

Sul limitar della soglia : spazi temi e strategie narrative del « Giardino »

Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva :
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Eugenio Montale, *In limine*

Muovendo dal presupposto che un testo genera significati anche oltre le intenzioni dell'autore (presupposto alimentato, nello specifico, dalle sue sembianze da “storia vera”¹), vorrei concentrarmi in particolare su una figura che mi pare attraversare a più livelli il più celebre romanzo di Bassani nonché il più a lungo meditato² – non necessariamente il più riuscito, non necessariamente il meno riuscito in quanto il più letto, e la cui fama certamente è la causa ma anche l'effetto di un adattamento cinematografico che pure, come sappiamo, non rese felice lo scrittore (era il 1970, otto anni dopo la pubblicazione)³. Spero, a questo scopo, di essere in grado di segnalare ripetute occorrenze di questa figura anche fuori dal romanzo in questione ma solo se e in quanto attinenti, per valenze semantiche, con quelle riscontrabili all'interno di questo meccanismo narrativo così denso di connessioni e rimandi interni, sorvegliato congegno che – per esplicitare finalmente l'orizzonte del mio intervento – produce e innalza continuamente delle soglie o dei confini che, di volta in volta se non nello stesso momento, introducono oppure negano l'accesso ad altri luoghi, epoche, stati identitari, dimensioni, regioni e registri narrativi.

Abbiamo tutti presenti le coordinate simbolico-spaziali della casa-con-giardino dei Finzi-Contini, isola inaccessibile o quasi dentro le mura di Ferrara (in parte condivise) e centro narrativo di questo secondo romanzo dell'io che accompagna col basso continuo di una minaccia storica incombente una *inachevée* storia d'amore. È proprio qui, protetti da un recinto murario, che Micòl e Alberto coltivano assieme ai genitori il loro snobistico

¹ Senza scomodare complesse definizioni del realismo di un'opera letteraria, le coincidenze con la biografia dell'autore (inevitabilmente note) e l'uso di formule dubitative intorno all'esattezza dei ricordi ripescati per via di memoria, tendono a mettere il lettore sulle tracce di espressioni “involontarie” del narratore con cui risolvere misteri e ambivalenze che la ricostruzione della vicenda narrata indubbiamente presenta.

² Cfr. l'intervista rilasciata all'« Unità » il 13 giugno 1962, *Scritte nel '41 le prime pagine dei Finzi-Contini* (ma anche una datata prova, intitolata *Frammento 1942*, pubblicata dall'autore sul numero di « Palatina » dell'ottobre-dicembre 1961, pp. 5-8, e ora inserito nel postumo *Racconti, diari, cronache 1935-1956*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 335-340).

³ Cfr. G. BASSANI, *Il giardino tradito*, in *Di là dal cuore* [1984], in *Opere*, a cura di R. Cotroneo, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1255-1265.

isolamento dal resto del mondo, o almeno della città⁴, da sempre cresciuti lontani dalle scuole pubbliche piene di microbi, da una società sempre più compromessa col fascismo e perfino da una comunità, quella ebraica⁵, che solo di fronte alla minaccia ormai imminente delle leggi razziali rappresenterà un'ipotesi solidale (ma rispetto alla quale – perfino in sinagoga, prima di rimettere in funzione quella antica di famiglia – era « come se li proteggesse tutt'attorno una parete di cristallo »⁶). Ed è sempre qui che vorrebbe accedere, essere ammesso il narratore e protagonista (o deuteragonista?) del romanzo, tenuto, rimasto in anticamera in occasione del primo incontro con Micòl, contemporaneamente attratto dalla bellezza di lei, dall'aura di onorabilità e superiorità che ne circonda la famiglia, ma forse anche da un desiderio, più o meno consapevole, di emarginazione ulteriore rispetto a quella già patita e crescente, di protezione, per meglio dire, dal mondo esterno⁷ (tanto che la casa e il giardino che la circonda si configurano come luogo di studio oltre che di teneri incontri e di partite a tennis che al circolo non possono più avere luogo a causa delle leggi razziali).

In effetti, mentre la storia esce definitivamente dallo sfondo introdotta in primo piano, si direbbe, dai discorsi del Malnate sulla guerra che sta per scoppiare, la progressiva, inclusiva apertura da parte dei Finzi-Contini nei confronti degli ebrei comporta sempre più, col passare delle pagine, una chiusura crescente rispetto a un mondo popolato di nemici reali e potenziali : « del muro di cinta del giardino » per esempio « non ci si poteva fidare oltre un certo limite »⁸, secondo quanto confida a un certo punto il professor Ermanno all'amico della figlia che sta per lasciare fuori, slegata, la sua bicicletta ; e subito dopo Alberto, appena ricevuto il giovane nel suo studio, si affretta a chiudere la porta alle sue spalle non senza aver prima scrutato fuori in cerca di eventuali, minacciose presenze⁹ (ma già in occasione del primo invito il « portone era stato subito richiuso con un gran colpo per opera del solerte Perotti »¹⁰). Csicché, al pari della città di Ferrara introiettata dal protagonista sotto forma di « tomba » e insieme di « carcere »¹¹ (accostamento servito già a Bassani per definire la « cameretta prigioniera, [...] la cameretta tomba » di Pino Barillari¹²), anche l'agognata magione – presentata in apertura di romanzo come *l'altra casa* (e quindi l'altra tomba) rispetto al sepolcro di famiglia – finirà per rassicurarlo e insieme per farlo sentire un recluso : per esempio quando comunica a distanza con Ermanno Finzi-Contini, ognuno intento ai suoi studi, allo stesso modo in cui qualche anno più tardi (è lui stesso a precisarlo) comunicherà con « un ignoto vicino di cella »¹³ – come se la successione di cerchi concentrici illimitati e contigui che giustamente Anna Dolfi fa coincidere con i confini di microcosmi segnati da identità etniche sociali e geografiche, e che alimentano stati sempre nuovi di emarginazione,

