

VANELLI, Paolo. 'Gli eteronomi di Bassani nel romanzo di Ferrara'. *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 2. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. ISBN 978-90-6701-017-7. 27-37.

RIASSUNTO

Nelle *Cinque storie ferraresi* sono rintracciabili alcuni personaggi che in qualche modo rappresentano la condizione dell'autore giovane a Ferrara, quando avvertiva un senso di esclusione e di non appartenenza nei riguardi della comunità cittadina e anche del suo stesso clan ebraico. Tali figure divengono eteronimi dell'autore e gli permettono di assumere una posizione distanziata e giudicante, senza comparire direttamente sulla scena. L'antagonismo tra il Bassani, giovane studente universitario, e la città, il suo senso di solitudine, la sua malinconia e la sua estraneità alla degenerazione morale e alla cecità del mondo cittadino si trasferiscono nelle anime dei suoi protagonisti, che egli guida dall'esterno e indirizza ad esprimere le zone della sua coscienza, che ancora non vogliono apparire allo scoperto. Il caso più emblematico è quello di Bruno Lattes, nella cui vicenda, scissa cronologicamente in due momenti – quello dell'esperienza diretta e quello posteriore della riflessione memoriale – l'autore raffigura i due tempi della sua vicenda esistenziale: il vissuto e la scrittura. Ma, concluse le *Cinque storie ferraresi*, l'autore abbandona gli eteronimi e la terza persona e con coraggio scende in prima persona, senza maschere né diaframmi, sul palcoscenico della sua città. Inizia così la trilogia dell'io (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini* e *Dietro la porta*), dove continua e si approfondisce la problematica storica ed esistenziale già individuata, filtrata però da una nuova voce narrante, quella dell'io dell'autore, narratore e protagonista.

PAROLE CHIAVE

Solitudine, diversità, antagonismo, sguardo, rispecchiamento

© Gli autori

Gli atti del convegno *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale* (Utrecht-Amsterdam, 5-7 ottobre 2006) sono il volume 2 della collana ITALIANISTICA ULTRAIECTINA. STUDIES IN ITALIAN LANGUAGE AND CULTURE, pubblicata da Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, ISSN 1874-9577 (<http://www.italianisticaultraiectina.org>).

GLI ETERONIMI DI BASSANI NEL ROMANZO DI FERRARA

Paolo Vanelli

GLI ETERONIMI E IL LORO SGUARDO SULLA CITTÀ

Quando Bassani inizia la composizione delle sue storie ferraresi è spinto da un bisogno di chiarificazione e di indagine su se stesso e sulla realtà storico-ambientale che ha conosciuto negli anni della sua formazione culturale e civile. Con la sua opera dunque egli cerca di risolvere artisticamente quello che è il principio fondante della grande narrativa, cioè l'esigenza di conoscenza.

Conducendo questa operazione gnoseologica, il nostro scrittore fa convergere in un'unità letterariamente indissolubile due diversi piani conoscitivi: un'indagine storica, che coinvolge circa mezzo secolo di vita ferrarese ed è sorretta da una forte e ineludibile esigenza etica, e un'indagine psicologica, che lo sollecita a scendere a contatto con l'anima di alcuni personaggi e con l'ambigua complessità delle loro esistenze. Per cui, a livello contenutistico, si può parlare di due linee di forza, sempre intersecantesi tra loro: la problematicità della storia e l'enigma dell'individuo, ossia le ragioni storico-sociali (della *pòlis*) e quelle psicologico-esistenziali (dell'individuo).

Ne deriva un grandioso e drammatico affresco i cui protagonisti sono: da una parte la città – Ferrara – emblema della storia collettiva, una storia desolata e rovinosa, intessuta su gli egoismi e le viltà di una cittadinanza, in gran parte schiava delle passioni e succube dell'ignoranza; dall'altra parte alcuni esseri, che in quel contesto non si riconoscono e se ne distanziano, in quanto avvertono in sé un'ansia di purezza e di verità, di bellezza e di vita, che sentono negate nella deriva della ragione e del sentimento (dell'umanesimo), a cui stanno assistendo.

