

13.

LETTURA RETORICA DEL «GIARDINO DEI FINZI-CONTINI» DI GIORGIO BASSANI

Francesco Longo

1. TEMI TACIUTI CHE RITORNANO GRAZIE ALLE FIGURE RETORICHE

La storia d'amore tra Micòl Finzi-Contini e la voce narrante de *Il Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani è il nucleo attorno al quale si sviluppa la vicenda dell'intero romanzo.

A partire da questa circostanza, che riguarda singoli personaggi, l'autore ricostruisce la storia di una famiglia, la vita di Ferrara (benché si tratti di una «Ferrara costruita come luogo mentale») ¹, l'Italia fascista, e un quadro completo che restituisce le atmosfere e i sentimenti di quegli anni. Il romanzo cresce infatti lungo diverse direzioni, ognuna delle quali dà vita e tratta temi che possono essere analizzati in modo distinto: lo stile di vita della borghesia ferrarese, il pericoloso insinuarsi del fascismo, le vicende di una comunità ebraica, il tragico orizzonte della deportazione.

Se ci si sofferma sulla vicenda d'amore che sostiene gran parte dell'impianto narrativo, si nota immediatamente che si tratta di una di quelle storie d'amore mancato e taciuto, e che non viene dichiarato per tutto il romanzo. Il narratore della storia, che il lettore intuisce essere innamorato, fin dalle prime pagine, della giovane Micòl Finzi-Contini, trattiene oltre ogni limite una dichiarazione d'amore alla sua amata (tranne sul finale quando però – ma siamo ormai vicini alla conclusione – non ha più possibilità di essere ricambiato). Il narratore dedica un intero li-

¹ Cotroneo 1998, XI. Per Paola Frandini anche: «La città di Bassani è una creazione del cuore, una religiosa icona della memoria» (2004, 73).

bro a raccontare questa *impossibilità del dire*, e visto che questa difficoltà è posizionata proprio al centro della strategia della scrittura, si può sostenere, da un punto di vista retorico, che questo romanzo ha come suo centro la figura retorica della reticenza ². *Il giardino dei Finzi-Contini*, se lo si legge in un'ottica retorica, potrà dunque essere inteso come un romanzo sulla difficoltà del comunicare: un romanzo sulla reticenza.

Nella recente introduzione al volume che raccoglie gli scritti di Bassani, che già nel titolo registra questa modalità reticente, intitolandosi proprio *La ferita indicibile*, si legge: «Per Bassani tutto è immutabile. Gli eventi, anche le immani tragedie, sono transitori: entrano nel profondo, ma non possono esser detti» ³. L'impossibilità, o almeno l'idea che esprimersi comporti sforzi e inconvenienti, è inizialmente tutta del protagonista. Il narratore è riluttante già nel primo capitolo a descrivere la strada di Ferrara, dichiarando come: «ogni descrizione di essa è superflua» ⁴, salvo poi cimentarsi in una dettagliata relazione di quel luogo. In questo clima di introversione espressiva si snoda tutta la storia dell'amore non vissuto. Per un bacio mancato, per esempio, il narratore recrimina a se stesso: «perché non l'avevo fatto sei mesi prima, quando tutto era ancora possibile?» ⁵. All'insegna di simili sentimenti non manifestati, si avvia anche la terza parte: «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 alla carrozza» ⁶. L'incapacità di esternare le proprie emozioni e di non saper cogliere i momenti chiave viene bene assunta nel testo col sistematico sottrarsi delle parole. Il narratore prende consapevolezza, durante il romanzo, e a volte anche con ironia, di tale resa al silenzio, tanto che a proposito di un sogno in cui compaiono lui e Micòl, annota: «Senonché tacevo, privo di coraggio perfino in sogno» ⁷. Anche nel sogno, quando almeno l'inconscio potrebbe rivelare liberamente le zone più profonde dell'io, si presenta la stessa remora. Questa timidezza espressiva, il ten-

² La presenza di materiale implicito di un testo letterario è stato associato da Monroe Beardsley, come ricorda anche Paul de Man, con l'essenza stessa della letteratura, caratterizzata per il fatto di essere: «decisamente al di sopra della norma quanto alla proporzione di significato implicito rispetto a quello esplicito» (Beardsley 1973, 37, cit. in De Man 1997, 18).

³ Cotroneo 1998, XXIII.

⁴ Bassani 1962, 21.

⁵ *Ivi*, 198.

⁶ *Ivi*, 125.

⁷ *Ivi*, 140.

dere al tacere che frena il narratore, passa per contagio anche ad altri personaggi che vengono a contatto con l'*io* che racconta.

A proposito del periodo di tempo in cui il narratore trascorre le sue serate con Malnate (l'altro amico ospite tradizionale di casa Finzi-Contini), per esempio, si legge: «eravamo entrambi d'un riserbo e d'una delicatezza eccezionali»⁸. E anche quando i due ragazzi, dopo un lungo scambio di confidenze, trovano la serenità per affrontare argomenti difficili, il tutto avviene comunque all'interno di un grande rigore verbale: «avevamo insensibilmente introdotto nelle nostre conversazioni notturne anche il tema, prima d'allora tabù, dei Finzi-Contini [...] procedevamo con molta cautela, attentissimi a non sbilanciarci»⁹.

Questa circospezione nel pronunciare le cose letteralmente, nell'esprimersi, nel dare nomi alle emozioni, nel prendere di petto i *tabù*, segna l'intero romanzo e presto dilaga, innervando anche zone distanti dal cuore narrativo occupato da questa vicenda. È interessante allora osservare come la reticenza, che in alcuni luoghi del libro si fa quasi argomento di discussione, e tema, sia lentamente messa in crisi proprio dall'apparato retorico della scrittura letteraria. I tropi e la figuralità del linguaggio letterario scuotono questa catena di silenzi, neutralizzando la reticenza o rendendola impotente. Alcuni temi, infatti, che il narratore è tentato di evitare letteralmente, che schiva grammaticalmente, riappaiono nel libro perché riportati, recuperati, ospitati in seno alle figure retoriche che introducono nel testo gli elementi scartati. È possibile proporre un'analisi retorica che individui i punti in cui certi argomenti, che sembrano il più possibile evitati, tornano nel testo perché richiamati da elementi retorici¹⁰.

2. L'AUTUNNO È UN'ESTATE: UN'IPALLAGE

I giovani protagonisti del romanzo sono ragazzi pieni di energie ma destinati ad una morte precoce. Questa condizione di tragica transitorietà rientra in quelle verità che l'autore prova a non comunicare in modo

⁸ *Ivi*, 250.

⁹ *Ivi*, 262.

¹⁰ Questa modalità dell'espressione di Giorgio Bassani è riscontrabile anche in altre sue opere. È stata notata per esempio da Paola Frandini: «Gli piacevano l'ambiguità, la reticenza, la 'trama delle relazioni', il senso pittorico» (2004, 58).

esplicito. Eppure, se si esclude il *Prologo* del libro, che non a caso è tenuto separato dal romanzo, in questo testo la catastrofe viene ugualmente introdotta nel libro (fino a permearlo) quasi sempre attraverso modalità retoriche. Nella prima parte del romanzo, per esempio, il tema compare sotto le sembianze di un cambiamento climatico sul quale si insiste ripetutamente. È qui che viene spostata la drammaticità della situazione.