⁴ Tra i testi precedenti si veda, per assonanza di immagini, almeno *I mendicanti*, in *Racconti, diari, cronache (1935-1956)* cit., pp. 53-57 (ma già precedentemente pubblicato sul « Corriere padano », 22 marzo 1936, p. 3).

⁵ A sua volta « piccola città dentro la città », come la definisce l'autore in *L'assalto fascista alla sinagoga di Ferrara* (pubblicato per la prima volta in *Storia dell'antifascismo italiano. Testimonianze*, a cura di L. Arbizzani e A. Catalbiano, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 163-167, e poi anch'esso in *Racconti, diari, cronache 1935-1956*, cit.).

⁶ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962], in *Opere*, cit., p. 345 (definita anche, nella stessa pagina, una « parete di vetro »).

⁷ Si vedano in proposito le parole di Micòl (ivi, p. 511) riferite ai loro primi, muti incontri : « 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, provavo la stessa pena se tu fossi stato orfano, privo di padre e di madre »).

⁸ Ivi, p. 441.

⁹ Cfr. ivi, p. 444.

¹⁰ Ivi, p. 385.

¹¹ Cfr. ivi, p. 457.

¹² G. BASSANI, *Laggiù in fondo al corridorio*, in *L'odore del fieno*, in *Opere*, cit., p. 940.

¹³ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 476 (sulla questione si veda anche l'intervento di C. SPILA, *Il giardino della morte: Giorgio Bassani e l'ebraismo*, contenuto in *Giorgio Bassani: il giardino dei libri*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, Roma, De Luca, 2004).

venisse direttamente percorsa a ritroso, in maniera più o meno consapevole, nella direzione costituzionalmente più adatta per coltivare « una vocazione alla solitudine »¹⁴.

E credo che consista proprio in questa ancipite inclinazione – fatta di attrazione amorosa da una parte, di ricerca di un rifugio dall'altra – l'errore strategico del protagonista nei confronti di Micòl, incapace com'è di comprendere che frequentando la casa anche in sua assenza sta diventando parte della romita famiglia agli occhi di lei che invece, al di là di una naturale incoerenza nei gesti e nelle affermazioni, ne vorrebbe uscire, varcare in direzione ostinata e contraria (animata da “fame di vita”) la soglia dell'eburneo castello¹⁵. Qui le ragioni storiche si sposano insomma con quelle identitarie del protagonista, inducendoci a supporre che le entrate e gli ingressi a cui, per tutto il romanzo, il giovane laureando in lettere sembra anelare, possano delinearci come la simbolica rappresentazione di vie d'accesso a mondi emozionali che in verità lo spaventano (e lo spingono a restare, metaforicamente, *dentro le mura*).

Ve ne sono in continuazione, archetipica la cinta del giardino per una proliferazione incontrollata di soglie (che nel successivo, più sfortunato romanzo, invaderanno perfino il titolo). Rientrata da Venezia, Micòl riceve il narratore proprio all'ingresso dell'abitazione ormai familiare a entrambi¹⁶, quindi insieme a lui si affaccia su quello della sala da pranzo per annunciarsi agli altri commensali¹⁷, mentre un brivido coglierà il protagonista, nel corso di una visita successiva, nel « varcare la soglia della cabina »¹⁸ dell'ascensore che lo innalza al piano della camera di Micòl – *verboten* fino ad allora, traguardo del viaggio che ha preso avvio dalla Toscana ed è poi approdato, per interni successivi, a Ferrara, al giardino, alla casa, e però teatro di un'amarissima delusione e una frettolosa fuga non prima di voltarsi, di nuovo, sulla soglia della stanza¹⁹. Tempo dopo, ancora, l'io narrante dovrà fare l'anticamera (spinto dal disperato bisogno di raccogliere informazioni e ricevere conforto) al cancello di un altro giardino, quello di Malnate, sotto lo sguardo del giudice siciliano Lalumia, fino a quando la moglie di lui lo accoglierà « sulla soglia della porticina »²⁰ poco prima che vi compaia Malnate stesso, *trait d'union* ancora vivo con la mitica stagione dei pomeriggi tennistici (lasciando perdere il fatto che quando l'amicizia tra i due si cementserà, almeno apparentemente, i commiati – forse non privi, si saprà poi, di significato – avverranno tutti sul portone di casa del protagonista).

