

Confini, soglie e spazi sacri

Dentro le mura bassaniane

Yole Deborah Bianco

E riaprodi, ogni notte,
al mio carcere [...]

Giorgio Bassani, *Te lucis ante*

Nella Ferrara di Giorgio Bassani le mura sono il confine fisico e simbolico fra il dentro¹ e il fuori, fra lo spazio e il limite.² Esse rappresentano l'emblema dell'area sacra da preservare – “di là dal cuore” della memoria e del vissuto – e incarnano la metafora tangibile di una soglia liturgica. La delimitazione del margine bassaniano, tuttavia, si configura attraverso la sfera semiotica dell'universo ferrarese (borghese ed ebraico). In effetti, l'*opera omnia* dell'autore è un attraversamento di quel “piccolo mondo” chiamato F. – a fatica, perciò solamente abbreviato – nella narrativa degli inizi, mentre

¹ *Dentro le mura* è il titolo della prima sezione di *Il romanzo di Ferrara*, oggi all'interno del «Meridiano»: G. Bassani, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998; esce nel 2001, dopo la morte dell'autore, con la cronologia rivista e integrata da Paola Bassani. Per capire la macrostruttura e le divisioni interne a *Il romanzo di Ferrara* si consiglia la lettura del bel saggio di F. Bausi, *In fondo al corridoio. Il tutto e le parti nel «Romanzo di Ferrara»*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 163-205.

² «Concepire Ferrara senza le sue mura è impossibile» (A. Toni, *Con Bassani verso Ferrara*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 30). Per le riflessioni sulla struttura metaforica di Ferrara racchiusa nell'opera di Bassani cfr. G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo Editore, 1981.

appare per esteso sin da subito nel lavoro poetico, come in *Verso Ferrara*;³ d'altronde, sempre nella poesia,⁴ e in particolare con maggior vigore in quella tarda, l'io poetico – nella rappresentazione “soddisfatta”⁵ di sé – straborderà da quel limite figurativo e materiale, percorrendo l'Italia lungo le strade del Meridione.⁶ Delicatamente già il giovane Giorgio nella narrativa d'esordio aveva provato a superare la soglia ferrarese.⁷ La pianificazione letteraria in Bassani ha una precisa organizzazione razionale nello spazio; egli inserisce una determinata geometria nella struttura dei suoi scritti e, immaginando una serie di moti nell'elaborazione del racconto *Una Lapide in via Mazzini*, afferma:

³ *Verso Ferrara* è una lirica di *Storie dei poveri amanti*, pubblicato da Astrolabio nel 1945. Per la curiosa questione dei toponimi nella costruzione della narrativa in Bassani cfr. D. Scarpa, *Lo scrittore scrive sempre due volte*, in *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore*. Atti del Convegno di Roma, Fondazione Camillo Caetani, 28-29 ottobre 2010, a cura di M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 101-116.

⁴ Si pensi a *Monselice*, lirica appartenente al già citato esordio poetico bassaniano di *Storie dei poveri amanti*. Monselice è una località in provincia di Padova. Nel componimento il poeta si avvicina man mano a Ferrara. L'eccellente edizione critica delle poesie di Bassani è stata curata da Anna Dolfi, studiosa di Bassani. Per il commento al testo cfr. G. Bassani, *Poesie complete*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 445. Alla medesima raccolta di *Storie dei poveri amanti* appartiene *Saluto a Roma*, cfr. *ivi*, pp. 462-463. Anche in *Te lucis ante*, testo pubblicato da Ubaldini nel 1947, che stando alle dichiarazioni del nostro autore, è la raccolta poetica fondamentale per la sua maturazione artistica, il limite ferrarese è superato questa volta con *Valle dell'Aniene*. Cfr. *ivi*, pp. 474-475.

⁵ Si fa un uso ironico della scelta lessicale di Natalia Ginzburg che, nella sua recensione non entusiasta a *Epitaffio*, ha definito la soddisfazione bassaniana come un sentimento tiepido e vanitoso e ha stroncato la raccolta poetica dell'amico per l'eccessiva presenza di sé. La recensione dal titolo *La soddisfazione*, uscita sul «Corriere della Sera» il 9 giugno del 1974, oggi è disponibile, grazie al lavoro di Angela Siciliano che ha raccolto anche altre recensioni a Bassani. Cfr. A. Siciliano, *Le recensioni eccellenti: Montale, Pasolini, Garboli, Ginzburg, Siciliano*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, a cura di V. Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 341-364.