La *vitalità minacciata dei ragazzi* appare nelle pagine sotto forma di *un autunno luminoso che sembra estate*. Il testo parla infatti di un autunno che presenta un'anomalia meteorologica, un autunno in cui «faceva caldo, nel giardino: quasi come se si fosse d'estate»¹¹. Si presenta, con questa immagine, un qualcosa che è mascherato da vigore (una bella stagione) ma che è votato ad una imminente decadenza (si è già in autunno). Questo tema viene approfondito e declinato in diversi modi. Approfondendo la descrizione di questi pomeriggi ambigui, si introduce un altro elemento che riguarda la percezione del pericolo, ulteriore tema che il romanzo fugge soltanto come può. Il narratore non dice mai, letteralmente, che nessuno si voleva rendere conto di quello che stava per succedere. Non dice che i protagonisti ignorano la tragedia che sta per colpire la loro società. Ma quanto si riesce a scongiurare letteralmente, il linguaggio è capace di reinserirlo, all'interno di uno stesso brano, attraverso la dimensione retorica. Si tenga sotto osservazione quello che accade in questa scena, da un punto di vista delle figure retoriche.

L'autunno sembra estate. I ragazzi passano uno dei tanti pomeriggi a giocare a tennis nel parco di casa Finzi-Contini. Si legge ad un certo punto: «Quell'ultima luce invitava a continuare, a insistere in palleggi non importa se ormai quasi ciechi»¹². La verità viene fuori in un momento impensabile. Per quanto si abbia la sensazione di un'estate ancora vibrante, i pomeriggi non sono più veramente luminosi come quelli estivi, è solo l'attività dei ragazzi a garantire il perdurare di una *situazione estiva* che è invece oggettivamente mutata. Poi, oltre all'anomalia di un autunno che sembra estate, si assiste anche ad un'altra irregolarità: una serata che sembra un pomeriggio. Quello che qui il testo comunica è piuttosto chiaro: si continua a giocare nonostante sia buio. Tuttavia, se si analizza meglio la frase, si può prendere atto di un qualcosa in più, che rivela i meccanismi attivati dal linguaggio nel momento dell'espressione. È evidente infatti che non possono essere esclusivamente i «pal-

¹¹ Bassani 1962, 88.

¹² *Ivi*, 88.

leggi» ad essere «ciechi», così come invece appare leggendo la frase da un punto di vista grammaticale. L'aggettivo «ciechi» evidentemente può (deve?) riferirsi anche a qualcos'altro. La frase che non viene espressa, e che potrebbe essere riassunta così: «nessuno si voleva rendere conto di quello che stava per succedere», contiene un senso che (non espresso esplicitamente) si ritrova intatto nel testo. È infatti al lavoro la figura retorica dell'ipallage. L'aggettivo, per spostamento, viene attribuito ad altro rispetto al «determinato a cui invece spetterebbe»¹³. I palleggi non sono *imprecisi*, *irregolari*, o semplicemente *malriusciti* a causa del buio, come potrebbe essere normale; sono «ciechi», 'non-vedenti', proprio come lo sono i giocatori: quei protagonisti che sull'orlo del cupo spettacolo della fine ne ignorano i segni. Se dunque il libro tace, evita grammaticalmente di descrivere l'atteggiamento dei protagonisti, altrettanto non fa l'apparato retorico.

Ecco dunque che si può decifrare un'allegoria che potrebbe essere così parafrasata: se l'arrivo dell'autunno rimanda anche all'insinuarsi dell'antisemitismo, e la sembianza dell'estate sta anche per le ultime energie di una generazione che avrebbe avuto ancora molte forze, così la cecità attribuita ai palleggi è da riferirsi anche alla mancata coscienza che il narratore non vuole mai attribuire esplicitamente ai Finzi-Contini ma che proprio a loro invece va assegnata. Tutto qui è risolto, o riacceso, grazie alla presenza dell'ipallage. La figura retorica, in questo caso, mette in questione, problematizza il valore letterale del brano. In un brano in cui tutto potrebbe sembrare teso a mostrare la vitalità dei ragazzi, qualcosa interferisce per svelare invece, la loro forse ingenua, dolorosa, inesperienza.

3. METAFORE IN AZIONE: CHI SI LECCA LE FERITE?

Così come ce la descrive Giorgio Bassani, Micòl Finzi-Contini è «*assolutamente diversa dagli altri*»¹⁴. La protagonista femminile di questo romanzo si distingue dal coro dei personaggi reticenti tanto che sembra poter rappresentare proprio la possibilità inversa rispetto a quella dell'atteggiamento reticente. Micòl incarna spesso la *possibilità di dire* quelle cose che il protagonista narratore invece non riesce ad ammet-

¹³ Mortara Garavelli 1999, 222.

¹⁴ Camon 1972, 64.

tere, o almeno a pronunciare, tranne rare eccezioni. Già nella prima scena, di Micòl si viene a sapere un dettaglio assai curioso: Micòl è una ragazzina che si lecca le ferite con leggerezza. In una delle sequenze poste all'inizio degli eventi raccontati, Micòl struscia con la gamba contro un muro, procurandosi una lieve abrasione: «si era anche sbucciata un ginocchio»¹⁵. Nel brano, a proposito della lacerazione al ginocchio, il testo sottolinea una curiosa differenza tra lei e il narratore. Mentre il narratore assume subito un tono di voce «lamentoso», lei «leccò rapida la ferita: una specie di piccolo bacio affettuoso; e subito si drizzò»¹⁶. In questo atteggiamento, che appare come poco più che un dettaglio irrilevante, si concentra una decisiva e sostanziale diversità tra i due.

Micòl si lecca le ferite rapidamente, e tale sarà il suo atteggiamento per tutto il corso del libro. Il narratore, al contrario, per l'intera durata del libro non farà altro che *leccarsi le ferite*¹⁷ così come in senso metaforico, si intende chi si lascia andare alla nostalgia, cede alla tentazione del godere di un passato che svanisce, e prova gioia nel far riaffiorare ricordi noncurante della sofferenza che ciò può procurare.

Letta insieme alla scena precedente, la sequenza dei palleggi ciechi, si può qui osservare in che modo il testo si va strutturando. Esistono delle continue relazioni tra i singoli frammenti e la totalità del libro. Nella scena analizzata in precedenza, si assisteva ad un autunno che sembrava estate, e si è detto che questa immagine meteorologica ben rendeva la globalità del romanzo: la fine improvvisa di una stagione contiene gli elementi della trama intera, quella che racconta la scomparsa di una generazione. Nella scena appena analizzata si assiste allo stesso procedimento testuale. La pagina drammatizza un episodio di piccola entità, letterale, in cui ci si lecca le ferite, ma che aiuta a leggere l'intero libro come la vicenda metaforica di un narratore nostalgico e lamentoso che si lecca le ferite.

¹⁵ Bassani 1962, 58.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ È il narratore stesso, verso la fine del libro ad ammettere il proprio gusto per l'amarrezza: «Perché mi ostinavo a ritornare ogni giorno in quel luogo dove, lo sapevo, non avrei potuto raccogliere che umiliazioni e amarrezza? Non saprei dirlo esattamente [...] magari, andavo proprio in cerca di umiliazioni e di amarrezza [...]» (Bassani 1962, 235).

