la calorosità dell'ambiente, e l'accoglienza ricevuta, consone non solo a uno che è di casa ma anche oramai quasi di famiglia. Anche in questa cena c'è però un presagio negativo poiché ci si fa sapere che nel gioco innocente del calice è venuto fuori che presto sarebbe scoppiata la guerra.

Il capitolo in qualche modo presenta una struttura di *mise en abyme*, poiché concentra quasi tutti gli elementi nucleari del romanzo, oltre al tempo, come già citato: le due famiglie e le due case; le conseguenze domestiche delle leggi razziali (i cui effetti sono alleviati dai Finzi-Contini grazie alla loro ricchezza); le tradizioni ebraiche ancora rispettate e in procinto di distruzione, come i loro celebranti, ignari di tutto, inconsapevoli del tempo che ha toccato loro di vivere; lui e lei nel punto algido del loro rapporto (e difatti poco dopo inizierà la crisi); la culminazione del percorso universitario di Micòl appena realizzato; un calice che predice il futuro che non risponde più agli stimoli degli astanti quando il protagonista si aggiunge al gioco.

C'è da sottolineare come in questo capitolo ci sia uno dei pochi interventi pieni del narratore con il senno di poi (lasciando da parte la cornice del Prologo e l'Epilogo): «guardavo ad uno ad uno, in giro, zii e cugini, gran parte dei quali, di lì a qualche anno, sarebbero stati inghiottiti dai forni crematori tedeschi, e non lo immaginavo certo che sarebbero finiti così» (3, VII, p. 186). E poco dopo c'è la citata visione del protagonista in quella stessa cena, quando immagina un uragano che avrebbe sopraffatto e spazzato tutti i familiari presenti (p. 188). Le parole sono dure, crudeli, i familiari vengono presentati quasi come morti, come spettri: «li vedevo [...] tanto insignificanti [...] già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso nella memoria» (id, p. 187). In questo caso, come si vede, il paragone del narratore con il presente non è a scopo nostalgico o malinconico, trattandosi invece di un caso di catalessi, poco frequente nel testo e però sempre adoperata per fare riferimento a fat-

---

opposto al primo, è invece onirico: «già tornavo a sognare [...]. Quella notte, tanto, non sarebbe finita mai».

ti terribili del divenire storico che coinvolgeranno i personaggi del romanzo, in un tempo che eccede quello del romanzo. Ne troviamo un'altra a proposito della funzione comunicativa fàtica sottostante agli scambi minimi fra il protagonista e il professor Ermanno per non interrompersi a vicenda il lavoro, in chiusura di capitolo:

«Che ora è?», «Come va il lavoro?», e simili. Qualche anno più tardi, nell'inverno del '44, in carcere, le frasi che avrei scambiato con un ignoto vicino di cella gridandole in alto, verso lo spiraglio della bocca di lupo sarebbero state di questo tipo: dette così, soprattutto per il bisogno di sentire la propria voce, di sentirsi vivi (3, VI, p. 184).

In generale le catalessi del testo sono rilevanti, e piene di oscuri presagi. È una linea che era già cominciata nel Prologo del libro, quando si anticipava la deportazione in Germania e la morte dei superstiti Finzi-Contini, pienamente confermata nell'Epilogo.

E mi si stringeva come non mai il cuore al pensiero che in quella tomba, istituita, sembrava, per garantire il riposo perpetuo del suo primo committente – di lui, e della sua discendenza –, uno solo fra tutti i Finzi-Contini che avevo conosciuto e amato io, l'avesse poi ottenuto, questo riposo. Infatti non vi è stato sepolto che Alberto, il figlio maggiore, morto nel '42 di un linfogramuloma. Mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora Regina, la vecchissima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi (Prologo, p. 16).