⁶ «È quasi sera percorro tutto solo la nuova fiammante / autostrada che ormai lungheggia un tantino più su dei binari / del treno la costiera delle zàgare» (G. Bassani, *Dalla Sicilia*, in Id., *Epitaffio* [1974], poi in Id., *In rima e senza* [1982], e oggi in Id., *Opere cit.*, p. 1448, e in Id., *Poesie complete cit.*, p. 185). In *La porta rosa* il poeta dimostra alla donna amata, che accusa Bassani di occuparsi solo del territorio limitrofo a Ferrara, di aver superato quel limite geografico-figurativo nella sua poesia tarda. Cfr. Id., *La porta rosa*, in Id., *Epitaffio*, oggi in Id., *Opere cit.*, pp. 1457-1459, e in Id., *Poesie complete cit.*, pp. 203-204.

⁷ Il riferimento è al racconto romano *Purgatorio dei Travet*, pubblicato a Napoli su «Il Giornale», il 18 maggio 1947. Oggi si trova in Id., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 441-445.

Mentre scrivevo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile.⁸

La percezione di un movimento continuo nell'atto scrittorio è lampante a Bassani stesso, che passa da una penna all'altra in un flusso scrittorio che trascende generi e categorie letterarie.⁹ Nell'autore si avverte la continua e costante necessità di revisione dei testi, un movimento meditato, misurato che costringe lo scrittore a riprendere in mano i racconti, revisionarli e pubblicarli nuovamente. Tale movimento però risponde anche a un bisogno inconscio, che nasconde una nevrosi correttoria, la quale prova a combattere la morte simbolica della parola scritta finché non giunge alla perfezione, è quel movimento che lo obbliga a riprendere in mano testi scritti anche decenni prima. Bassani, tuttavia, non getta via niente: durante il corso degli anni riprenderà in mano le varianti dell'edizioni precedenti, manifestando nella sua *ratio* correttoria il sintomo del "pentimento". Il gesto della riscrittura¹⁰ presuppone nel caso bassaniano un'ossessione che garantisce stabilità, una ritualità a cui Bassani si affida. In fondo, ogni scrittore ha una storia che riscrive di continuo: per Bassani la consapevolezza di compiere un atto ripetitivo, di portare avanti un ciclo – che ha Ferrara come centro, una Ferrara che non è reale come sembra, ma è laboriosamente costruita –, arriverà dopo la stesura delle *Cinque storie ferraresi*, mentre l'autore lavora a *Gli occhiali d'oro*.¹¹ Il

⁸ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio*, in Id., *Opere cit.*, p. 940. Si veda anche l'intervista con Vittorio Sereni, cfr. V. Sereni, *Sereni intervista Bassani*, tratto dalla trasmissione televisiva «Lavori in corso», sul canale «RSI», del 7 ottobre 1968, *Il giardino di Giorgio Bassani*, <https://www.rsi.ch/play/tv/-/video/il-giardino-di-georgio-bassani?urn=urn:rsi:video:12850906> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁹ «non ho una penna per la prosa, una penna per la poesia, una per i saggi critici, una penna per le lettere. Sono sempre io» (*Intervista con Giorgio Bassani*, a cura di S. Cro, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 2, inverno 1978, pp. 37-45: p. 38). L'intervista con Stelio Cro è oggi disponibile nel volume G. Bassani, *Interviste. 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari, D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 303-314.

¹⁰ Per i lavori più recenti sulle gestazioni narrative bassaniane e sui processi di rielaborazione cfr. i densi saggi di E. Neppi, S. Parussa, B. Pecchiari, A. Siciliano, A. Zazzaroni, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di A. Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 73-201.

¹¹ «Comunque, non appena ultimata la stesura di *Una notte del '43*, avevo cominciato a sentire di avere esaurito un ciclo. Ormai Ferrara c'era. A forza di accarezzarla e indagarla da ogni parte, mi pareva d'essere riuscito a metterla in piedi,

mouvement bassaniano potrebbe sembrare perciò apparentemente immotivato, guidato da questa “nevrosi” latente e inspiegabile, laddove, invece, rappresenta il modo in cui Bassani cerca un rimedio alla morte – tema imprescindibile e *fil rouge* della sua intera opera – attraverso la (ri)scrittura ininterrotta, che invece è movimento, vita.

«Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile»,¹² scrive Bassani, il cui lavoro incessante è volto a comporre le fondamenta del *Romanzo di Ferrara*, intrecciando, nel corso di quasi cinquant'anni, trame e orditi ferraresi. L'impossibilità dell'accordo fra i due universi riproduce un divario storico, sociale, religioso e razziale, una discrepanza incolmabile. Gli anni rappresentati nel ciclo ferrarese sono indicativi di un cambiamento fondamentale nella matrice del fascismo italiano: la promulgazione delle leggi razziali del 1938, che conferiscono al regime fascista una spiccata connotazione antisemitica. Gli ebrei ferraresi fino ad allora però apparivano del tutto immersi nell'ambiente e nella realtà fascista,¹³ di certo essi stessi ne avevano permesso l'avvento e ricoperto le cariche istituzionali sin dal principio: tant'è che il padre stesso di Bassani, medico non praticante della borghesia ferrarese, era fascista.¹⁴ Il giovane Giorgio diventerà antifascista e militante di Giustizia e Libertà e poi del Partito d'Azione, grazie a una serie di incontri vitali per il suo attivismo politico¹⁵ e la sua caratura intellettuale.

a farne a grado a grado qualcosa di concreto, di reale, insomma di credibile. Era molto – pensavo –. Ma anche poco. E in ogni caso non sufficiente. La consapevolezza piena, critica di ciò che avrei dovuto fare perché le mie prime cinque narrazioni ferraresi si trovassero il loro seguito (*dovevano*, trovarlo! Avevo tante altre cose da raccontare, da dire...), la raggiunsi solamente un anno e mezzo più tardi, quando cominciai a lavorare agli *Occhiali d'oro*» (G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., p. 941).

¹² *Ivi*, p. 940.

¹³ «A Ferrara, a quell'epoca, non c'era niente di simile alla società italiana di oggi, del nostro oggi. Si trattava di una società dove c'erano ancora residui di aristocrazia, ma dove quasi tutti erano fascisti. Anche gli ebrei, che erano quasi tutti borghesi, commercianti, proprietari di terre, eccetera, anche gli ebrei erano quasi tutti fascisti. Per questo ne ho parlato» (G. Bassani, *In risposta (VII)*, in *Id.*, *Opere* cit., p. 1345).

¹⁴ Cfr. M.E. Vázquez, *Giorgio Bassani: l'Argentina intravista*, in G. Bassani, *Interviste. 1955-1993* cit., pp. 326-334.

¹⁵ Francesco Viviani, docente di greco e latino di Bassani e militante antifascista. Per l'importanza di Viviani nella formazione di Bassani cfr. C. Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, Firenze University Press, Firenze, 2018. Bassani stringe amicizia nel 1935 con alcuni professori giunti a Ferrara, ma di origine sarda e formati fra la Scuola Normale e l'Università statale di Pisa, come Giuseppe Dessì, Claudio Varese, Mario Pinna e Francesco Dessì Fulgheri. Queste amicizie segneranno Bassani per il suo antifascismo. Inoltre, nel 1937 l'incontro

L'interazione fra universi, che nel periodo prebellico si erano contaminati e mescolati, pur nella coscienza delle loro differenze, genera delle separazioni inconciliabili. Il microcosmo ferrarese, racchiuso simbolicamente all'interno della cinta muraria estense, diviene caso-*exemplum* delle vicende contraddittorie della comunità borghese ebraica ancora una volta. L'esempio bassaniano del *Giardino* è sintomatico della creazione di una sfera di autoisolamento all'interno di uno spazio già fortemente identitario, ossia l'universo finzi-continico "dentro le mura" del più ampio ambiente ebraico. I Finzi-Contini non attendono fuori il profilarsi del destino comune che interesserà ogni ebreo, anzi essi creano un cosmo di cui sono i padroni indiscussi tra le mura della *magna domus* alla fine di corso Ercole I d'Este, oltrepassato il muro di cinta del Barchetto del Duca. Altera e conscia della propria specificità, la famiglia del *Giardino* si contrappone al mondo anche attraverso l'invenzione di una lingua familiare, appunto il finzi-continico, tramite il personaggio più vitale, quello della bella e algida Micòl (a cui la *princeps* del 1962 era dedicata).