4. LA SCRITTURA SALVA O UCCIDE?

Una delle convinzioni su cui sembra appoggiarsi tutto il romanzo riguarda la forza della scrittura. La scrittura sarebbe in grado di tenere in vita persone, oggetti, atmosfere altrimenti destinati alla morte. L'idea di Bassani è «che l'arte congiunge e colma quel vuoto altrimenti incolmabile della vita e della morte»¹⁸. La scrittura salverebbe le persone dal tempo che le travolge e che le conduce inevitabilmente verso la scomparsa. Solo la letteratura, sospendendo e invertendo il vettore della Storia, può sottrarre la vita dalla ineluttabilità della morte (la letteratura sarebbe un raffinato espediente per *leccarsi le ferite*). Come si inizia a vedere, leggendo singoli brani del *Giardino* («Bassani non ragiona per storie, per sequenze narrative, non pensa ai propri racconti come fossero film, ma come fossero quadri») ¹⁹ è semplice accorgersi che piccoli meccanismi del testo combaciano con strutture più estese, che coprono l'intero corpo del libro. Si è osservato come in alcuni dettagli (del microtesto) si ritrovano meccanismi che si conformano alla macchina dell'intero romanzo (il macrotesto). È possibile pensare che oltre alla scrittura, sia anche questo tipo di costruzione – la strategia di particolari che si incastrano con il tutto –, a generare dei significati. La struttura narrativa intera lavora dunque, insieme alla scrittura, a definire l'astrazione temporale nelle pagine. Scrittura e struttura, temi ed espressioni grammaticali, investono il lettore di un senso di protezione dal tempo che colpisce i personaggi. Tutto, certo, fino a quando la minaccia della Storia non interviene a infrangere queste illusioni.

5. IL NAUTILUS, IL MAELSTROM E EMILY DICKINSON

Oltre ad alcune metafore particolari, anche certe similitudini, e certi rapporti di intertestualità possono attirare nei testi significati inaspettati e in modo quasi invisibile. Il protagonista del *Giardino* crede che la scrittura rappresenti una via per contrastare la morte, ma le reti metaforiche, e alcuni paragoni, lavorano a dissolvere questa convinzione.

Nella storia della letteratura, il tema della morte è declinato e affrontato in infiniti modi. Questo libro non manca di attraversarlo, come si vede già nelle prime pagine. Ma il modo in cui questo universo di

¹⁸ Guiati 2001, 129.

¹⁹ Cotroneo 1998, XVI.

Bassani è pervaso da tale presenza, va osservato con cura. Si tratta infatti di vedere in che modo un *sensu di morte* investe tutti i protagonisti e come, durante la lettura, questo destino tragico affiori e si installi nella coscienza dei lettori. La morte, che proprio la letteratura avrebbe potuto scansare ed esorcizzare, si fissa nei lettori, grazie a certe soluzioni linguistiche, con una dinamica di estremo interesse.

La prima cosa che va notata sono alcuni dei luoghi in cui nel romanzo ci si riferisce ad altre opere letterarie. Per esempio, due paragoni che il narratore utilizza per rafforzare ciò che sta raccontando: un riferimento al *Nautilus* di *Ventimila leghe sotto ai mari* di Verne²⁰ e uno al Maelstrom, e poi, con funzione leggermente diversa, un paragone con una poesia di Emily Dickinson che Micòl traduce e spedisce al narratore.

I riferimenti intertestuali possono essere di tantissime tipologie: riferimenti intertestuali, paratestuali, metatestuali, ipertestuali e architetstuali, su cui ha fatto ampiamente luce Genette²¹.

Nelle pagine del *Giardino*, dunque, si incontrano due riferimenti ad opere letterarie legate all'universo marino. Sono episodi distanti tra loro nelle pagine, ma forse legati e a contatto sotto la superficie del testo. Si tratta di due casi di ipertestualità, intesa, con Genette, come «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertestato*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente *ipotestato*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»²².

Il primo richiamo esterno al testo si riferisce alla finestra del salone della casa Finzi-Contini, che sembra l'oblò del *Nautilus*. Scrive Bassani: «[tutte le pareti erano] foderate di cuoio, tranne quella, interamente a vetri, aperta sulla buia tempesta del parco come l'oblò del *Nautilus*»²³.

Il secondo richiamo ad un testo letterario nasce invece lì dove si parla del periodo di tempo che va dalla primavera all'agosto del 1939, che, così come lo descrive il narratore, sembra «una lenta progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom»²⁴.

²⁰ Nel catalogo dei libri della biblioteca di Giorgio Bassani, riportato nel volume *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, il libro *Ventimila leghe sotto ai mari* di Jules Verne non compare. Di Verne Bassani possedeva sia *Un inverno tra i ghiacci*, che *L'isola misteriosa* (Rinaldi 2004, 297). Nella presentazione al volume tuttavia Paola Bassani sottolinea come la lista lacunosa dei titoli «testimonia al tempo stesso carenze, perdite, dispersioni crudeli causate in larga misura dalla persecuzione e dalla guerra» (2004, 11).

²¹ Si fa ora riferimento in generale al testo di Genette 1997 [1982].

²² Genette, 1997 [1982], 7-8.

²³ Bassani 1962, 174.

²⁴ *Ivi*, 235.

È chiaro che la similitudine tra l'oblò della casa Finzi-Contini e l'oblò del *Nautilus* non si esaurisce in una delucidazione sull'arredo. Il modo più evocativo per descrivere una «parete interamente a vetri» non è certo richiamare un oblò, termine che può anzi suggerire immediatamente al lettore l'immagine di un piccolo finestrino di forma circolare²⁵. La scelta del richiamo all'oblò del *Nautilus* (che in realtà ha una forma tutta particolare, anomala per essere un oblò) non si limita solo al *design* della vetrata della casa, ma immette nel testo molti altri elementi.

Sul *Nautilus* di Verne, a cui si riferisce Bassani, si può intanto osservare quanto notava Roland Barthes: «Verne ha costruito una sorta di cosmogonia chiusa in se stessa, che ha le sue categorie proprie, il suo tempo, il suo spazio, la sua pienezza, e perfino il suo principio esistenziale. Tale principio mi sembra sia il gesto continuo della reclusione»²⁶. In questa prima citazione si nota una corrispondenza forte tra il mondo di Verne e quello creato da Bassani (lì la nave, qui la casa). In entrambi si cerca di piegare le leggi temporali a proprio modo (se ne è accennato ma se ne discuterà meglio in seguito), e si ricorre allo spazio per immortalare il cuore concettuale della reclusione: «il giardino che diventa luogo di autoreclusione, di separazione, anche di diversità»²⁷. È attraverso questo paragone col *Nautilus* che l'orizzonte della reclusione (parola che non compare nel testo di Bassani) si fa ulteriormente vivo nel testo, definendo per sempre un clima angoscioso e un'atmosfera claustrofobica.

Si ricordi, inoltre, che anche in un'altra occasione Bassani associa la casa ad un mezzo navale. Al telefono, Micòl descrive al narratore la sua stanza: «le finestre erano due, per la precisione. Guardavano entrambe a mezzogiorno, ed erano talmente alte dal suolo che ad affacciarsi ai davanzali, con la distesa del parco sotto [...] pareva di farlo da un transatlantico»²⁸. Attraverso queste due associazioni, si consolida la sovrapposizione tra la casa Finzi-Contini e una imbarcazione, nei termini di un'immagine di isolamento dai flutti indomabili che la circondano.

²⁵ Il vocabolo italiano per il termine 'oblò' è «portellino di murata», la cui definizione infatti è: «Finestrino circolare, nei fianchi o in altri luoghi del bastimento, fornito di telaio e cerniera in bronzo, con vetro di forte spessore e coperchio interno, che agisce anche da oscuratore. La chiusura si opera per mezzo di chiavistelli a vite, articolati, muniti di dadi ad orecchia o ad anelli, chiamati comunemente *Galletti*» (in *Dizionario di marina* 1937, 665).

²⁶ Barthes 1974 [1957], 74.

²⁷ Cotroneo 1998, XXXV.

²⁸ Bassani 1962, 131.