Potrebbe giovare a una migliore conoscenza dell'opera bassaniana rintracciare tutte queste tecniche nei suoi testi narrativi precedenti, per cercare di carpire somiglianze e differenze, cioè, per determinare quale evoluzione interna possa esserci stata. Dobbiamo prendere in considerazione le *Cinque storie ferraresi* e *Gli occhiali d'oro*, le prose narrative che precedono di non molto *Il giardino*. La pubblicazione in un libro unitario delle prime è del 1956 e quella della seconda è del 1958. Sappiamo che sono molti i tratti generali condivisi, e non per caso tutti i titoli saranno integrati nel cosiddetto *Romanzo di Ferrara*. A livello più tecnico, c'è una continuità sostanziale, ma con qualche differenza<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> S. Blazina, in rapporto al *Romanzo di Ferrara* parla di «una tecnica narrativa incentrata su un raffinato e arduo policentrismo» che comprenderebbe non solo una dimensione polifonica (Bachtin) ma anche una «rotazione visiva del punto di vista» (S. BLAZINA *Quasi fuori del tempo: voci e ritmi del racconto nelle Cinque storie*



Nelle *Cinque storie ferraresi* predomina la terza persona piuttosto onnisciente e un narratore spesso collettivo, costruito con grande abilità<sup>34</sup>. Un narratore chiaramente disegnato in prima persona si trova solo ne *Gli occhiali d'oro* e risponde a una dichiarata svolta dell'autore, che decide di includersi nella propria letteratura attraverso un alter-ego<sup>35</sup>. Questo è un romanzo breve che ha lo stesso personaggio protagonista del nostro: anche qui non si fa il suo nome e troviamo già – oltre alla sua famiglia – l'idea della storia che sta per essere raccontata come la confessione autobiografica di un autore. Malgrado la precoce autoaffermazione di questo autore-narratore («Per ragioni di età, io che scrivo...», 1), anche qui l'*io* ci mette un po' a maturare, a imporsi come protagonista<sup>36</sup>.

La tecnica degli inizi tematizzati dei capitoli che abbiamo visto è invece quasi completamente assente in questi altri testi. Non ci sono prologhi né epiloghi, anche se in qualche occasione si anticipa il finale della trama fin dalle prime pagine in racconti che seguono quindi anche una strada di anticlimax (*Clelia Trotti, Occhiali*). Bassani gioca mol-

---

ferraresi, in P. GRASSI, (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, cit., p. 68).

<sup>34</sup> Un *io*, però, scivola discretamente qualche rara volta; così, in *La passeggiata* leggiamo: «Anche corso Giovecca, e intendo il piano stradale che occupa [...]» (I, ed. Einaudi, 1956). «[...] voglio dire [...]» (*ibidem*).

<sup>35</sup> «Alla logica narrativa basata sulle voci dei personaggi subentra quella fondata sullo scrittore-testimone» (S. BLAZINA 'Quasi fuori del tempo': voci e ritmi del racconto nelle Cinque storie ferraresi, in P. GRASSI, (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, cit.). S. GALLERANI si è occupato con ampiezza della questione in *Dentro il romanzo, Giorgio Bassani*, «Il Caffè illustrato», XII, n. 64/65, gennaio-aprile 2012, pp. 64-69 (fa parte di un *Dossier Bassani*, a cura di W. PEDULLÀ). Comunque, si deve considerare che fra «i testi nucleari del *Giardino* [...], romanzo ideato nel '42-'43 e cominciato nel '48-'49, come documentano alcuni «abbozzi» fatti stampare da Bassani, [...] spicca il testo intitolato *Il Giardino dei Finzi-Contini (Primo appunto)* pubblicato nel 1955, nel quale la narrazione è svolta in terza persona [...]» (A. PERLI, *Alle origini di un romanzo. Gli incunabili delle prime storie ferraresi*, in R. ANTOGNINI e R. DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di) *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., pp. 127-128).