¹⁴ Ivi, p. 325.

¹⁵ Come detto le ambiguità della storia narrata, al netto delle azioni e delle parole di Micòl e delle interpretazioni relative fornite dal narratore omodiegetico, mettono di fronte a una scelta ermeneutica, chiedono di valutare la coerenza e l'attendibilità di una ricostruzione rispetto a un'altra. Così ha fatto in particolare Mario Barenghi, dimostrando come i tentativi di avvicinamento di Micòl finiscano per scontrarsi con gli impedimenti immaginari che si crea il protagonista, il quale costruirebbe poi a posteriori un percorso progressivo dal destino ineluttabile (*Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del « Giardino dei Finzi-Contini »*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani, Parigi, 12-13 maggio 2006*, a cura di P. Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2007, pp. 89-100). Suoneranno forse come una conferma a quanto detto, in questo senso, non tanto le parole di Micòl quando afferma, citando Mallarmé, di coltivare il presente e soprattutto il passato, bensì la sua perseveranza nel rinfacciare all'amico, non solo verbalmente, di attaccarsi alle cose ormai esanimi e rassicuranti nonché, suoi simbolici corollari, di preferire « il portone d'ingresso » alla scalata del muro, di starle di fianco piuttosto che di fronte (cfr. ivi, p. 511); e così pure il commento finale del narratore alle sue citate dichiarazioni sulla superiorità del passato (« non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire »: ivi, p. 578), nonché quanto affermato da Bassani *In risposta (VII)*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 1346 (il testo risale al 1991) : « i Finzi-Contini non vogliono vivere, appartengono alla morte, amano la loro casa, il loro giardino, e basta. Micòl soltanto vuole essere diversa, vuole vivere ».

¹⁶ Cfr. ivi, p. 482. Ma si vedano già prima i due giovani (ivi, p. 411) intenti a varcare « la soglia della stalla » e poi, fuori dalla rimessa (ivi, p. 415), restare « per un po' sulla soglia, addossati al portone ».

¹⁷ Cfr. ivi, p. 486.

¹⁸ Ivi, p. 499.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 516.

²⁰ Ivi, p. 532.

Non dimentichiamo che, pur calato in un impietoso crocevia storico che uccide per futili motivi, e inquina i generi²¹, siamo di fronte anche a un romanzo di formazione, come attesta pure la fitta costellazione di letture e autori che – magari imposti dalla scuola, o magnificati da altri e ancora ignoti – comunque lo attraversa e definisce (la Dickinson e il Carducci epistolografo, Baudelaire, Tolstoj, Stendhal, Cocteau, Melville, Manzoni, Ariosto, Dumas, Apollinaire, Ungaretti, Eliot, Montale, Garcia Lorca, Esenin, Leopardi, il Belli²²...). Il problema appunto è che nel bel mezzo di questo obbligato, accelerato passaggio all'età adulta, o altrimenti a un'impossibile conversione dell'io²³ (processo che domanda, in ogni caso, di esprimere i propri sentimenti, approfondire le ragioni degli altri, conservare una quota di cinetico ottimismo anche nell'incertezza dei tempi), il giovane protagonista accumula esitazioni e incertezze, finendo per rifugiarsi di qua dal confine, in una postazione di spettatore magari riparata – « locuzione bassaniana per eccellenza »²⁴ che polarizza l'io da una parte e il mondo dall'altra – da finestre, vetrine, lastre di vetro, soglie trasparenti insomma, come mostrano plurimi esempi di personaggi esclusi, inadatti oppure intimoriti dalla vita altrui, più o meno prossima, e costretti a guardarla da lontano (anche nelle sue pieghe più dolorose) trovandosi magari rispecchiata la propria incapacità ad aderirvi: da Pino Barillari di *Una notte del '43* a Lida e a Maria Mantovani, fino ad Ausilia Brondi che scruta furtiva gli incontri amorosi della sorella, ai quali si potrebbero peraltro aggiungere « Mario Spisani, detto Pelandra »²⁵ prima della sua improvvisa sparizione (in *Les neiges d'antan*) oppure, pescando tra i racconti giovanili, lo Stefano di *Caduta dell'amicizia* (per interposta persona: laddove fa da crudele *pendant* con un mondo freddo e spopolato, abitato solo dalla malattia, un tramonto immerso in un caldo che prepara il temporale e avvolge, di nuovo, le « grandi magnolie lucide »²⁶); e anche il professor Iosz della *Lezione*, frustrato professionalmente ed eroticamente, che dalla finestra della propria camera vede salire la notte nebbiosa che avvolge il gazometro e confonde sogno e realtà, dolore e immaginazione, prima di coricarsi di nuovo dentro a un sonno di morto²⁷.