Proseguendo con Barthes, si legge, ancora sul tema della reclusione: «l'imbarcazione può essere certo il simbolo della partenza; è più profondamente, cifra della chiusura»²⁹. L'aver paragonato la casa Finzi-Contini alla nave del *Nautilus* consegna indirettamente al lettore molto più di una precisione sull'arredo. Delinea infatti una intera realtà di valori che riguardano la segregazione sociale della famiglia Finzi-Contini, il loro tempo di autonomia quasi scaduto, la loro distanza dalla realtà che li asserraglia. Il semiologo francese aggiunge ancora: «amare le navi è, prima di tutto, amare una casa superlativa, perché irrimediabilmente chiusa»³⁰. Anche in questo caso le parole di Barthes aiutano nell'interpretazione del testo bassaniano. Il narratore del *Giardino* potrebbe avere veramente amato quella casa, non *nonostante* la sua chiusura, ma anzi *proprio* per quella sua chiusura³¹. Si può qui aggiungere anche un'altra somiglianza, carica di significato, tra il *Nautilus* e la casa dei Finzi-Contini: la presenza della biblioteca. Elemento comune ad entrambi i romanzi, aspetto che caratterizza gli ambienti e chi li abita, viene usato come ulteriore sigillo distintivo tanto di autonomia quanto di separazione: «il professor Ermanno, presomi sottobraccio, mi propose di approfittare d'allora in poi liberamente, come e quando volessi, dei quasi ventimila libri di casa»³². Così come, nel romanzo di Verne si legge: «Dodicimila, signor Aronnax. Sono i soli legami che mi congiungano alla terra. [...] Questi libri d'altra parte sono a vostra disposizione e potrete servirvene liberamente»³³.

Se dunque «il *Nautilus* è autosufficiente, nel senso che dal mare ricava tutto quello che serve alla propulsione della macchina e alla vita dell'equipaggio: di questa assoluta autosufficienza, che è il segno dei dannati, la biblioteca del capitano Nemo è il simbolo più forte»³⁴. Qualcosa di assai simile, se non di uguale, vale anche per la biblioteca dei Finzi-Contini. Anche qui la presenza funzionale della biblioteca si tra-

²⁹ Barthes 1975 [1957], 75.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Che il giardino dei Finzi-Contini sia segno di chiusura è un vero luogo comune della critica: «Di orti, parchi e giardini non v'è certo scarsezza nella letteratura dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento. Si pensi tra l'altro al glorioso sintagma dell'*hortus conclusus* riapparso con vitalità nella temperie decadente e poi suggestivamente ritrovato forse per sotterranee ascendenze israelitiche dal Bassani dei *Finzi-Contini* (che però forse va ad affondare le sue radici, oltre l'immagine del *Cantico dei cantici*, nell'archetipo originario dell'Eden)»: in Giachery 1985, 25.

³² Bassani 1962, 174.

³³ Verne 1937, 75.

³⁴ Mari 2004, 320.

sfigura presto in una funzione simbolica: un simbolo tanto di autosufficienza e indipendenza (culturale, religiosa, ideologica, politica) quanto di isolamento e condanna (la ghettizzazione, l'esclusione, la persecuzione antiebraica).

Può essere utile confrontarsi ancora con un'ultima citazione dal saggio di Barthes: «Il *Nautilus* è [...] la caverna adorabile: la soddisfazione della reclusione raggiunge il suo parossismo quando, dal seno di questa interiorità senza fessure, è possibile vedere attraverso un grande vetro l'esterno infinito delle acque, e in tal modo con uno stesso gesto definire l'interno mediante il suo contrario»³⁵.

Ecco che una dinamica simile, quella tra «interno» ed «esterno» è all'opera anche nel *Giardino*. Bassani descrive ciò che si vede subito oltre la casa: «la buia tempesta del parco», ma questa definizione dell'ambiente esterno, aiuta il lettore, per contrasto, a capire meglio la casa dei Finzi-Contini segnata, evidentemente, da elementi di luminosità (in opposizione al buio) e di calma (in opposizione alla tempesta). In questo modo si asseconda infatti il virtuoso gioco di contrasti: luminosabuia, calma-tempesta. Fermandosi per ora qui, si può notare definitivamente in che modo il riferimento al *Nautilus* richiami, nella descrizione, l'elemento *reclusione*. Grazie a quanto osservato è facile vedere come la reclusione, tema di cui il testo è intriso ma di cui non fa menzione letteralmente, sia viva e presente.

Il secondo riferimento, non a caso ancora marino, e che insiste nell'associare la storia dei Finzi-Contini con quella di una nave leggendaria, riguarda il Maelstrom. L'attenzione letteraria va immediatamente al racconto di Edgar Allan Poe, sapendo che Bassani aveva certamente letto il racconto dello scrittore americano³⁶. Leggiamo dunque il brano del *Giardino*: «Il lungo periodo di tempo che seguì, fino ai fatali ultimi giorni dell'agosto '39 [...] lo ricordo come una specie di lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom»³⁷.

Anche in questo caso, rispetto alla scelta dell'aggettivo «fatali», il riferimento al Maelstrom porta significati gravidi di conseguenze. In questa occasione, sebbene non senza il timore di forzare il testo, si può im-

³⁵ Barthes 1975 [1957], 75-76.

³⁶ In una lettera di Da una prigione, Bassani consiglia libri e autori per la sorella Jenny: «Jenny farà bene a leggere, innanzi tutto, i grandi classici dell'800, italiani e stranieri: Manzoni e Verga, come dicevo, e Nievo, e Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Melville, Hawthorne, Defoe, Gogol, Puškin, Gončarov, Tolstoj, Dostoevskij, Flaubert, eccetera eccetera» (Bassani 1998, 958).

³⁷ Bassani 1962, 235.

maginare che Bassani si stia riferendo non solo alla corrente Maelstrom che si trova al largo della Norvegia, ma proprio al racconto di Edgar Allan Poe *Una discesa nel Maelstrom*. La tragedia dei Finzi-Contini si fa allora presente con ulteriore forza se vista attraverso questa travolgente evocazione letteraria. Il ricordo della fine dolorosa e catastrofica della nave di quel racconto rievocato alla memoria del lettore rende ancora più cupa e grandiosa l'agonia della storia che si sta leggendo, e il tutto passa il più possibile inosservato.

Si può inoltre scorgere, combinando tra loro le due citazioni appena analizzate, un percorso che unisce i due riferimenti: se la prima citazione associa semplicemente la casa Finzi-Contini ad una nave leggendaria ³⁸, poi si chiarisce in modo esplicito che questa analogia della nave riguarda il destino tragico, l'atto di sprofondare. Il legame tra queste due citazioni non è però soltanto una ipotesi che si applica al testo nel momento della lettura critica, cioè dall'esterno, in ritardo. Una correlazione, al di là del riutilizzo di Bassani, esiste infatti davvero e in anticipo, tra i due testi. Verne, nella scrittura di *Ventimila leghe sotto i mari*, come è stato notato, «è costretto a prendere letteralmente in prestito due invenzioni di Poe: la bianca cortina che sigilla il *Gordon Pym* e nientemeno che il Maelstrom» ³⁹.

A poche pagine dalla fine di *Ventimila leghe sotto ai mari*, si legge:

Ma una parola, venti volte ripetuta, una terribile parola mi svelò la causa di quella commozione che si propagava a bordo del *Nautilus*. Non era già con noi che il suo equipaggio se la pigliava.

– Maëlstrom! Maëlstrom! – si gridava.