Pertanto *Il Romanzo di Ferrara* (1974) poggia su un modulo costante, che è l'antagonismo tra l'omologazione dei più allo scadimento morale della *pòlis*, alla sua letargia morale e al sonno delle coscienze, e la diversità di alcuni – pochi, eletti, enigmatici individui – che vivono in una sofferta autoesclusione.

Ora, se è vero che "l'arte è un'attività psicologica, o un'attività umana dovuta a motivi psicologici",¹ e che il processo creativo porta in luce l'io dell'artista, dobbiamo dedurre che il modulo inventato dal Bassani, interagendo con l'anima e con la sensibilità dello scrittore, rappresenta la forma visibile e leggibile di quello che era il suo sentimento della realtà. L'antagonismo Individuo-Città è allora la struttura intenzionalmente scelta dall'autore per rappresentare in termini narrativi il suo stesso dramma. Egli infatti pone alla base delle sue storie eventi che hanno a che fare con la sua esperienza personale, con ricordi e vicende di cui, in gran parte, è stato spettatore o protagonista, ma sa bene che la vera opera d'arte nasce nel momento in cui il racconto si innalza al di sopra di ciò che è personale e attinge qualcosa di

universale, rappresentando un aspetto della vita di tutta l'umanità. Il suo sentimento della realtà rinuncia dunque all'effusione immediata e si rivela in altro modo, rifondandosi sulla forza espressiva e simbolica di un'immagine primordiale e trascendendosi nel valore illuminante di un archetipo (o, per meglio dire, nelle strutture di una figura mitologica, che nel nostro caso sarebbe l'antagonismo tra lo spirito puro di Antigone e le leggi della città di Tebe) che, ripetendosi nella storia, da sempre rappresenta nella vita psichica dell'umanità la drammatica dicotomia tra le ragioni dello spirito e le norme della collettività – ovvero il contrasto tra Individuo e città.

Ebbene, nella vasta complessità del *Romanzo di Ferrara* quest'immagine primordiale, che ne è il modulo fondante, si sviluppa in due diversi momenti, che possiamo indicare come: il tempo degli eteronimi e il tempo dell'io.

Il tempo degli eteronimi caratterizza le *Cinque storie ferraresi*, ovvero il primo segmento dell'opera narrativa bassaniana, che già nel 1973 era stato rielaborato e riedito da Mondadori col nuovo titolo di *Dentro le mura*. Qui lo scrittore non compare mai in prima persona, ma rispecchia il proprio sentimento della realtà, ovvero la sua condizione di escluso e di diverso, quindi di antagonista al clima morale e politico della città, nelle figure di altri personaggi, che si pongono dunque come veri eteronimi dell'autore.

Lida Mantovani (nel racconto omonimo delle *Cinque storie ferraresi*) è eteronimo dello scrittore: in lei egli riflette l'inquietudine esistenziale di chi si sente tarpato dalla condizione psicologica del carcerato, che guarda la vita attraverso i vetri della finestra. È una condizione che gli deriva anche, e soprattutto, dall'essere ebreo, quindi sofferente il trauma della diversità, la quale gli impedisce di godere di ciò che agli altri è permesso e di espandersi liberamente, come se qualcosa di indefinibile lo facesse accartocciare su se stesso, in una continua implosione dei suoi sentimenti e delle sue attese. Come su Lida grava un'atavica condanna che la costringe a ripetere il ruolo di vittima che fu della madre, così forse sull'autore si ripete un'atavica colpa che imprigiona ad una condizione di rinuncia e a un destino di esclusione. La città è là fuori, oltre i vetri, irraggiungibile, e la collettività, dove cominciano a serpeggiare le prime velleitarie tensioni di una nuova stagione politica – e a questo proposito si veda la bellissima figura di Oreste – sembra rimanere insensibile alle sofferenze degli esclusi.