Se l'atto del vedere, in Bassani, si carica di numerose suggestioni che hanno pure a che fare con influssi pittorici determinanti nelle tecniche narrative e nelle scelte paratestuali²⁸,

²¹ Cfr. C. VARESE, *Scrittori d'oggi, Giorgio Bassani, Il giardino dei Finzi-Contini*, in « Nuova Antologia », gennaio 1962, p. 114 (poi in *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967): « Il giardino dei Finzi-Contini può sembrare, anzi può essere un romanzo d'amore, un romanzo storico, un racconto della memoria, una rievocazione lirica, un'indagine della condizione umana, un abilissimo ingegnoso congegno letterario ».

²² Alcuni di questi nomi in effetti compaiono già in una lettera dal carcere (cfr. *Racconti, diari, cronache 1935-1956*, cit., p. 272) con i consigli di lettura a Jenny, che « farà bene a leggere, innanzi tutto, i grandi classici dell'800, italiani e stranieri: Manzoni e Verga [...] e Nievo, e Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Melville, Hawthorne, Defoe, Gogol', Puškin, Goncarov, Tolstoj, Dostoevskij, Flaubert, eccetera eccetera ».

²³ Almeno nell'immediato, almeno a non voler considerare un passaggio decisivo la chiacchierata notturna col padre, nelle pagine finali del romanzo.

²⁴ R. MANICA, *Il romanzo di Bassani*, in *La prosa nascosta*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 107-118 (ma sull'argomento si veda anche quanto osserva A. DOLFI nella sua monografia *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003).

²⁵ G. BASSANI, *Les neiges d'antan*, in *L'odore del fieno*, cit., p. 905.

²⁶ G. BASSANI, *Caduta dell'amicizia* [1937], in *Racconti, diari, cronache 1935-1956*, cit., pp. 97-103 (già in « Corriere padano », 3 luglio 1937, p. 3).

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 111-126 (inedito datato "Dicembre 1937").

²⁸ Sempre vivo il magistero di Longhi, come hanno mostrato anche gli interventi che mi hanno preceduto di Gianni Venturi e Marco Antonio Bazzocchi. Sull'argomento si vedano comunque anche G. VENTURI, *Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi*, in « Letteratura & Arte », 8, 2010, pp. 255-285, e poi M. BAZZOCCHI, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, in « Paragone. Letteratura », 63-64-65, 2006, pp. 57-71 (ma sullo stesso numero di questa rivista si vedano anche P. BASSANI PACTI, *Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi*, pp. 36-45, e S. COSTA, *Un palco di prosenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani*, pp. 46-56). Sulle suggestioni pittoriche che guidano la scrittura di Bassani (e la scelta delle copertine dei suoi libri) si veda inoltre il capitolo intitolato *Un iter malinconico da Morandi a Bacon* in A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit.

io mi limito a segnalare, a ricordare questa che mi pare la sua incarnazione più ricorrente – incaricata cioè di rappresentare una inerte impotenza, foss'anche accettata e consapevole perché inevitabile – e che trova ripetuti esiti anche nel romanzo del 1962, confermando a mio parere un preciso orientamento del personaggio. Anche senza considerare l'episodio in cui si vede, ma solo con l'immaginazione, osservare a distanza suo padre in seguito a una volontaria sparizione (per via di una delusione scolastica)²⁹, penso a quando ammira di lontano Micòl al Tempio, « i capelli biondi splendenti della luce delle vetrine »³⁰ (proprio lei che anni prima sbirciava da sotto il talèd in cerca del suo Celestino), oppure, come « spettatore clandestino di una rappresentazione piacevole e insensata »³¹, Malnate in trattoria: dopo essersi finalmente risolto a sparire, l'innamorato respinto, e prima dunque che come « uno strano fantasma trascorrente »³² scavalchi le mura del giardino per una altrettanto insensata passeggiata finale³³. Ma penso anche – la vista di nuovo filtrata dal vetro, e intenta a scorgere tracce di futuro oltre che termini di paragone al proprio stato – al momento in cui lo stesso personaggio telefona a casa per avvertire che si tratterà a cena dai Finzi-Contini e con l'apparecchio in mano intanto getta lo sguardo « di lato, attraverso i vetri della finestra rigati di pioggia. Nel buio fitto »³⁴ (qui forse gli spettri della storia, le speranze di sfuggire loro, si fanno metafora e paesaggio: « le masse degli alberi si distinguevano appena. Di là dal nero intervallo del parco, chissà dove, baluginava un piccolo lume »³⁵). Penso, ancora, alla finestra dello studio del professor Ermanno che dà sul parco coperto di neve, metonimia di un inverno che, visti i presagi, il protagonista vorrebbe non vedere sciogliersi più³⁶; e infine alla citata cucina della *magna domus* che una parete a vetri mette in comunicazione col parco, e che è « così intima, così riparata, starei per dire così sepolta »: dunque, insieme, « così adatta al me stesso d'allora, adesso lo capisco! », ammette il narratore *ex post*, « a proteggere quella specie di pigra brace che è tante volte il cuore dei giovani »³⁷ (si noti che non troppo diversamente, nel *Prologo*, si era soffermato sulla rassicurante protezione che offre la prospettiva di abitare il proprio giaciglio mortuario³⁸).