Il Maëlstrom! Più spaventoso nome, in più spaventosa condizione, poteva mai risuonare al nostro orecchio? [...] E il *Nautilus* era trascinato in quell'abisso, appunto allora che il nostro canotto stava per staccarsi dai suoi fianchi? ⁴⁰

Tra i due testi esiste dunque già un legame indissolubile. I romanzi non si legano tra loro solo per la scelta di una stessa corrente norvegese che serve ai due autori come gorgo narrativo in cui far confluire entrambe le storie. Verne si riferisce forse al testo di Poe: «Ma che cosa ne è del *Nautilus*? Ha resistito alle strette del Maelstrom? Vive ancora il capita-

³⁸ «Sotto questo aspetto la maggior parte delle imbarcazioni leggendarie o fantastiche sono, come il *Nautilus*, tema di una reclusione accarezzata», in Barthes 1975 [1957], 76.

³⁹ Mari 2004, 318.

⁴⁰ Verne 1937, 411.

no Nemo? [...] Spero, e spero anche che il suo poderoso apparecchio abbia vinto il mare nel suo più terribile abisso, e che il *Nautilus* abbia sopravvissuto là dove tante navi sono perite»⁴¹. Si può pensare che qui Verne si riferisca non soltanto ad altre navi realmente esistite, ma anche a quelle che navigano nelle pagine di altri scrittori e che però sono certamente affondate.

Il legame che esisteva tra i due autori viene dunque semplicemente riattivato da Bassani nel suo *Giardino*. È dunque forse possibile concludere che i due paragoni letterari costituiscano un'allegoria unica, salda, non frammentaria, della casa Finzi-Contini come di una nave che stia facendo naufragio.

La terza e ultima citazione letteraria da prendere in esame riguarda invece un altro aspetto. Si tratta di una poesia di Emily Dickinson, un riferimento *intertestuale*, del tipo esplicito: «Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della pratica tradizionale della *citazione*»⁴². Micòl traduce e spedisce al narratore una poesia. Si ricordi innanzitutto che gli studi accademici di Micòl si concentrano proprio sulla poetessa americana: «'Hai già preso la tesi?' 'Per prenderla l'ho presa: su Emily Dickinson, sai, quella poetessa americana dell'ottocento, quella specie di donna terribile'»⁴³. Lettrice e studiosa di Emily Dickinson, Micòl doveva tra l'altro avere sviluppato una particolare dimestichezza col tema degli amori impossibili, dato che la vita della Dickinson fu sconvolta forse proprio da un evento di questo tipo: «intorno alle ragioni, ai modi e agli incidenti di questo sconvolgimento, fu variamente congetturato. Venne fatta una quantità di pettegolezzi; prima in vita e poi in morte della poetessa. [...] D'una cosa non fu mai dubbio: che si trattò d'amore il quale non poté mai realizzarsi»⁴⁴. Ma Micòl, ragazza affascinante e *terribile*, rovescia il gioco della Dickinson volgendolo contro il narratore.

Seguendo il tragitto della vicenda, Micòl spedisce dunque al narratore una poesia della Dickinson:

Morii per la Bellezza; e da poco ero
discesa nell'avello,
che, caduto pel Vero, uno fu messo
nell'attiguo sacello.

⁴¹ *Ivi*, 412-413.

⁴² Genette 1997 [1982], 4.

⁴³ Bassani 1962, 77.

⁴⁴ Cecchi 1939, 36.

«Perché sei morta?», mi chiese sommesso.

Dissi: «Morii pel Bello».

«Io per la Verità: dunque è lo stesso,

– disse, – son tuo fratello.»

Da tomba a tomba, come due congiunti

incontratisi a notte,

parlavamo così; finché raggiunti

l'erba ebbe nomi e bocche.⁴⁵

La scelta di questa poesia non è certamente una scelta neutra. Questi versi contengono alcune indicazioni che interagiscono con la complessità dei personaggi del romanzo. La traduzione e la lettura di questo componimento, all'interno del romanzo, porta inevitabilmente a chiedersi che rapporto vi sia tra le tre figure: Emily Dickinson; la *personificazione* della Bellezza della poesia; e Micòl Finzi-Contini.

Suona infatti curioso l'attacco del primo verso, se si pensa che a riscriverlo e a riproporlo tra i tanti testi della poetessa sia proprio Micòl: «Morii per la Bellezza». Nella poesia compaiono due personificazioni: la Bellezza e il Vero. E si ritrovano a parlarsi da tomba a tomba.

Se per personificazione si intende solitamente il desiderio di «raffigurare come persone esseri animati o entità astratte»⁴⁶, è chiaro che in questo caso è la Bellezza ad essere personificata. Ma se nel romanzo l'incarnazione della bellezza è Micòl non è difficile che tra i tratti della Bellezza (della poesia) e della Micòl (del romanzo) possano avvenire interferenze, possa esserci uno scambio di elementi. Ora, se la personificazione è il passaggio da un'entità astratta a un personaggio, Micòl nel libro compie il percorso esattamente contrario: «il romanzo, come si sa, è dedicato a Micòl, cioè a un personaggio, che proprio in virtù di quella dedica non è più un personaggio, anzi conferma di non esserlo mai stato, resta una persona»⁴⁷. Il romanzo infatti parte da una idealizzazione, dalla fantasia di uno scrittore e tenta, fin dalla dedica, di attribuire una verità storica ad un personaggio letterario.

Non ci sono certo elementi sufficienti per dire che la Bellezza della

⁴⁵ Bassani 1962, 157. La poesia della Dickinson: I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the Tomb / When One who died for Truth, was lain / In an adjoining Room – // He Questioned softly «Why I failed»? / «For Beauty», I replied – / «And I – for Truth – Themselves are One – / We Brethren, are», He said – // And so, as Kinsmen, met a Night – / We talked between the Rooms – / Until the Moss had reached our lips – / And covered up – our names – (Dickinson 1997, 494-496).

⁴⁶ Mortara Garavelli 1999, 263.

⁴⁷ Così scrive Camon, nel libro di interviste (1972, 56).

poesia della Dickinson sia Micòl. Né che la Verità corrisponda al Narratore. Ma la presenza stessa di questa poesia, e non di un'altra, e alcuni elementi del testo permettono tuttavia di interrogare la pagina in questa direzione.

Con la scelta di raccontare l'episodio di Micòl e della poesia si immettono in ogni modo nel testo due elementi. Per prima cosa, l'associazione che con facilità compirà il lettore, tra Micòl e la Bellezza, suggerisce la caducità, l'inconsistenza, e ancora una volta la realtà tragica di Micòl. Così come la Bellezza sembra viva (perché parla) pur essendo morta, così la voce di Micòl ci appare anch'essa come una voce *vivissima* ma che parla già dall'oltretomba, anche perché la sua fine dolorosa è nota già dall'avvio del romanzo. In secondo luogo, grazie a questa citazione poetica può venire forse alla luce un desiderio nascosto del narratore, che romanticamente sogna di poter continuare il dialogo con Micòl ora che lei è morta, raccontando la loro vicenda. Anche nel lettore, la pagina in cui si descrive il duetto di voci che conversano *come due congiunti*, posta a questa altezza della trama, instilla la possibilità che i due protagonisti del romanzo possano continuare il loro dialogo per sempre, anche dopo la loro morte. Così, ancora una volta, il *senso di morte* si radica nelle pagine in modo sotterraneo.