Ma nello stesso racconto la figura di David rispecchia un'altra inquietudine e un altro disagio, quello con cui il giovane scrittore ha vissuto l'appartenenza al suo stesso *clan*, avvertendo anche tra i suoi un senso di inautenticità, una condizione di alienazione e un vuoto di valori che li rende insensibili alle voci più profonde della coscienza. Il gesto velleitario di David, pur fallendo e concludendosi nella definitiva omologazione del giovane alle leggi del clan, mostra che qualcosa non funziona; è il primo avvertimento, da parte di un giovane ancora fragile e inadeguato a reagire consapevolmente e ad ergersi come figura antagonista, di una distonia, ovvero di una difficoltà a omologarsi alle categorie del *lògos* epocale e alle cosiddette leggi dei padri.

Rispecchiandosi in Lida e in David, Bassani ci rivela, subito all'inizio della sua opera, i nodi che ha dovuto sciogliere nella difficile elaborazione della sua personalità: quello dovuto alla sua diversità di ebreo, all'interno di una comunità non ebrea, e quello relativo al rapporto conflittuale con la sua stessa comunità ebraica.

Questa latente conflittualità si incarna in un altro personaggio eteronimo dell'autore, Elia Corcos (ne 'La passeggiata prima di cena'). Tutta bassaniana è la sua tendenza all'isolamento e all'introversione, e poi quell'intima dicotomia tra i richiami della vita e del successo e le misteriose gioie che lo corteggiano come impalpabili fantasmi, quando, ad esempio, sta seduto alla scrivania e contempla le "grandi nuvole dorate che occupavano il cielo dalla parte di Bologna", lasciandosi trasportare dal suo sguardo raffinato verso emozioni e sensazioni personalissime, che scendono a lenire la sua anima inquieta (Bassani 1974, 68).

Ma l'affinità si rivela ancora meglio nel suo rapporto col clan ebraico ferrarese. I correligionari di Elia stanno vivendo un'età di grande euforia: sono le generazioni postunitarie di fine Ottocento, uscite dal ghetto ed emancipate dallo Stato liberale; esse sono certe di aver raggiunto la sicurezza e la stabilità civile e con orgoglio celebrano questa nuova felice età dell'oro. Tale temperie storica è magistralmente interpretata dal padre di Elia, Salomone, sanguigno rappresentante di un mondo ebraico che sogna la rinascita secondo i valori e gli ideali dell'antico mondo patriarcale. Elia invece è l'ebreo sofferente nelle zone fonde dell'anima, avvolta da un velo di inquietudine, forse perché su di lui pesa sempre una tara, una vecchia tara congenita, che gli crea inconsciamente un senso di colpa e quindi la necessità di un'espiazione. Elia è l'ebreo che si sente perennemente esiliato, diverso, prigioniero di una fragilità psichica, a causa della quale non riesce a sintonizzare col suo stesso clan, ormai proiettato a dimenticare il passato, ad assumere acriticamente tutte le forme della società italiana, a sfruttare la nuova temperie storica e politica per i propri interessi, e soprattutto a intendere l'avvenuta emancipazione non tanto come la possibilità di affermare liberamente e pienamente l'ebraicità, ma piuttosto come l'occasione di alienare la propria individualissima cultura e la propria irripetibile esperienza storica nell'euforica (e interessata) omologazione al clima storico di fine Ottocento.

In Elia viene perfettamente riprodotto il disagio esistenziale del giovane Bassani, le cui origini troviamo in *Dietro la porta*. Questo romanzo fa parte della trilogia dell'io (insieme a *Gli occhiali d'oro* e a *Il Giardino dei Finzi-Contini*), quindi siamo nel secondo tempo dell'opera bassaniana, quando cioè l'autore non usa più personaggi eteronimi per descrivere il suo sentimento della realtà, ma si affida ad un io narrante. Ebbene, il giovane protagonista del romanzo rivela, come Elia, la stessa difficoltà di inserimento fra gli altri, perché anche lui è tormentato da un forte senso della diversità (una chiara metafora dell'essere ebreo) e da un congenito sentimento di inferiorità che lo spinge ad "un inconscio desiderio di autodegradazione e autodistruzione"² – e anche Elia sembra aver costruito la sua vita proprio per autocastrarsi e impedirsi di raggiungere i successi adeguati alle sue autentiche potenzialità.