<sup>36</sup> Lo stesso protagonista, ma a sedici anni, lo ritroveremo in *Dietro la porta* (1964). Lì pure c'è l'autoconfessione. D. SCARPA ingloba i tre romanzi sotto l'etichetta di «trilogia dell'*io* irrisolto» (*Lapidario Estense. La traccia ebraica in Bassani*, in P. GRASSI (a cura di), *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani* cit., p. 117-156 [147]). S. GALLERANI accenna a un «*io* fallito» poiché «frustrato nel suo amore impossibile per Micòl» nel caso de *Il giardino* e un «*io* inetto» nel caso di *Dietro la porta* (*Ivi*, p. 64).

to con la dimensione temporale. Ama gli stravolgimenti, le analessi, qualche catalessi, l'andare avanti e indietro, meccanismi che preludono l'indugio narrativo nel modo che abbiamo spiegato qui<sup>37</sup>. Spiccano in questo senso *Clelia Trotti* e *La passeggiata prima di cena*. Ma anche lo sdoppiamento presente del narratore *vs* passato della storia si trova in *Occhiali* e in altri racconti<sup>38</sup>.

Ma dove il paragone si mostra più fecondo è nella categoria visibilità/invisibilità del narratore. Già Flaubert, in una famosa lettera del 1857, aveva augurato l'invisibilità della presenza dell'artista creatore nella propria opera. Invece Bassani, soprattutto in alcune delle *Cinque storie*, slittando dal discorso indiretto libero, quasi mimetizzandosi con esso, al discorso indiretto insiste su un narratore «interventista» che si mostra spesso come vero demiurgo della diegesi<sup>39</sup>. Ciò è molto chiaro ne *La passeggiata*, dove si possono leggere passi del narratore – non dei personaggi – come questi<sup>40</sup>:

<sup>37</sup> Un altro tipo di indugio – discorsivo – si articola a partire da una digressione, non temporale bensì retorica. Questa, tipica dello stilismo bassaniano, è presente in tutti i suoi testi analizzati. Consiste nell'interrompere il discorso attraverso l'inserimento di una digressione, che può essere anche lunga, per poi riprenderlo ripetendo la frase lasciata in sospensione. Vediamo un esempio: «Un'altra volta si parlava tutti assieme di sport [+ un intero paragrafo di ben ventidue righe]. Insomma una volta, [...] stavamo discutendo di sport» (G. BASSANI, *Occhiali*, Milano, Mondadori 1980, 7, p. 192). Sarebbe una procedura di sapore proustiano. A questo proposito, R. Diaconescu Blumenfeld scrive: «It is a stylistic feature of all Bassani's novels, a parentethic discours that wraps phrase within phrase, dilating the narration constantly interweaving the strands of the story» (R. DIACONESCU BLUMENFELD, «The futility of recollection, Taxonomy, temporality, and Tom Goods in Il giardino dei Finzi Contini», in R. ANTOGNINI E R. DIACONESCU BLUMENFELD (a cura di) *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, cit., p. 383).

<sup>38</sup> «Nel 1936, vale a dire, ventidue anni fa» (G. BASSANI, *Occhiali*, cit., 4, p. 178). «Chiudo gli occhi. Rivedo [...]» (*Ivi*, 4, p. 180). «Come se fossero state incise sopra un nastro magnetico, ritrovo nella memoria ad una ad una tutte le parole di quella lontana mattina» (*Ivi*, 9, p. 205). Succederà lo stesso in *Dietro la porta*.

<sup>39</sup> A. ANDREOLI si è occupata, con grande acume, dei modelli narrativi delle *Cinque storie ferraresi*, ricalcando quello flaubertiano in EAD., *Dentro le mura: tecniche narrative*, in P. PIERI, e V. MASCARETTI (a cura di) *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani. Atti dell'incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria*, Bologna, 23-24 febbraio 2007, Pisa, ETS, 2008, pp. 25-31.

<sup>40</sup> R. DEIDIER rifacendosi a De Robertis, ha svolto alcune considerazioni sulla presenza, e per l'appunto si fa riferimento a *La passeggiata*, di «poetici sogni e visioni dell'io lirico» (De Robertis) che aprirebbero un varco «a intervalli assolutamente irregolari e imprevedibili» in un narratore genericamente realistico (*Dentro*

Resta ora da accennare quelli che in quel momento potevano essere i pensieri di una ragazza come Gemma Brondi [...] piú di mezzo secolo fa (Ed. Einaudi, 1956, I, p. 65)<sup>41</sup>.

La frase fu questa o, come si diceva, pressappoco questa (Id, I, p. 66).