Da notare, ancora, che Roberto Cotroneo rintraccia un ulteriore rapporto tra un'altra poesia di Emily Dickinson e l'intero ambiente in cui si svolge la storia del romanzo:

Quel giardino, il giardino con gli alberi e i fiori rari, dai nomi impossibili che Micòl conosce benissimo, è un luogo ultimo, misterioso, più antico della città stessa, un bosco sacro, un giardino delle meraviglie, un luogo di desiderio. Come in una poesia di Emily Dickinson su cui Micòl Finzi-Contini scrive la sua tesi di laurea:

qui sta la piccola foresta
dalla foglia sempreverde;
ed il giardino più luminoso
che mai gelo conobbe:
tra i suoi fiori perenni
odo l'ape ronzare, allegra:
ti prego, fratellino,
vieni nel *mio* giardino!

Una poesia che forse Micòl conosceva (se è consentito di dare un suggerimento al narratore-Bassani).⁴⁸

⁴⁸ Cotroneo 1998, XLI-XLII. La poesia è citata da Dickinson 1997, 7.

Come si è visto, le tre presenze letterarie, il *Nautilus*, il Maelstrom e la poesia della Dickinson portano nel testo significati, atmosfere, valori, temi, sentimenti, che completano e a volte intensificano aspetti che il testo non manifestava in modo esplicito. La reclusione, il naufragio, la caducità della bellezza sono immagini che una volta ospitate nel testo lavorano in direzioni diverse, rilasciando nelle pagine le loro tendenziose suggestioni.

6. LA MEMORIA COME STILE

Al principio di questo studio, si è sostenuto che in alcuni brani letterali (grammaticali) del *Giardino dei Finzi-Contini*, la scrittura (come tema) sembrava fosse interpretabile come un modo per salvare qualcosa dalla morte, cioè l'esatto contrario di quanto si è invece adesso appena concluso. Si diceva che la funzione della letteratura fosse quella di sottrarre la vita proprio a questa parabola di decadenza, mentre ora si è visto che la letteratura porta in questo libro un'ondata di elementi tragici e fissa la morte nelle pagine, in modo irreversibile.

È proprio il tema della memoria la cerniera tra queste due visioni, tutte e due presenti eppure in lotta tra loro. La scrittura è sì, esplicitamente, dichiaratamente, una strada di salvezza, ma ciò viene impercettibilmente contraddetto da alcune interferenze retoriche legate proprio al tema della memoria.

Nella biblioteca di casa Finzi-Contini, frequentata dal narratore, per esempio, è sistemato uno scrittoio. Il narratore, al quale è stata messa a disposizione la biblioteca, commenta così: «mi aggrappavo al breve scrittoio che il professor Ermanno, dal gennaio scorso, aveva fatto collocare per me nel salone del biliardo, sotto la finestra di mezzo, come se, così facendo, mi fosse dato di *arrestare l'inarrestabile progresso del tempo*»⁴⁹.

La letteratura, è detto chiaramente, avrebbe proprio la capacità di arrestare lo scorrere del tempo, perché in grado di fissare il passato e il presente e cristallizzarli, una volta per tutte, nella memoria. È a questa abilità che il narratore si affida durante la composizione di questo romanzo, o almeno questa è l'impressione che si riceve leggendo alcune dichiarazioni esplicite: «per me [...] più del possesso delle cose contava la memoria di esse, la memoria di fronte alla quale ogni possesso, in

⁴⁹ Bassani 1962, 177 (corsivo mio).

sé, non può apparire che delusivo, banale, insufficiente. [...] La mia ansia che il presente diventasse *subito* passato, perché potessi amarlo e vagheggiarlo a mio agio, era anche sua, tale e quale»⁵⁰. Non è forse lecito leggere questo commento del narratore come una dichiarazione di Giorgio Bassani sulla sua poetica, dichiarazione che il lettore del *Giardino* dovrebbe utilizzare come chiave di lettura?

In questo brano, si osserva anche un'immagine metaforica molto densa e ricca di significati. «Era il *nostro* vizio, questo: d'andare avanti con la testa sempre voltata all'indietro»⁵¹. Se si prova a decifrare, a dipanare i significati di questa immagine, con i due protagonisti che avanzano tenendo la testa rivolta al contrario⁵², si torna con estrema agevolezza all'immagine, tutta ebraica, dell'angelo della storia di Walter Benjamin⁵³.

Coincidenza vuole, che nella pagina in cui Bassani discute prima del potere della memoria («più del possesso delle cose contava la memoria»), lo scrittore offra anche questa immagine simbolica di se stesso e di Micòl come di due che procedono con la testa rivolta al contrario⁵⁴. Giulio Schiavoni ha scritto, a proposito degli angeli talmudici, qualcosa che tiene in sé tutti e due questi elementi e che può valere come un'ottima definizione per i due personaggi di Bassani: «Questi angeli nuovi, destinati a svanire dopo aver cantato l'inno all'Eterno sono esseri che, nell'effimero della storia, effimeri essi stessi, serbano tuttavia memoria del diverso, di una storia che va interrotta, e che custodiscono per gli umani in quanto esseri effimeri l'incontro con la parola interrogata»⁵⁵.

Resta certo ambigua la posizione di Micòl nei confronti della memoria, del passato e della morte, ma la forza di questa figura femminile

⁵⁰ *Ivi*, 224.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Questa immagine non è isolata. Bassani in *Muore un'epoca* (1974), afferma che potrà vivere solo «girato / perennemente all'indietro a guardare / verso quella testé / finita», interessato unicamente alla sua vita di prima (in Frandini 2004, 23).

⁵³ L'angelo che vola con la testa al contrario è in quegli anni una figura fortemente presente nel panorama degli intellettuali ebrei. Walter Benjamin rimane stregato vedendo il quadro di Paul Klee *Angelus Novus* del 1920. Il quadro passa dopo la guerra a Theodor Adorno in America, poi viene affidato a Gershom Scholem. Scholem stesso nel 1921 aveva «scritto la lirica *Gruß vom Engel* (*Saluto dall'angelo*) dedicata a Benjamin» (in Schiavoni 2001, 72). Nel 1931 l'angelo ritorna nelle pagine di Karl Krauss nel testo *Agesilaus Santander*.

⁵⁴ Alla maniera, tra l'altro, degli indovini danteschi.

⁵⁵ Schiavoni 2001, 73. È Benjamin a parlare di questi angeli: «Non sono forse perfino gli angeli creati, secondo una leggenda talmudica – nuovi in ogni istante, in schiere innumerevoli – perché dopo aver cantato il loro inno al cospetto del Signore, cessino e svaniscono nel nulla?» (1982, 178).

risiede spesso proprio nell'impossibilità di essere definita una volta per tutte. Non si è mai certi fino in fondo circa le sue aspirazioni, i suoi pensieri, i suoi sentimenti più profondi.

Procedendo nell'analisi, si dovrà aggiungere che il modo simbolico in cui Micòl si mantiene legata al passato è reso concreto, nel testo, quando ci si sofferma sul suo amore nei confronti del collezionismo: «passava ore e ore in giro per antiquari»⁵⁶. Tuttavia è lei stessa a fare un discorso anti-nostalgico al narratore, cercando di distoglierlo dalla passione verso gli oggetti materiali: «Anche le cose muoiono, caro mio. E allora, se anche loro devono morire, tant'è, meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti pare?»⁵⁷. Frase piuttosto ambigua, questa, se la si legge come una frase rivolta più che al personaggio che le sta davanti, al narratore-autore di questo libro. Cosa si nasconde dentro a questa considerazione che tiene insieme memoria, tentativo di strappare le cose dall'oblio e *lo stile*: «meglio lasciarle andare. C'è molto più stile?»