Se l'io narrante di *Dietro la porta* è figura del giovane liceale Bassani, Elia Corcos è interprete del disagio esistenziale del Bassani cresciuto, quando negli anni trenta sta silenziosamente soffrendo in una città avvolta da un clima stagnante e greve, dove le tensioni morali e civili si stanno dissolvendo nel vuoto morale di una mediocre tranquillità. Le forme del conformismo e dell'utilitarismo hanno azzerato ogni senso etico e civile, e tutti gli strati della popolazione – anche il clan ebraico – hanno subito passivamente un processo di degrado, che li ha resi insensibili e miopi alla degenerazione dei valori collettivi.

In questo capolavoro bassaniano c'è un'altra figura da ritenersi un'ipostasi dell'autore, uno schermo su cui il narratore riflette il suo modo di osservare la realtà e la sua posizione di distacco e di dolorosa solitudine. Si tratta di Ausilia, la sorella di Gemma. Il secondo capitolo del brano si apre infatti con un'efficace inquadratura dello sguardo di Ausilia:

L'unica persona, in casa, ad essersi accorta del dottor Corcos, del dottor Elia Corcos, era stata Ausilia, la sorella maggiore. (Bassani 1974, 53)

Qui Ausilia usa però ancora soltanto la vista, gli occhi di carne: insieme alla madre spia dalla finestra della camera l'arrivo della sorella accompagnata dal dottore. Le vere doti dello sguardo di Ausilia si riveleranno nel quinto capitolo, quando il narratore si servirà proprio degli occhi di Ausilia per introdursi nelle anime e nei segreti del Corcos, del vecchio Salomone e di Elia, per ridisegnare la vita interiore di questi personaggi e animare le vicende della famiglia. Ausilia ama "spiare", "congetturare", "dedurre", abbandonarsi alle "segrete delizie" dello sguardo che le permettono per quarant'anni di vivere con i Corcos in una posizione defilata e solitaria, instaurando però con tutti i famigliari una silenziosa, ma intima corrispondenza. È lei che, mentre "sfiorava con lo sguardo, passando, i noti, innumerevoli oggetti" (67) che ingombravano le stanze, percepiva intanto la chiusa e orgogliosa superbia di quella famiglia; è lei che "prima ancora di rivederlo, si raffigurava Elia" (67) e osservandolo riusciva ad avvertirne l'anima dolente; ed è ancora lei che intuisce la diversità tra il vecchio Salomone e gli altri Corcos: sdegnosi, orgogliosi, chiusi, malinconicamente superbi gli ultimi, quanto invece gentile, pieno di attenzioni, affabile e cortese anche con la stessa Ausilia il buon Salomone. La donna è attratta dalle cose di quel vecchio, dai suoi abiti, dai suoi libretti di devozione, da cui emana, come dalla persona stessa un profumo strano, che faceva pensare all'incenso. Avvolta da queste sensazioni, Ausilia spesso si chiude in salotto e ad occhi chiusi pensa, immagina e ridisegna nella mente quello che il suo sguardo, supportato dall'olfatto, ha percepito. L'attenzione del suo sguardo le permette di avvertire i sensi nascosti delle cose, di coglierne l'anima, e quindi di rimanere in una posizione di incantato distacco, che le impedisce di esserne sensualmente coinvolta, come è stato per Gemma. La sua però sarà anche la condizione "crudele" e "atroce" di chi per tutta la vita dovrà "spiare da lontano" o sognare "a palpebre abbassate" (72) di chi, cioè, grazie alla sua particolare sensibilità ha intuito tutto e, purtroppo,