Ma che cos'altro in fondo avrebbe dovuto suscitare? (Id, III, p. 67)<sup>42</sup>.

E lasciando un attimo da parte Ferrara e la sua storia [...] (Id, III, p. 69)<sup>43</sup>.

Ne *Il giardino*, tralasciando ora il Prologo, abbastanza presto il narratore comincia a mettersi in mostra come istanza discorsiva, con piccole riflessioni. Nell'articolare il discorso, abbandona il semplice fluire del racconto, in cui tutto si affida ai personaggi, per fare un chiarimento, a se stesso e ai lettori. Inizialmente tende ad adoperare la forma interrogativa:

Per ciò che concerne me personalmente, ad ogni modo, c'era stato da sempre nei miei rapporti con Alberto e Micòl qualcosa di piú intimo. [...] Qualcosa di piú intimo. Ma che cosa propriamente? Si capisce: in primo luogo eravamo ebrei [...] Mi spiego [...] (I, 4, p. 37)

E ancora poco piú avanti: «Che fossimo ebrei, tuttavia, e iscritti nei registri della stessa Comunità israelitica, nel caso nostro contava ancora abbastanza poco. Giacché cosa mai significava la parola "ebreo" in fondo?» (p. 38)<sup>44</sup>. È una certa rottura dell'omogeneità diegetica. La narrazione pian piano va prendendo il sopravvento schizzata qua e là di interventi enfatici del narratore che scandiscono la storia: «Una volta, tuttavia nel giugno del '29 [...] era accaduto qualcosa di preciso.»<sup>45</sup>, qualcosa che viene rivelato dopo questa sottolineatura (I, V, p. 45).

---

*le mura dello scrivere*, in Cinque storie ferraresi. *Omaggio a Bassani*, cit., p. 65). È un altro indirizzo di analisi.

<sup>41</sup> Che diventerà, nell'ed. 1974: «Rimane adesso da stabilire quali potessero essere in una sera di maggio di una settantina di anni fa i pensieri di una ragazza [...]» (G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 50).

<sup>42</sup> Che diventerà nell'ed. 1974: «Ma che cosa in fondo avrebbe dovuto suscitare a quell'epoca?» (*Ivi*, p. 59).

<sup>43</sup> Che diventerà nell'ed. 1974: «E lasciando da parte, un buona volta, Ferrara e il suo progressivo declino dopo l'Unità [...]» (*Ivi*, p. 60).

<sup>44</sup> Lo farà ancora piú avanti: «Perché mi ostinavo a ritornare ogni giorno in un luogo dove, lo sapevo, non avrei potuto raccogliere che umiliazioni e amarezze? Non saprei dirlo esattamente» (G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., 4, V, p. 235).

<sup>45</sup> La formula pressappoco si ripeterà: «Un giorno, tuttavia, era accaduto qualcosa» (*Ivi*, 4, IV, p. 229).

Nella Parte seconda, capitolo I, il protagonista, dopo anni senza alcun contatto, ha ricevuto un invito di Alberto e Micòl. Si risolverà a raggiungerli, «Non saprei dire perché [...]» confessa, e qualche riga dopo emerge un narratore che organizza in modo argomentativo lo sviluppo della materia. «Sta il fatto, ad ogni modo, che nel frattempo erano accadute varie cose. [...]Prima di tutto ([...] In secondo luogo [...]» (p. 75)<sup>46</sup>.

Ebbene, questa formula interventista, presente nelle *Cinque storie ferraresi*, dove forse poteva subentrare all'assenza di un io narrante portatore di soggettività, sa un po' di vecchio, e potrebbe considerarsi un relitto neorealistico (per non risalire a Manzoni e al realismo ottocentesco), magari adatto a un tipo di letteratura con pretese testimoniali, ma che invece in testi di pura finzione suona come una nota stridente. E difatti, rispetto a quelle cinque narrazioni, il numero di manifestazioni in proporzione all'estensione di ogni testo scema di molto; e però certamente la formula non è stata ancora completamente abbandonata<sup>47</sup>.