Appare assai difficile concordare con quanto scrive Grillandi a questo proposito: «Quando la ragazza mostra una piccola barca ormai in disarmo, un oggetto che nei tempi della fanciullezza le fu molto caro, non leva inutili rimpianti; osserva solo che quando una cosa è vecchia è giusto che debba morire. E lo ha da fare senza interventi estranei, con stile. Il medesimo stile che Bassani usa nella stesura del suo libro: equilibrato e consapevole»⁵⁸. Lo stile di Bassani, secondo Grillandi, coinciderebbe con quello stile auspicato da Micòl. Uno stile che consiste nel lasciar andare via le cose, capace cioè di porre resistenza alla tentazione della nostalgia del passato. Non serve tuttavia alcuno sforzo di analisi per accorgersi che questo non è certo lo stile adottato in questo romanzo, anzi ne è l'esatto contrario. Il *Giardino* è intessuto di vera e propria poetica della nostalgia, un'estetica della 'testa rivolta al contrario', la costruzione di un mondo che corre in due direzioni: in avanti verso un burrone e indietro verso l'oblio. L'uso stesso del tempo dei verbi al passato, con l'indicativo imperfetto, esprime un ultimo tentativo di tenere in vita ciò che il passato remoto accetta di aver ormai alle spalle.

Difficile inoltre pensare che Micòl ragioni come l'io narrante. Micòl vive infatti un perenne conflitto interiore, ed è facile notare le sue incoerenze, evidenti anche agli occhi del narratore. A proposito della collezione di lattimi di Micòl, il narratore-protagonista non può che titubare:

⁵⁶ Bassani 1962, 130.

⁵⁷ *Ivi*, 121.

⁵⁸ Grillandi 1972, 77.

«mi guardai bene dal farle notare come quanto mi diceva andasse scarsamente d'accordo con la sua dichiarata avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile che attendeva 'anche loro'»⁵⁹.

Qual è dunque la posizione di Micòl? Tutto è ambiguo. Inaffidabile sembra l'occhio con cui Micòl guarda se stessa, altrettanto inaffidabile sembra lo sguardo del narratore, troppo coinvolto nella vicenda e poco oggettivo circa la persona di Micòl.

Alcune volte, effettivamente, Micòl mostra avversione verso il passato. Per lei avere stile vuol dire guardare al futuro. Eppure nella vita colleziona oggetti del passato. Altre volte scopriamo che «Micòl ripeteva di continuo [...] che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*», e il passato, ancora di più, il caro, il dolce, il pio passato»⁶⁰. Giorgio Bassani scrittore, tuttavia, quando non parla con la voce del personaggio-narratore, riferendosi a Micòl, la descrive ancora in un modo nuovo e diverso. In un'intervista a Ferdinando Camon, rivela: «Micòl dice che ama solo il presente, o semmai il passato, il caro, il pio, il dolce passato: ma in realtà è carica di vita e anela al futuro»⁶¹.

7. DIRE, NON DIRE. «STAREI PER DIRE»: UNA PRETERIZIONE

Così come i personaggi avanzano con la testa rivolta al contrario, nello stesso modo anche il lettore critico può leggere le pagine con la testa all'indietro, cercando di vedere cosa si lascia alle spalle durante la lettura. La pagina in cui compare la citazione che si riferisce al *Nautilus*, per esempio, merita di essere guardata ancora, in lontananza, perché presenta ulteriori elementi importanti nella prospettiva di una lettura retorica.

La somiglianza tra la casa Finzi-Contini e il *Nautilus* proseguiva così: «come l'oblò del *Nautilus*: così intima così riparata, starei per dire così sepolta»⁶².

⁵⁹ Bassani 1962, 130.

⁶⁰ *Ivi*, 292.

⁶¹ Camon 1972, 62.

⁶² Bassani 1962, 174.

Bassani aveva letto *Ventimila leghe sotto ai mari*. L'abitazione dei Finzi-Contini appare al narratore che racconta la storia come una dimora «sepolta», sprofondata sotto terra, Bassani utilizza il paragone con il *Nautilus* per imprimere nel testo un cimiteriale senso di sepoltura e di profondità. Tuttavia, se è vero che il *Nautilus* è un sottomarino, l'idea della profondità del *Nautilus* di *Ventimila leghe sotto ai mari*, che si percepisce già dal titolo di questo romanzo d'avventura, è un'idea per lo più distorta: aderisce più alla vulgata che alla filologia. Michele Mari ha scritto in un saggio:

Credo che chiunque si accinga per la prima volta alla lettura di *Ventimila leghe sotto i mari* dia per scontato che il titolo del capolavoro di Jules Verne si riferisca a un viaggio *in verticale*, voltandosi dunque a una certa delusione alla scoperta [...] che tutte quelle leghe sono in realtà da intendersi in orizzontale, e tanto poco in profondità che nel suo andirivieni per il globo [...] il *Nautilus* viaggia per lunghi tratti a pochi metri dal pelo dell'acqua se non addirittura in *superficie*.⁶³

Ci sono dunque una coppia di metafore guaste in un solo punto, guaste o, per lo meno, ardite. La prima riguarda l'oblò (usato per evocare non un foro circolare ma una parete composta interamente di vetri); la seconda è un sottomarino che viaggia in superficie (usato per evocare un senso di profondità). Ma tra le due immagini si può annotare un'ulteriore espressione che illumina ancor meglio lo stile della scrittura di Bassani. È l'espressione: «starei per dire così sepolta». La figura retorica della preterizione può essere considerata infatti, insieme alla reticenza, l'emblema retorico del romanzo. In questo caso, forse il più interessante di tutto il libro, si ha un esempio di quale sia la forza potenziale di tutte le figure retoriche, quella di una comunicazione nascosta. La preterizione è la figura retorica che incarna meglio di ogni altra la capacità del linguaggio di sfuggire continuamente a se stesso. La preterizione, che grammaticalmente sostiene di *non dire* e che retoricamente *dice*, attesta la possibilità di una tensione eterna che vive all'interno del linguaggio tra grammatica e retorica. «Starei per dire così sepolta» annuncia la volontà di non dire grammaticalmente ciò che contemporaneamente la figura piazza al centro della pagina.

⁶³ Mari 2004, 317.

8. UNA RETE DI METAFORE PER LA MORTE

I personaggi del *Giardino dei Finzi-Contini*, vivi quanto prossimi alla morte, energici quanto evanescenti, appaiono come persone ‘mortifere’ anche a causa di una catena di espressioni metaforiche diffuse nel romanzo. Se si esclude il *Prologo*, in cui si viene a conoscenza della fine che spetterà alle loro vite, il romanzo traccia nelle pagine il tetro solco che li condurrà alla morte attraverso un’ampia rete metaforica.

La prima similitudine interessante che si incontra nel testo è già molto significativa. Il narratore, a fine anno scolastico, viene bocciato in matematica. Nella breve descrizione della scuola compare la seguente similitudine: «Per darci convegno non trovavamo per solito luogo migliore dell’atrio dell’istituto. Si indugiava nell’androne, vasto, fresco e semibuio come una cripta»⁶⁴.

Curioso, eppure assai efficace, che il luogo di ritrovo dei ragazzi assomigli ad una cripta.