anche il limite doloroso e invalicabile della sua condizione di escluso, di anima sola e sofferente, che può trovare lenimento solo nelle “segrete” e solitarie “delizie” del suo sguardo e della sua percezione ad occhi chiusi: quello sguardo che le provocava “la sensazione che il povero signor Salomone ci fosse anche lui [...] e respirando in silenzio, le sedesse accanto” (71). Lo sguardo di Ausilia per tanti versi è simile allo “sguardo di Elia! Nulla poteva sfuggirgli, davvero. Eppure, insieme, sembrava quasi che non vedesse” (72). È uno sguardo estraneo alla realtà, tipico di colui che sembra guardare ma in realtà contempla i suoi fantasmi mentali, da una posizione esterna alle cose, anzi “da fuori del tempo”(73). È lo sguardo di chi osserva tutto sotto la luce del destino, come se vedesse le cose e i fatti già compiuti, trascendendo quindi la loro contingenzialità e scoprendone invece il senso ultimo, l’estremo approdo.

LA FIGURA DI BRUNO LATTES

Ben presto la frattura esistenziale apertasi tra l’autore e la collettività cittadina, ariana ed ebrea, evidente in un latente senso di esclusione e di diversità e nelle doti singolari di uno sguardo fortemente analitico e introspettivo, assume precisi contorni morali e politici, anche in seguito a importanti incontri, ferraresi e bolognesi e a varie vicende autobiografiche, che Alessandro Roveri ha magistralmente raccontato nella sua documentatissima ricerca storico-biografica.³ Non dobbiamo dimenticare, innanzi tutto, che la personalità morale e culturale del Bassani si era formata sull’insegnamento del professor Francesco Viviani, al Liceo Ariosto di Ferrara. Da questo grande maestro, che lo scrittore non dimenticherà mai, poi allontanato dall’insegnamento per il suo anticonformismo culturale e passato nel CLN di Verona, per finire – e morire – a Buchenwald, il giovane aveva assorbito l’idea di un umanesimo impegnato e implicato anche politicamente – l’umanesimo di Tacito e di Tucidide – proiettato all’affermazione della libertà e della giustizia. Poi c’era stato l’incontro e l’amicizia con Claudio Varese, con Giuseppe Dessì e con Mario Pinna, giovani insegnanti di origine sarda, venuti a Ferrara dopo la laurea a Pisa, dove avevano accolto con entusiasmo le idee liberal-socialiste di Guido Calogero e di Aldo Capitini. E dal Varese, con cui instaurò un legame fraterno, Bassani fu iniziato alla lettura del Croce e alla sua religione della libertà. A Bologna il Bassani universitario era venuto a contatto con Carlo Ludovico Ragghianti, da cui era stato introdotto all’attivismo politico antifascista, all’idea cioè di organizzare un grande partito antifascista non comunista (che sarà poi il Partito d’Azione): così a Ferrara il giovane scrittore divenne la guida di un piccolo gruppo che costituiva l’ala borghese e intellettuale dell’antifascismo attivo. I contenuti ideali offertigli dalla cultura, dall’insegnamento del Viviani, dalle amicizie sarde, dal Croce, prendevano corpo in forme concrete, nell’azione, e quel senso di estraneità esistenziale alla propria città e al proprio clan, tutti irrimediabilmente compromessi col regime, si precisava sempre meglio come diversità morale e politica.

Pertanto, se Elia Corcos rappresentava un sentimento della realtà tipico del Bassani, ma ancora a livello vago e inconscio – un sentimento di non appartenenza

psichica – sarà invece un nuovo eteronimo, Bruno Lattes (ne ‘Gli ultimi anni di Clelia Trotti’) a ergersi come figura emblematica nel momento in cui l’autore prende chiara coscienza delle ragioni del suo antagonismo con la città, quando cioè il suo senso di non appartenenza da psichico diviene storico e politico.

Non a caso la storia di Bruno Lattes e della Trotti si svolge su due livelli temporali: l’evento da cui parte l’indagine memorialistica (il ritorno di Bruno a Ferrara e i funerali della Trotti) risale al 1946, mentre la vicenda dei due personaggi è del 1939. Ciò significa che solo attraverso la memoria – una memoria volontaristica, razionale, storicistica e non emozionale, come è sempre quella del Bassani, ben diversa dalla memoria proustiana, filtrata dalla conoscenza e dalla coscienza, Bruno recupera il vero senso del suo passato e di quelli che furono i suoi tormenti esistenziali e morali, vissuti allora senza percepirne fino in fondo le ragioni e il significato.