Sono tutte o quasi, quelle appena citate, immagini che certificano un'impossibilità, una paura del mondo, della vita in quanto flusso anche perturbante, pericoloso, deludente di emozioni e di novità, e che, sempre a livello degli oggetti del racconto, vengono declinate pure attraverso la figura dello specchio, come quello che riflette la faccia « impizàda »³⁹ (che sta per avvampata) del protagonista dopo il rifiuto di Micòl. E sono immagini, ancora, che rimandano – seppure per contrasto (opposto cioè l'orizzonte di riferimento) – a quella che forse è la più celebre rappresentazione in vitro nell'opera di Bassani: la vetrina del negozio Cimini di Codigoro, idea germinale dell'*Airone*, dove, di là da una « grande lastra di cristallo »⁴⁰ che Edgardo vorrebbe annullare (ma fin dall'inizio del romanzo « era come se fra

²⁹ Cfr. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 365.

³⁰ Ivi, p. 493.

³¹ Ivi, p. 569. Ma poi anche, « nelle sere immediatamente successive », « l'interno semibuio del famoso Caffè Scianghai, frequentato quasi esclusivamente da prostitute da marciapiede e da operai », e quindi « una fiacca gara di tiro a segno che due giovinastri stavano disputando sotto i duri occhi della ragazza toscana » (ivi, p. 570).

³² Ivi, p. 571.

³³ Al di là del simbolico riscatto che offre rispetto al primo incontro datato 1929.

³⁴ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 465.

³⁵ *Ibid.* (poi a p. 491, ma in diverso contesto: « quella notte non sarebbe finita mai »).

³⁶ Cfr. ivi, pp. 469-470.

³⁷ Ivi, p. 467.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 321-322.

³⁹ Ivi, p. 508.

⁴⁰ G. BASSANI, *L'airone*, in *Opere*, cit., p. 833.

lui e le cose che vedeva si levasse una specie di sottile e trasparente lastra di vetro »⁴¹), sono esposte « le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte »⁴², tanto da renderla invidiabile agli occhi di chi, come l'uccello poco prima colpito e a lungo agonizzante in uno stato intermedio, in una « sostanziale non-vita »⁴³, galleggia, *walking dead*, tra un'esistenza pienamente vissuta e la sua definitiva, immutabile conclusione. « Solo i morti stanno bene »⁴⁴, dirà Bruno Lattes appena spirato il nonno Benedetto, ripetendo una frase del papà: e in proposito può forse venire in mente, collegandosi a un caso letterario che ha visto protagonista Bassani pochi anni prima, anche un brano del *Gattopardo* in cui Don Fabrizio Salina, personaggio in verità assai distante per carattere e aspirazioni da Edgardo Limentani, sente una campana suonare a morto e invidia la sorte del defunto, libera ormai da ogni preoccupazione⁴⁵.

Ma come dicevo in apertura del mio intervento, mi pare che certe immagini si ripetano anche su altri piani di narrazione. È nota a tutti la cornice in cui Bassani sceglie di incastonare la tragica storia dei Finzi-Contini: da una parte il prologo (o piuttosto il primo degli antefatti) sulle tombe di Cerveteri, ad annunciare l'impegno memoriale preso, con quel riferimento ai « bunkers »⁴⁶ dei tedeschi che è già un filo teso tra l'antichità e il passato prossimo, cioè l'immediato futuro della vicenda che si sta per narrare; e dall'altra parte l'epilogo, un salto nel tempo che distanzia il narratore dall'estate del '39, dall'ultimo incontro con Micòl prima forse di intravederla, di lontano, al « cimitero in fondo a via Montebello »⁴⁷ per il funerale di Alberto (presso « la tomba monumentale »⁴⁸ di famiglia che introduceva, anch'essa, il romanzo). Due « a parte », cronologicamente posteriori rispetto alla storia tra i due giovani, che innanzitutto, evidentemente, dialogano con la morte, rinnovano l'inveterata abitudine di Bassani di eleggere tombe, mausolei, cerimonie funebri a scintilla delle sue rievocazioni in forma narrativa, e dunque anche di quelle ambigue presentazioni che le introducono fingendo di calarle nel regno della storiografia: come già negli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, come poi nell'*Odore del fieno* (che si apre o quasi, di nuovo, sulla lapide di via Mazzini, e poi ritorna al cimitero per fornire *Altre notizie su Bruno Lattes*)⁴⁹ – senza contare che nel *Giardino dei Finzi-Contini* sembrano tombe antiche anche quelle « montagnole coniche »⁵⁰ che servono invece per fare la guardia alle mura (dove il protagonista del romanzo ripone la

⁴¹ Ivi, p. 713.

⁴² Ivi, p. 834.