È chiaro che il paragone viene usato principalmente per dare incisività alla descrizione, sia per gli aspetti *termici* (la frescura) che per far risaltare quelli *cromatici* (l’oscurità) dell’atrio. L’idea della cripta aiuta a vedere e a sentire da un lato la freddezza e l’umidità (rispetto all’estate che vibra fuori), e dall’altro la sua penombra oscura (rispetto alla luminosità estiva), ma è indubbio che tra tutti i luoghi che hanno queste caratteristiche, *questa similitudine* immette nel testo anche un’altra schiera di significati, legati alla natura della cripta. Non solo luogo freddo e buio (come avrebbe potuto esprimere il riferimento a qualsiasi cantina o grotta), ma luogo di ossa, casa dei morti. Già dunque nel presentare lo spazio in cui crescono quei bambini si ha indirettamente una presenza di cadaveri, invece che una presenza di corpi vivi. Il testo fa entrare, attraverso questa associazione, un senso di caducità che spazza via la giovanile vitalità dei ragazzi. Da subito, si sa che quei ragazzi, sono giovani che più che crescere e diventare adulti, sono destinati alla morte.

A proposito di alcune poesie di Bassani, nota Paola Frandini qualcosa di molto simile e interessante:

Intorno alla differenza che per Bassani non è strettamente semantica tra vivere e abitare si giocano queste liriche. Se è possibile guardare senza vedere è altrettanto possibile vivere senza abitare. È ancora una volta l’effimero contro la stabilità, l’occasione contro la necessità, il presente

⁶⁴ Bassani 1962, 339.

contro il passato, il tempo contro l'eterno. *I morti non vivono nei cimiteri, li abitano.*⁶⁵

La Frandini dunque riscontra nelle poesie un processo simile: come i vivi non vivono il loro spazio, ma lo occupano come fossero morti nei cimiteri, così i morti, nei cimiteri bassaniani, non riposano, ma ne sono gli abitanti.

Espressioni preziose, da questo punto di vista, si trovano spesso nelle pagine del *Giardino dei Finzi-Contini*. La madre di Micòl, la prima volta che si affaccia in queste pagine, compare così: «tutta in nero, recava in mano un grosso mazzo di crisantemi»⁶⁶. Appare da subito cioè vestita a lutto, con i fiori che *culturalmente* sono tipici della sepoltura.

Così, sempre giocando sullo spostamento di significato di una parola, il padre di Micòl dice che Malnate è «venuto a seppellirsi in una 'cittaduzza' [Ferrara]»⁶⁷. Malnate cioè non è a Ferrara tanto per vivere e per fare esperienze, quanto, inevitabilmente, per morire.

Una domenica pomeriggio, i vecchi di casa Finzi-Contini passano nel giardino, scorrono sullo sfondo in un modo assolutamente naturale dove però ci viene suggerito di notare qualcosa di ambiguo: «facevano davvero un piccolo corteo»⁶⁸, e ci si può domandare se non si tratti dell'immagine di un corteo funebre.

A metà strada tra la vita e la morte, sono descritti anche i ragazzi che giocano a tennis: «Tornammo adagio verso il campo da tennis. A guardare, non c'era rimasto più nessuno. Eppure nelle tenebre quasi complete, Micòl e Carletto Sani giocavano ancora»⁶⁹. La consistenza dei protagonisti è quella tipica dei fantasmi, che si muovono nelle tenebre in modo invisibile. Tanto che all'inizio neanche si vedono, e solo dopo ci si accorge della loro *presenza* (l'impressione iniziale è che proprio «non c'era rimasto più nessuno»).

Il protagonista e Alberto considerano Ferrara «una specie di tomba»⁷⁰, annotazione curiosa per descrivere una città; la prima volta che Micòl vede il narratore lo accoglie con una strana formula di saluto: gli dice «condoglianze»⁷¹.

⁶⁵ Frandini 2004, 25 (corsivo mio).

⁶⁶ Bassani 1962, 96.

⁶⁷ *Ivi*, 97.

⁶⁸ *Ivi*, 99.

⁶⁹ *Ivi*, 103.

⁷⁰ *Ivi*, 164.

⁷¹ *Ivi*, 354.

Bisogna aggiungere che Alberto è un personaggio evanescente non solo caratterialmente, come è facile pensare, ma addirittura fisicamente: «perfino fisicamente tendeva a defilarsi, a sparire, a cancellarsi»⁷². Che cosa può vuol dire un testo quando avverte che è tipico della natura di uno dei protagonisti la predisposizione a cancellarsi? A che cosa si sta riferendo?

E ancora, di Alberto il romanzo presenta un particolare molto inquietante, nel momento in cui il narratore lo osserva: «Lo guardai attentamente. Il suo viso mi si rivelò a un tratto smunto, emaciato, come raggrinzito da una vecchietta precoce»⁷³. È vero che qui l'espressione è letterale perché Alberto è veramente malato, ma è pur vero che la presenza di questa malattia rimanda fatalmente ad una morte di altra natura, evidentissima già nel modo anomalo in cui si mostrano i sintomi, non gradualmente, ma come 'di colpo', come se si trattasse non di qualcosa di visibile a tutti ma di un male segreto, la cui origine è di difficile decifrazione. Un male che aleggia nella storia, non solo grazie a ciò che viene detto, ma anche grazie ad altri dispositivi che sono tutti attivi per comunicarlo.

È chiaro che le reticenze dell'io narrante, l'ambiguità di Micòl, le metafore e le similitudini che vivono nelle pagine di Bassani e i riferimenti alle altre opere letterarie, sono tutti dati che lavorano e concorrono a dar vita ad un romanzo compatto, unitario, potentissimo. Una lettura del romanzo che tenga conto soltanto dei temi espliciti, della forza di Micòl di guardare avanti, che non interroghi i silenzi dei ragazzi o che non dipani citazioni e immagini, non assume tutto l'orizzonte del significato del testo, in cui gli aspetti retorici e stilistici lavorano non solo a sostegno di questi temi, ma anche, a volte, come si è visto, in senso contrario. La lettura retorica, in questo caso, permette di spostarsi dalla superficie fino alle profondità della scrittura letteraria, scandagliando quei precipizi che ospitano ricchezze nascoste e che dal fondale riflettono luci e ombre fino alla superficie.

⁷² *Ivi*, 167.

⁷³ *Ivi*, 232.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland (1974) [1957]. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Bassani, Giorgio (1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.
- Bassani, Paola (2004). Presentazione, in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 11-12.
- Beardsley, Monroe (1973). The Concept of Literature, in *Literary Theory and Structure: Essay in Honor of William K. Wimsatt*, Frank Brady, John Palmer e Martin Price (eds.), New Haven, Yale University Press, 23-30.
- Benjamin, Walter (1982). *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi.
- Camon, Ferdinando (1972). *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti.
- Cecchi, Emilio e Giuditta (1939). *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana.
- Cotroneo, Roberto (1998). La ferita indicibile, in Giorgio Bassani, *Opere*, Milano, Mondadori, I-LVIII.
- De Man, Paul (1997). *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi.
- Dickinson, Emily (1997). *Tutte le poesie*, Marisa Bulgheroni (a cura di), Milano, Mondadori.
- Dizionario di marina* (1937). Giulio Bertoni (dir.), Roma, Reale Accademia d'Italia.
- Frandini, Paola (2004). *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Lecce, Manni.
- Genette, Gerard (1997) [1982]. *Palinsesti*, Torino, Einaudi.
- Giachery, Emerico (1985). *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci.
- Grillandi, Massimo (1972). *Invito alla lettura di Giorgio Bassani*, Milano, Mursia.
- Guiati, Andrea (2001). *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Pesaro, Metauro Edizioni.
- Mari, Michele (2004). *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Quiritta.
- Mortara Garavelli, Bice (1999). *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Rinaldi, Micaela (2004). *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini & Associati.
- Schiavoni, Giulio (2001). *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi.
- Verne, Jules (1937). *Ventimila leghe sotto ai mari*, Milano, Sonzogno.