Bruno Lattes è quindi eteronimo dello scrittore che, dopo essersi allontanato da Ferrara, ritorna memorialisticamente nella sua città e solo attraverso il diaframma della distanza spaziale e temporale può recuperare il se stesso degli anni trenta, il senso delle vicende di quell’epoca, e può finalmente dare un nome e raccontare quel sentimento di disagio psichico e di estraneità che lo metteva in crisi di fronte al comportamento negligente e distratto degli altri.⁴ Bruno nel 1946 potrà narrare il se stesso del 1939, così come l’autore negli anni cinquanta potrà raccontare le sue esperienze giovanili nella sua opera letteraria, poiché ha fatto chiarezza su quell’età e ha individuato la linea di forza su cui si consoliderà la sua opera, ossia il modulo mitico-archetipico, sofocleo, dell’antagonismo tra l’io dell’individuo ricco di spiritualità e la città asservita ad un potere privo di *humanitas*.

La *recherche* operata dal Lattes è la stessa *recherche* del Bassani scrittore, che alla luce delle esperienze posteriori potrà finalmente dare un giudizio storico sulla città e sul suo stesso clan: potrà cioè raccontare con coraggio e con dolorosa obiettività storica che la comunità degli ariani e quella degli ebrei erano accomunate dalla stessa miopia storica, dallo stesso conformismo, da un’identica visione delle cose, dalla volontà di salvaguardare il proprio particolare, che impediva di vedere il degrado delle istituzioni e di reagire alla retorica di un regime, che in nome di una pianificazione improntata all’ordine, alla sicurezza e al rispetto dell’autorità, stava macchinando la rovina di tutti.

Questo tema antagonistico si ripropone nella figura di Geo Jozs (ne ‘La Lapide di via Mazzini’), dove Geo diviene eteronimo del Bassani postbellico, che riscopre nella città gli stessi mali del periodo fascista: un torpore morale, una letargia della coscienza, un desiderio di dimenticare e di azzerare la memoria storica e una volontà di “ricomporsi a poco a poco nel profilo assennato, decrepito” (Bassani 1974, 96). Lo scrittore, attraverso il suo eteronimo, vorrebbe invece muovere le coscienze, ma purtroppo deve assistere all’immobilismo morale della città, ancora e sempre antagonistica alle sue profonde esigenze spirituali.

Lo sguardo dell'autore, supportato da profonde motivazioni etiche e politiche, si trasforma quindi in un occhio indagatore, che scruta Ferrara e diviene lo "spietato guardiano che domina la città col suo occhio inquisitore".⁵ Ora l'eteronimo di Bassani è veramente l'occhio cupido e ossessivo, giudicante e sarcastico di Pino Barilari, in 'Una notte del '43'. Barilari non riuscirà mai a uscire dalla sua stanza-prigione, e lo spazio circoscritto in cui si chiude diviene simbolo dell'incapacità di lasciare un luogo protetto, e quindi della paura di affrontare quella realtà che da anni spia e giudica. Barilari è succube di una sorta di masochismo, dovuto anche ad un ipertrofico sentimento della sua malattia, e gode quindi nel sentirsi vittima, per poi autopunirsi di questa inconscia colpa con l'autocarcerazione. La quale, però, a sua volta viene come risarcita dall'attività incessante e giudicante del suo occhio. È un personaggio ambivalente, perseguitato e persecutore insieme, che esiste solo come occhio che guarda da uno spazio riparato, che non può mai abbandonare. Ma gli eventi tragici di quella 'notte del '43' trasformano Barilari da occhio guardante in occhio guardato: è l'occhio della moglie che, sorpresa dall'eccidio al ritorno dal convegno con l'amante, si ferma sotto la finestra del marito e lo scorge mentre guarda i cadaveri riversi sulla strada. È il momento della verità, che denuncia apertamente la loro rovinosa situazione familiare, quando occorre prendere atto e ammettere ciò che finora era stato taciuto, rimosso e ipocritamente nascosto. Il giorno successivo è Sciagura, il capo fascista, che alza gli occhi verso la finestra di Barilari e scrutandolo in un silenzioso sguardo d'intesa gli impone il silenzio. In una sola giornata Pino da occhio che guarda è diventato, per due volte, un uomo guardato, con occhi che l'hanno spiazzato, facendogli intendere che anche lui è direttamente coinvolto, a livello sentimentale, morale e politico, con quella realtà che finora ha voluto solo osservare e giudicare attraverso il rassicurante diaframma della distanza. Ora quegli occhi l'hanno tirato in causa, e se vuole assumersi le sue responsabilità e i suoi doveri di uomo e di cittadino, dovrà rinunciare alla "tana" e uscire allo scoperto, scontrandosi con la realtà e con la verità.