⁴³ A. DOLFI, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, cit., pp. 77 (il riferimento qui va anche, tra gli altri, al Geo Jozs di *Una lapide in via Mazzini*, « morto che cerca di tornare in vita »). L'identificazione viene peraltro ripetutamente esplicitata, per cui si veda G. BASSANI, *L'airone*, cit., p. 777 (« lo guardava pieno di ansia, immedesimandosi totalmente »), p. 446 (« se a pensare di sparargli non gli fosse sembrato, a lui, di star sparando in un certo senso a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente ») e p. 823 (« Prima che a furia di perdere sangue gli occhi gli si velassero, l'airone aveva dovuto sentirsi all'incirca come lui adesso: chiuso da ogni parte, senza la minima possibilità di sortita »).

⁴⁴ G. BASSANI, *Altre notizie su Bruno Lattes*, in *L'odore del fieno*, cit., p. 873.

⁴⁵ Su eventuali altri punti di contatto tra i due romanzi si rimanda in ogni caso al saggio di S. NEZRI-DUFOUR, *Il giardino del Gattopardo. Giorgio Bassani e Tomasi di Lampedusa*, Milano, Unicopli, 2014, a L. CATANIA, *Bassani, Tomasi di Lampedusa e il legame con il passato*, in « Otto-Novecento », 3, 2008, pp. 216-221, e a R. MANICA, *Il romanzo di Bassani* cit. (in particolare le pp. 117-118), mentre Simona Costa, nell'articolo citato (*Un palco di prosenio* p. 51), definisce Jor una « possibile controfigura del povero Bendicò ».

⁴⁶ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 321.

⁴⁷ Ivi, p. 577 (così già a p. 478, mentre nel *Prologo*, a p. 322, si parla del « cimitero ebraico posto in fondo a Via Montebello »).

⁴⁸ Ivi, p. 322 (e che rimarrà come sappiamo vuota, sostituita da « una tomba ideale, uno spazio disegnato nell'universo incorporeo per sola volontà dei sentimenti »): così G. MANGANELLI, « *Il giardino dei Finzi-Contini* » di Giorgio Bassani, in « L'Illustrazione italiana », marzo 1962, p. 85).

⁴⁹ E pur con modalità diverse in *Una lapide in via Mazzini* (si veda in proposito É. KERTESZ-VIAL, *L'oeuvre comme un tombeau: l'espace et le temps de la mort dans les écrits de Giorgio Bassani*, in « Transalpina », 5, 2001, pp. 85-97).

⁵⁰ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 361.

bicicletta con l'intento poi disatteso di oltrepassare per la prima volta i confini del giardino) ; e che è proprio in un cimitero, l'antico israelitico di Venezia, che il professor Ermanno, frequentandolo assiduamente nei pomeriggi liberi dallo studio, si è fidanzato con la futura moglie Olga⁵¹.

Tombe lapidi e iscrizioni funerarie che sono evidentemente anch'esse, sul piano simbolico, delle soglie, delle porte di passaggio alle quali sporgersi, affacciarsi, sempre spostandoci dal personaggio al suo demiurgo, per riportare in vita un mondo altrimenti dimenticato, sepolto, presto imprigionato sotto il peso del tempo e dell'oblio. « Garantire la memoria [e] il ricordo »⁵² è l'atto che, come sappiamo, come afferma nel corso di un'intervista successiva, Bassani sente di dover ripetutamente compiere per diventare scrittore, scopercchiare il vaso, l'urna di ricordi *laggiù, in fondo al corridoio*, che contiene la propria storia, collettiva e privata, fatta anche di dolori, piccolezze, debolezze, ingiustizie : proprio come per il suo *alter ego* l'atto necessario è, sarebbe, lo abbiamo visto, non tanto varcare soglie immobili, di giardini e quartieri interni alla villa, quanto oltrepassare quelle che immettono al duro cospetto della volubilità altrui, dei propri bisogni e della loro espressione, delle verità. Credo che sia utile ricordare, in questo senso, che il protagonista si risolve a baciare, a tentar di baciare Micòl, percepita fin dal primo incontro come un pericolo⁵³, solo nel momento in cui sente di perderla, forse rinfrancato, incoraggiato, almeno inconsciamente, dalla prospettiva-che-è-quasi-una-certezza di perderla (un po' come Limentani, sebbene con un diverso grado di coscienza e di concretezza della morte, troverà qualche forma di ristoro nelle piccole cose compiute per l'ultima volta⁵⁴) ; ed è utile forse ricordare anche che quella passeggiata finale, nel *Giardino*, non conduce l'innamorato a verificare fino in fondo le proprie improvvise intuizioni (su Malnate), a risolvere insomma il mistero di Micòl-dalle-plurime-ascendenze-mitiche.

Per tornare al Bassani narratore, Micòl, ma anche Athos, e Clelia (e certamente Geo Jozs, costretto a subire dai suoi contemporanei un'operazione esattamente contraria), sono vittime della storia da riportare in vita e alle quali rendere giustizia, simboli di intere minoranze emarginate anche in quanto persone, se non reali, terribilmente somiglianti a persone realmente esistite, forgiate e modellate come sono, accennavo poco fa, dallo sguardo verbale di un narratore che pretende di romanzare appena gli eventi narrati arricchendoli di una straordinaria ricchezza di dettagli (sproporzionati all'economia del racconto) e perfino, appunto, di certe dichiarate incertezze della memoria che riguardano magari questi stessi dettagli, nonché (appunto) attivandoli per mezzo di epitaffi e fotografie, di testimonianze popolari e di cartoline sbiadite⁵⁵. « I poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti »⁵⁶, afferma altrove Bassani, deciso nondimeno a compiere un breve salto, una volta raggiunto l'aldilà, per rimanere un po' discosto, a distanza dalla lastra tombale che fa da epilogo e da prologo (dalle sue purulenti aderenze), preferendo perlopiù godere di un orizzonte degli eventi limitato, sbarrato, che rende plausibile osservare che all'interno del

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 399-400.