È proprio nel confine, lungo i margini che, in maniera dinamica, si sviluppano i processi semiotici. Tali evoluzioni così rapide, verificandosi nelle periferie, sono in grado di mettere in crisi le strutture centrali, se volessimo in qualche modo parafrasare le parole dello studioso russo Lotman.¹⁶ È dal confine delle mura urbane che prende avvio il cuore della vicenda del *Giardino*: l'io narrante, turbato per il cinque in matematica, vaga in bici, meditando pensieri di morte, quando è prossimo al luogo di un altro suicidio bassaniano, Pontelagoscuro.¹⁷ Ma, fermatosi alla fine di corso Ercole I, all'ombra di un albero, il protagonista fa la conoscenza con *la fille aux cheveux de lin*, incontro che alimenta l'azione dell'intero romanzo e che avviene appunto all'estremità del centro cittadino.

Il confine di Ferrara nella finzione letteraria bassaniana è rappresentato dalle mura estensi, le quali però, già all'epoca di Bassani,

con Carlo Ludovico Ragghianti e la successiva frequentazione intensificherà l'attività politica clandestina di Bassani. Negli anni Quaranta il giovane Giorgio sarà spesso in missione e incontrerà La Malfa e Parri a Milano. In seguito a questa attività, verrà arrestato dall'O.V.R.A. e tradotto nel carcere di via Piangipane.

¹⁶ J.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 58-63.

¹⁷ A Pontelagoscuro è dedicata una lirica del libro dell'esordio poetico bassaniano, *Storie dei poveri amanti* del 1945, che porta il medesimo nome della località nei pressi di Ferrara. Nel componimento viene evocato un giro in bicicletta nella zona che diventerà sfondo del famoso suicidio bassaniano in *Gli occhiali d'oro*, oltre che posto evocativo dei pensieri di morte dell'io narrante nel *Giardino*. Dolfi nel suo commento data la poesia al 1942, cfr. G. Bassani, *Poesie complete* cit., p. 424.

non racchiudono più la città in maniera integrale, che si è sviluppata ulteriormente. Le mura per il nostro autore sono un limite invalicabile e allo stesso tempo un luogo di transizione. Per questo la soglia – il margine – rappresenta un naturale filtro, capace di contenere segni provenienti da strutture e livelli differenti e in grado di farli coesistere. In *La passeggiata prima di cena* il dottor Elia Corcos accompagna Gemma Brondi – la giovane donna dal modesto aspetto, una Lida più fortunata – a casa, l’abitazione «sorge a ridosso delle mura urbane, restandone separata in virtù della stradetta polverosa che lungheggia quel tratto dei bastioni».¹⁸ L’azione del racconto si mette in moto proprio percorrendo quel cammino che dal centro di corso Giovecca giunge ai margini, dove ad accorgersi della “nuova coppia” è Ausilia Brondi che, dalla finestra, osserva la sorella a braccia conserte. Torneremo successivamente su altre finestre bassaniane.

Nella soglia permane un momento fondamentale e qualora ci si trovi ad attraversarla, bisognerà prendere coscienza del rito di passaggio: durante il transito avviene una consegna, ossia il lascito del ruolo di scrittore che torna dall’oltretomba, come accade per Orfeo e per Dante. Bassani compie questo rito per diventare anch’egli poeta e cosparge la sua opera di indizi. Lo scrittore viene investito della dignità di “cantore” della tragedia che coinvolgerà la comunità ebraica, quest’ultima resasi complice, fautrice della sua stessa rovina. Geo Jozs, che in *Una Lapide in via Mazzini*¹⁹ torna dal regno dei morti, è Bassani-scrittore a cui viene data in custodia la tradizione. Lo scrittore ha il compito di raccontare l’atrocità “dentro quelle mura” che l’avvento dell’antisemitismo nelle compagini fasciste aveva generato nella comunità ebraica. In realtà, l’ascesa stessa del fascismo al potere apre una voragine che condurrà alla caduta negli Inferi. L’anabasi bassaniana reca in seno però l’impossibilità di ritrovare l’armonia, vi è ormai una frattura insanabile, quella del mondo dopo Auschwitz; l’esperienza che più di tutte è irreversibile nel Novecento, da cui non si torna indietro, non vi è scampo. Similmente alla (seconda) perdita irrimediabile di Euridice, che rende Orfeo il poeta foriero, precursore dell’esperienza dell’inattuabilità. Durante la “risalita” dal mondo dei morti, voltandosi verso Euridice, il cantore della Tracia perde l’amata definitivamente. Nel ritorno di Geo Jozs

¹⁸ G. Bassani, *La passeggiata prima di cena*, in Id., *Opere cit.*, p. 58.