Qui è lo snodo di tutta l'opera di Bassani: mentre Barilari rinuncia ai suoi doveri e si chiude in un mutismo folle, rimanendo aggrappato alla finestra della sua stanza, e continuando ad essere l'occhio che guarda, l'autore invece chiude con questa storia le narrazioni in terza persona, in cui il suo io è stato solo uno sguardo che è penetrato nei recessi delle anime o un occhio che ha guardato e giudicato la città, mascherato dietro eteronimi, e scende in campo direttamente, presentandosi sulla scena della città e assumendosi anche le sue responsabilità di protagonista: inizia così la trilogia dell'io (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi Contini*, *Dietro la porta*). Ora cadono i paraventi e i diaframmi:

A partire da adesso, valeva forse la pena che l'autore [...] provasse a uscire anche lui dalla sua, di tana, si qualificasse, osasse dire, finalmente, io. (Bassani 1974, 815)

Quali esperienze possano aver favorito questa svolta dagli eteronimi all'io narrante, ci viene detto, ovviamente in maniera artistica, quindi simbolica, nella storia del *Giardino*.

Questo romanzo, come ha giustamente osservato nella sua brillante analisi Oddo De Stefanis, è infatti la storia di un percorso, quasi un pellegrinaggio dantesco, che porta l'io narrante dal culto del Bello al culto del Vero, ovvero da un sentimento estetico caratterizzante il tempo adolescenziale e giovanile, ad una necessità etica, propria della raggiunta maturità.⁶ Quello che entra nel giardino, infatti, è un giovane che aspira a rinchiudersi in un paradiso proibito, a scoprirne i segreti e a godere dei rituali estetici che lì vengono celebrati (come Pino, chiuso nella sua tana, dedito ai suoi solitari appaganti rituali). Ma l'esperienza del giardino porterà alla demitizzazione dei sogni del giovane, al crollo del mito, e il giovane uscirà dal giardino, morendo al Bello, per rinascere maturo, pienamente cosciente del Vero. E questo grazie all'educazione che proprio lì ha ricevuto, attraverso il rapporto con tre figure: Micòl, emblema dell'Anima, che educa il giovane al sentimento delle cose, cioè ad avvertire il senso del tempo, a capire l'amore, a percepire la forza del destino e della morte, a sentire il piacere del passato, a godere sì del Bello ma a privilegiare il Vero, sconsciando lei stessa attraverso il rapporto col Malnate il mito estetico del giardino; il professor Ermanno, emblema del Grande Padre, che percepisce la forza intellettuale e la naturale disposizione alla scrittura del giovane e quindi lo investe del ruolo – sacro – di testimone e di narratore delle memorie della sua gente; infine Malnate, emblema della Coscienza civile, che risveglia nell'amico i suoi doveri di cittadino e il suo impegno politico.