⁵² G. BASSANI, *In Risposta (VI)*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 1326.

⁵³ Cfr., sempre a proposito di osservazioni del narratore-protagonista non *in toto* approfondite, G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 359 (« A trattenermi era una ripugnanza diversa da quella puramente fisica delle vertigini: analoga ma diversa, e più forte ») e p. 363 (« All'infantile paura del buio e dell'ignoto [...] si era venuto sostituendo, in me, a mano a mano che mi inoltravo nel budello sotterraneo, un senso non meno infantile di sollievo: come se, essendomi sottratto in tempo alla compagnia di Micòl, fossi scampato a un gran pericolo »). E del resto anche a bordo della carrozza parcheggiata nella rimessa al protagonista « pareva davvero di trovarsi dentro un salottino : un piccolo salotto soffocante » (*ivi*, p. 416).

⁵⁴ « *Ama il mondo solo a patto di dirgli addio* »: così Bassani in un'intervista a Ferdinando Camon (del 1972) contenuta in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 69.

⁵⁵ Oltre che, su un piano intertestuale, per la ripetuta presenza di figure per nome riconoscibili dai suoi lettori (qui nel *Giardino* Bruno Lattes, Adriana Trentini, Nino Bottecchiari, Clelia Trotti, Elia Corcos, l'avvocato Tabet, Athos Fadigati).

⁵⁶ G. BASSANI, *In Risposta (VI)*, cit., p. 1323.

Giardino la riduzione del romanzesco (categoria in verità alquanto sfuggente) conosce declinazioni ulteriori rispetto a quelle appena segnalate e crea – foss’anche in virtù di moti involontari, quasi coazioni inconsce del dettato narrativo – nuove risposdenze interne.

Voglio dire che se un sentore di morte aleggia su tutto il romanzo e, al di là delle reazioni non sempre coerenti di Micòl, perfino sugli oggetti (un sandolino lasciato invecchiare, una carrozza amorevolmente conservata, la collezione di lattimi⁵⁷); se una «desolazione funeraria»⁵⁸, per usare un’espressione di Seroni a commento di *Una città di pianura*, progressivamente avvolge ogni cosa fino a trasformare, la sera di Pèsach, i vivi in defunti, tenuti insieme da una lugubre somiglianza che il narratore, mentre scalcia per sfuggire a questa morsa mortuaria, guarda caso ritrova in uno specchio⁵⁹... Se sono vere, come mi pare che siano, tutte queste premesse, nondimeno questa atmosfera putrescente non trova mai sbocco completo, non arriva a investire direttamente il presente della storia narrata che, non paga di anticipare in apertura l’esito conclusivo (come già negli *Occhiali d’oro*)⁶⁰, si interrompe a un passo dalla tragedia, sulla soglia della morte per malattia di Alberto e per deportazione del resto della famiglia (nonché, per fuoco nemico, di Malnate), percorrendo dunque ellissi che riguardano la descrizione più che l’informazione, come del resto il finale dell’*Airone* ci risparmierebbe il sangue e poi le grida della cameriera, sempre rispettando dunque questa riduzione del tragico ad elegiaco, del dramma a nostalgia consonante col clima di rievocazione, di recupero memoriale che l’autore non smette mai di imprimere alla sua pagina (una affine conclusione, quella della *Princesse de Clèves*, non a caso introduceva nel 1956 le *Cinque storie ferraresi*)⁶¹.

Forse perché, come afferma Bassani in uno dei testi *In risposta*, «uno scrittore vero [...] capace di mettere in scrittura agonie, tagli, malesseri, accessi, eccetera, attraverso tali contenuti non comunicherà mai altro che vita, aumento della vitalità, bellezza»⁶². Rimanendo al *Giardino*, dunque, nessun dettaglio ulteriore ci giunge, magari riportato, su arresti torture ricoveri ospedalieri o agonie, il confine più netto da non oltrepassare configurandosi in primo luogo come limite temporale di là dal quale l’Italia entrerà in guerra e poi gli ebrei verranno rastrellati anche qui da noi (tutt’al più, in altri testi, Bassani si spingerà fino al dicembre, che poi sarebbe un novembre, del ’43, e mai, al confine opposto del dramma bellico, prima della primavera del ’45). Nessuna affinità, in questo senso, col neorealismo postbellico, mai veramente amato in quanto lagnoso ed estetizzante⁶³ eppure per opera dei suoi principali, ormai posteriori detrattori (coloro che nel 1963 daranno ufficialmente vita alla neoavanguardia italiana), confusamente assimilato alla produzione di narratori, ugualmente incapaci di oltrepassare *la barriera del naturalismo* (per usare il famoso sintagma coniato da Renato Barilli), tra i quali rientrerebbe appunto anche l’autore del *Giardino*

⁵⁷ Cfr. G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 418, pp. 415-417, e p. 424.