¹⁹ Per un approfondimento del racconto bassaniano si consiglia la lettura di E. Neppi, *Una storia di «nóstos» e «anagnórisis»: «Una lapide in via Mazzini» di Giorgio Bassani*, in *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, a cura di F. Erbosi, G. Litrico, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 89-114.

vi è uno stridore per tutto l'arco narrativo del racconto, egli non appartiene più al regno dei vivi, né a quello dei morti, perciò non gli resta che sparire. Geo rappresenta un elemento di disturbo, è un *revenant*, un fantasma con le colpe di un'intera classe incise sul volto – mentre il suo nome è scolpito su quella “lapide di via Mazzini”. La sua presenza, riapparsa, genera nella coscienza collettiva cittadina un attrito difficilmente trascurabile, l'unica soluzione possibile è venire meno (di nuovo) come Euridice.

Il *côté* borghese di Ferrara – immemore della Storia – ha voglia di cullarsi nelle sue vecchie abitudini, come se nulla fosse accaduto. Una comunità cieca e incapace di sviscerare gli errori commessi prima nella supina accettazione (ma anche attiva collusione) del fascismo; essa, piuttosto che operare un'azione civica e politica di autocritica, preferisce la bieca cancellazione della memoria di chi porta in e con sé le ferite dello “sterminio”. I borghesi di Bassani hanno voglia di trastullarsi, di andare al «dancing del Doro»,²⁰ di dimenticare. Essi sono integrati nel “collettivo barbarico” tramite l'auto-affermazione della razza, paradossalmente come nell'estremizzazione dell'ideologia ariana: è la confusione dell'individuo borghese. Il problema della presenza di Geo – redivivo – e l'anabasi bassaniana rappresentano la difficoltà, espressa dalla nota formula di Adorno,²¹ di fare poesia dopo Auschwitz.²² Non si tratta solamente di un'impossibilità estetica, ma emerge per Adorno il disagio culturale di sopravvivere all'efferatezza del luogo-margine in assoluto del Novecento: il campo di sterminio, il *lager*, dove l'uomo vive la deprivazione dell'identità. Per Adorno la causa di tutto è il pensiero razionalistico occidentale, che ha portato all'estremo la logica e il progresso. Quello che Horkheimer e Adorno chiamano “Illuminismo”, cioè l'assolutizzazione del pensiero razionale, si manifesta tramite la tecnica come sapere necessario e si sostituisce al mito – che viene demonizzato – e nella sua radicalizzazione calpesta l'uomo e la natura.²³ Sempre Adorno afferma che

²⁰ G. Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, in Id., *Opere cit.*, p. 117.

²¹ Th.W. Adorno, *Critica della cultura e società [1949]*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

²² Per una lettura differente della posizione bassaniana rispetto all'affermazione adorniana sull'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz si veda S. Gentili, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del «Giardino»*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 325-344; Ead., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.

²³ Cfr. M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Torino, Einaudi, 1966.

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Che sia potuto accadere nel bel mezzo di tutta la tradizione filosofica, artistica e scientifico-illuminista non dice solo che questa, lo spirito, non è stato in grado di scuotere gli uomini e cambiarli. Anche in quei compartimenti, nella pretesa enfatica della loro autarchia, la verità non è di casa. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l'urgente critica a essa, è spazzatura.²⁴