Ma entrare a contatto con i Finzi-Contini significa soprattutto ritrovare il senso più alto e più raffinato dell'ebraicità. Si tratta di una famiglia di ebrei che non si sono compromessi come gli altri, né tanto meno si sono omologati al degrado morale e spirituale dei tempi. La separatezza dei Finzi-Contini è da intendersi come volontà di salvaguardare le peculiarità della propria gente, di mantenere viva una brace che la storia collettiva stava spegnendo. Il rifiuto del professor Ermanno di prendere la tessera fascista simboleggia la resistenza di un piccolo nucleo, che si chiude e si distanzia dagli altri, orgoglioso della propria individualità e di una diversità che non vogliono inquinarsi. A contatto con i Finzi-Contini il giovane recupera la propria identità, si sente finalmente ebreo, e questo sentimento non lo vive più con un senso di colpa e di inferiorità, ma con l'orgoglio di chi avverte l'appartenenza a un mondo culturale e morale di altissimo livello, e, in più, con la coscienza di non averlo mai tradito. Così, riallacciati i legami sentimentali col proprio clan, quando il professor Ermanno⁷ lo consacra come testimone della sua gente, avverte che forse proprio in quel ruolo sta il suo destino di uomo e di scrittore.

D'altra parte tutto il *Giardino* è attraversato da premonizioni, da segni inequivocabili e da eventi che sono come il triste e grottesco preludio della tragedia incombente sul popolo ebreo: oltre le varie discussioni sulla situazione storico-

politica che l'io narrante ha con l'amico Malnate, occorre soprattutto ricordare le pagine intensissime della cena pasquale del 1939,⁸ tutta avvolta da una "misteriosa fatalità mortuaria", quasi un grottesco convegno di spettri, su cui si scatena "un vento d'uragano, e viene dalla notte", "quella notte" che "tanto, non sarebbe finita mai". E allora, nel momento in cui la storia stava per spazzare via una civiltà e per annientare una razza, quando stava per riversarsi sul mondo una di quelle catastrofi, le benjaminiane catastrofi che rendono come illeggibili le opere superstiti, occorre reagire, ancorandosi in maniera più intima alle proprie radici, fare uno sforzo estremo per testimoniare, rivolgendosi al passato, alle memorie e ai padri, perché tutto non andasse perduto.

Il *Giardino* dunque viene distrutto: sia perché rappresenta il mito irrecuperabile della giovinezza e quindi è soggetto alle regole ineludibili del Tempo (che segna con un'ossessiva scansione tutte le parti del romanzo), sia perché è metafora di una sublimazione estetica della vita, del Bello, che si chiude in se stesso per autocontemplarsi nel tentativo di una resistenza passiva, e non può che cedere all'attacco della Storia, con i suoi orrori e le sue violenze. Ma proprio dalle ceneri del Giardino rinasce l'uomo nuovo, che ha superato la conflittualità col suo clan, testimoniata negli eteronimi delle *Cinque storie ferraresi* (e anche ne *Gli occhiali d'oro*), e ritorna nel grembo della sua gente, con una piena consapevolezza di sé, della sua identità di ebreo. Il suo processo di individuazione si è compiuto e quindi non ha più bisogno di supporti, di schermi o di eteronimi, su cui riflettere spicchi e porzioni di un Sé vagamente intuito o timoroso di palesarsi: la stagione delle *Cinque storie ferraresi* è finita, aprendo però ad una nuova grandiosa stagione narrativa e dalla terza persona degli eteronimi la scrittura può passare all'io narrante.

NOTE

¹ Jung 1979, 19.

² De Stefanis 1981, 198.

³ Roveri 2002, 23-62.

⁴ Dolfi 2003, 11-16.

⁵ De Stefanis 1981, 73.

⁶ De Stefanis 1981, 91-187.

⁷ Parte III, capitolo 6.

⁸ Parte III, capitolo 7.

BIBLIOGRAFIA

Bassani, Giorgio. *Il Romanzo di Ferrara*. Milano: Mondadori, 1974.

Dolfi, Anna. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*. Roma: Bulzoni, 2003.

Jung, C. Gustav. *Psicologia e Poesia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1979.

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

Roveri, Alessandro. *Giorgio Bassani e l'antifascismo (1936-1943)*. Sabbioncello Ferrara: 2G Editrice, 2002.