Vorremo ora fare un bilancio di tutte le tecniche esposte. *Il giardino dei Finzi-Contini* è un romanzo realistico, di taglio tradizionale, ben fatto, scritto con molta cura (è la prosa di un poeta), in cui si adoperano tutta una serie di risorse, già citate, per conquistare il grande pubblico lettore. Però, allo stesso tempo, Bassani impiega anche altre tecniche che spiazzano le attese prevedibili e sorprendono i lettori. Per tale scopo si serve di più procedure. La costruzione del personaggio di Micòl, sconcertante, avvolto in un'area di irriducibile mistero, che fa di questa storia d'amore un caso singolare, è una di esse, forse quella emblematica, ma conta molto anche l'impiego di diverse tecniche nar-

---

<sup>46</sup> E ancora a 3, IV: «Non era facile, a me, contrappormi a queste idee, e per varie ragioni: in primo luogo [...]; in secondo luogo [...]». Qui si tratta di un ragionamento e quindi è naturale che l'andamento sia più discorsivo. Pure in 1, II, 28 era apparsa già un'impostazione di scrittura dello stesso tipo: [il padre del protagonista] «si risolse a dar notizia di due fatti curiosi: [...] Primo: [...]» Qualcosa di molto simile si leggeva in *Occhiali*: «Le novità che mio padre aveva da comunicarsi erano le seguenti» (G. BASSANI, *Occhiali*, cit., 18, p. 243). Oppure «anche se poi, come si vedrà qui di seguito [...]» (*Ivi*, 5, p. 183).

<sup>47</sup> Pure in *Dietro la porta* resta ancora qualche relitto di tale tecnica, anche se ci sono poche occorrenze: «Ricominciare con Luciano. Ma che cosa avrebbe significato in realtà?» (G. BASSANI, *Dietro la porta*, cit., 7, p. 495); «Tuttavia un pomeriggio successe un altro fatto nuovo» (*Ivi*, 7, p. 496); «Non potrei affermare con sicurezza che quanto sto per raccontare qui di seguito sia accaduto [...]» (*Ivi*, 3, p. 469).

rative fra le quali prevale un'intelligente manipolazione del tempo, piena di sfumature<sup>48</sup>. Se a un mondo armonico probabilmente avrebbe corrisposto un progresso lineare del tempo, qui troviamo l'irregolarità propria di una disarmonia prestabilita fin dal Prologo.

Il Prologo, come già accennato, anticipa il finale del romanzo, anebbia e disorienta il lettore, e trova il suo riscontro nell'Epilogo, che ribadisce e allarga i dettagli della fine di tutti i Finzi-Contini. Nel Prologo si apre la strada a quella malinconia che segna il tono dominante, al lamento per una perdita irrecuperabile, confermata in 1, I quando veniamo informati anche della distruzione del mitico giardino e del grave danneggiamento sofferto dalla *magna domus*, vittima di un bombardamento e ormai occupata da sfollati di guerra. Quindi siamo davanti a un andamento romanzesco nettamente in anticlimax. Dopo l'inizio c'è l'antefatto dell'intreccio, stabilito nella Parte prima, durante l'infanzia del protagonista, e poi nelle altre tre troviamo questo andirivieni narrativo in cui i tempi si architettano con estrema soggettività, elasticamente, a volte concentrando – come congelando un dettagliato presente –, altre volte, più spesso, andando avanti e indietro, dal futuro al passato, con tanti passi intermedi, come in un tentativo di frenare l'irrefrenabile, di arrestare il passo del tempo, creando proprio un ritmo – proustiano, potremmo dire – di indugio e facendo della digressione (in un senso ampio, come si è visto) la diga contro l'arrivo dell'inevitabile e il punto di ricreazione e rivivificazione dell'accaduto<sup>49</sup>. Poiché in realtà tutto è passato e la conclusione della vicenda la conosciamo già, si tratta di farla durare, perché i Finzi-Contini vivranno *di nuovo* solo nel racconto. Ma d'altra parte, che cosa è in fondo questo disordine se non il correlativo del corto circuito, l'interferenza e la sfasatura dei tempi della storia, che sono rispondenti a loro volta al disturbo della Storia?<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> R. COTRONEO ha scritto: «La prospettiva narrativa di Bassani, il suo modo di raccontare, sono soprattutto un continuo aggiustamento delle distanze, sia temporali, sia spaziali» (*Memoria della vita, memoria della letteratura nel nucleo originario delle Storie ferraresi*, in M. I. GAETA, (a cura di) *Giorgio Bassani, uno scrittore da ritrovare*, cit., p. 30. Il testo è stato precedente pubblicato in «Nuovi Argomenti», V, 22, 2003).