⁵⁸ A. SERONI, Giacomo Marchi, «Una città di pianura», in «Letteratura», aprile-giugno 1941, pp. 155-157 (ma si veda anche M. ACTIS-GROSSO, *Poesia sepolcrale e topologia bassaniana*, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta* – Atti del convegno di Nizza, 2010, a cura di A. Perli, Ravenna, Pozzi, 2010).

⁵⁹ Sull’argomento si rimanda ad A. LANGIANO, *La notte di Pasqua nel Giardino dei Finzi-Contini*, in «Sincronie», 25-26, 2009, pp. 203-216 (ricordando pure le parole del narratore, ivi, p. 565, dopo l’ultimo incontro col padre: «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»).

⁶⁰ Ma più in generale mi pare che in tutto il romanzo gli eventi vengano introdotti, annunciati prima della loro effettiva descrizione (si veda per esempio p. 398, per la conversazione privata con Ermanno, o p. 483, a proposito del bacio “rubato” a Micòl).

⁶¹ Diversa in questo senso la modalità narrativa in alcuni racconti giovanili come *Nuvole e mare* (in *Racconti, diari, cronache 1935-1956*, cit., pp. 35-43, già in «Corriere padano», 2 gennaio 1936, p. 3) e *Fuga al mare* (ivi, pp. 45-53, già in «Corriere padano», 10 febbraio 1936, p. 3).

⁶² G. BASSANI, *In risposta (IV)*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 1296 (già in «Corriere della Sera», 29 giugno 1971). E a proposito dell’*Airone* confiderà a Camon (*Il mestiere di scrittore*, cit., p. 71): «avrei commesso un errore artistico dicendo di più».

⁶³ Cfr. *Neorealisti italiani*, in *Di là dal cuore*, cit., pp. 1054-1059.

(romanzo pubblicato proprio sul limitare di questo spartiacque rilevante nella nostra storia letteraria recente). Come se, inseguendo forse anche motivazioni personali dettate da dissidi editoriali e guarda caso non condivise da tutti gli esponenti del Gruppo⁶⁴, soprattutto agli occhi dei suoi teorici fosse passato inosservato il fatto che con *Gli occhiali d'oro* e poi con *Il giardino dei Finzi-Contini* Bassani aveva considerevolmente ridotto quel tanto o poco di paternalismo che aveva segnato i suoi primi scritti (anche in virtù di un uso diverso della focalizzazione); e quanto fosse insomma radicata nell'autore la rassegnata convinzione, confessata poi a Camon, che « *l'io profondo è ineffabile* »⁶⁵, intendendo così probabilmente affermare anche che un testo deve lasciare degli spazi bianchi, conservare una quota necessaria di ambiguità che a me, come si sarà intuito, pare la cifra peculiare del romanzo, tale da generare plurimi tentativi di ricostruire il profilo psicologico dei due personaggi principali, la loro somma, storicamente contingente, di speranza e coraggio e fiducia nel futuro.

Cifra nient'affatto *larmoyante*, però. Semplicemente anche quando, anni dopo, i singoli pezzi narrativi si perderanno nel progetto complessivo, e le soglie, di nuovo, con cui Genette definisce gli apparati paratestuali, saranno, almeno quelle, scomparse, abbattute in corso di riscrittura, attraversando il *romanzo di Ferrara* rimarrà l'impressione – più che patetica piena di dolore – che la vita, come l'amore di Ausilia Brondi, « era qualcosa di crudele, di atroce, da spiare da lontano; o da sognarne a palpebre abbassate »⁶⁶.

Nicola Turi
(Università di Cagliari)

⁶⁴ Si vedano in proposito, oltre alla citata (e benevola) recensione di Manganelli, le parole (precedenti le dispute editoriali) di Arbasino o del suo anonimo *alter ego* lombardo (A. ARBASINO, *L'anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 378-379): « in fondo noi viviamo in una famigliola, abbiamo tre padri, lui [Moravia, *nda*], Soldati e Brancati; abbiamo tre zii anziani, Gadda, Comisso e Palazzeschi, fratelli di nonni che non sono mai esistiti, e due zii giovani, Bassani e Flaiano; e abbiamo perfino una madrina che abita a Firenze, un fratellastro più grande che sta a Roma, ma fa un lavoro un po' diverso, sta sempre fuori di casa, oltre che alcuni bravi professori, a partire da Longhi e da Cecchi ».

⁶⁵ Nel citato *Il mestiere di scrittore*, p. 58 (ma questa intervista risale al 1969).

⁶⁶ G. BASSANI, *La passeggiata prima di cena*, in *Cinque storie ferraresi*, in *Opere*, cit., p. 82.