<sup>49</sup> «Tutto *Il giardino dei Finzi-Contini* si muove secondo un giuoco di richiami, di tempi e di spazi, non come un processo interno di negazione [“il non tempo della morte”] ma come un recupero che l'io narrante viene conducendo» (C. VARESE, *Giorgio Bassani: spazio e tempo dal Giardino dei Finzi Contini a L'airone*, cit., p. 19).

<sup>50</sup> Sono termini usati da Ferroni, per il quale «Non una patologia individuale,

I meriti *tecnic*i dell'autore si fanno evidenti in capitoli tecnicamente di punta, come il citato 3, VII, o nella sua capacità di sintesi e di *razionalizzazione* della materia narrativa che mostrano gli incipit *caricati* già visti. Anche le posizioni di chiusura dei diversi capitoli e parti sono depositarie di informazioni strutturalmente forti. Come abbiamo verificato, alcune di queste tecniche erano già state impiegate da Bassani precedentemente, altre che sanno più di vecchio sono in evidente retrocessione e in generale c'è una volontà di epurazione, di stilizzazione, e un'aggiunta di tecniche nuove.

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO  
(Universitat de València)

---

ma un terribile disturbo storico è quello che agisce sul tempo nella narrativa di Bassani» (G. FERRONI, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in P. GRASSI (a cura di) *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 49).

*In questo numero:*

GENNARO TALLINI	GIOVANNI TARCAGNOTA
GUGLIELMO APRILE	GIOVANBATTISTA MARINO
ANGELA GIGLIOLA DRAGO	GIOVANNI VERGA
ROSANNA POZZI	MARIO LUZI
JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO	GIORGIO BASSANI
MARIA VALERIA SANFILIPPO	GIUSEPPE BONAVIRI
TOBIAS LEUKER	JACOPO SANNAZARO
ROSSELLA PALMIERI	CARLO GOLDONI
AMEDEO BENEDETTI	LUDOVICO SAVIOLI
ELIS DEGHENGI OLUJIĆ	MARIN DRŽIĆ

**www.criticaletteraria.net**

---

**ANNO XLII**

**FASC. III-IV**

**N. 164-165/2014**

---

*Comitato direttivo-scientifico:* Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Barberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce)

*Comitato scientifico internazionale:* Perle Abbrugiati (Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Università di Genève) / Paolo De Ventura (University of Birmingham) / Francesco Guardiani (University of Toronto) / Margharet Hagen (Università di Bergen) / Srecko Jurisic (Università di Spalato) / Massimo Lollini (University of Oregon) / Paola Moreno (Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (Universitat de València)

*Direzione e redazione:* Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: [direzione@criticaletteraria.net](mailto:direzione@criticaletteraria.net); [giglio@unina.it](mailto:giglio@unina.it)

*Segreteria di redazione:* Daniela De Liso ([deliso.redazione@criticaletteraria.net](mailto:deliso.redazione@criticaletteraria.net)), Noemi Corcione ([corcione.redazione@criticaletteraria.net](mailto:corcione.redazione@criticaletteraria.net))

*Amministrazione:* Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l.- 80128 Napoli- Via Ugo Palermo, 6

*Abbonamento annuo* (4 fascicoli): Italia € 65,00 - Estero € 83,00 - Fascicolo: Italia € 19,00; Estero € 25,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., Banca Popolare Emilia Romagna, IBAN IT82K0538782070000000983688

*Direttore responsabile:* Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

*Impaginazione e stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli

Questo fascicolo è stato stampato il 20 maggio 2015.