Ferrara con il suo “muro di cinta”²⁵ diviene una prigione immaginaria che anticipa l'isolamento e la conseguente sterminazione degli ebrei, come è avvenuto per la famiglia di Geo, per i Finzi-Contini. L'immagine carceraria di Ferrara diviene più chiara se si accostano, alla piantina della fortezza ferrarese, a forma di stella pentagonale (eretta per volere di papa Paolo V nel 1608 e distrutta però nell'Ottocento), i disegni dei penitenziari di Harou-Romain.²⁶ La Ferrara-carcere è un asfittico luogo di una (auto)rinuncia iterata della libertà e, per di più, essa diviene teatro esecrabile di gravissime inflizioni di pene. La fatale “notte del '43” rappresenta non solo l'avvisaglia di una guerra civile nazionale, che si trasforma a Ferrara, in piccolo, nella “punizione esemplare”. Ma è, ancor di più, il sintomo dello sbaraglio a cui va incontro la nascente Repubblica di Salò, che prova a riorganizzare le sue gerarchie. Quella *Notte* diventa monito eterno per chi osserverà i corpi – ammassati come sacchi, esposti – sul marciapiede, uno spettacolo macabro: è la modalità di sopraffazione del sistema repressivo-fascista sul corpo del condannato. L'orrore in quella gelida notte si abbatte su due luoghi simbolo: il muretto e la finestra. Il muretto, luogo-soglia, crivellato dai colpi di mitragliatrice fascista e la finestra da cui Pino Barilari osserva l'eccidio. Lo spazio geometrico nella pianificazione compositiva bassaniana assume la forma della sfera e del cerchio, sempre Bassani ci avvisa che in *Una notte del '43* sono i cerchi a ispirare la forma del racconto, dei cerchi concentrici, uno dentro l'altro:

Se non proprio alla sfera, però, la struttura della *Notte* si ispirava di nuovo al cerchio. Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro.

²⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, Torino, Einaudi, 2004, p. 330.

²⁵ *Il muro di cinta* è il titolo di un racconto che viene pubblicato nell'edizione del 1960 delle *Storie ferraresi*; comparso già sul «Corriere della sera» nel 1971; comparirà poi con il titolo di *L'odore del fieno*, primo di tre racconti dell'edizione del 1972. Per la ricostruzione attenta della storia delle parti che compongono *Il romanzo di Ferrara* e in particolare il sesto libro, *L'odore del fieno*, cfr. F. Bausi, *In fondo al corridoio* cit.

²⁶ Cfr. tavola 18 in M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.

L'ultimo, il più piccolo, così minuscolo da coincidere col punto del centro suo proprio e generale, era la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba, dalla finestra della quale, nel cuore di una lontana notte di dicembre, Pino Barilari, il farmacista paralitico, aveva visto anche lui in un lampo accecante «*ce que l'homme a cru voir*».²⁷

L'immagine del cerchio e della stanza-prigione, la circolarità fra vita e morte fluttuano nello stesso campo visivo, segnico e semantico dei fotogrammi poetici di una lirica del 1958 di Bartolo Cattafi, *Nel cerchio*: «Qui nel cerchio già chiuso / nel monotono giro delle cose / nella stanza sprangata eppure invasa / da una luce lontana di crepuscolo / può darsi nasca da un'acqua ed una nebbia / il mare sconosciuto e il lido».²⁸ A fare il suo ingresso in questa apparizione mortuaria anche l'acqua e il mare, elementi essenziali nell'iconografia sepolcrale del ferrarese. L'esperienza asfissiante e claustrofobica dell'isolamento è materia viva in Bassani, perché, in seguito al suo arresto per la militanza antifascista in Giustizia e libertà e nel Partito d'Azione,²⁹ l'autore vive mesi angusti nel carcere di via Piangipane. Quell'evento subisce una sublimazione letteraria nelle pagine delle "storie ferraresi" e ritorna soprattutto nel *memoir* poetico di *Te lucis ante*. Non solo Pino Barilari, *voyeur* infermo, osserva dalla sua stanzetta-prigione il mondo sottostante e l'orrore della nefasta "notte del '43"; l'incipitaria Lida Mantovani, prima del parto, vive per un mese stesa su un letto e fissa la famosa "magnolia"³⁰

²⁷ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., pp. 940-941.

²⁸ Per il testo completo della lirica ho consultato B. Cattafi, *Nel cerchio*, in Id., *Le mosche del meriggio*, in *Poesia italiana. Il novecento*, a cura di P. Gelli, G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1993, p. 714. *Le mosche del meriggio* è una raccolta del 1958, edita da Mondadori.

²⁹ «Per ciò che riguarda esclusivamente me, gli anni dal '37 al '43, che dedicai quasi del tutto all'attività antifascista clandestina (non ripresi a scrivere che nel '42, quando nell'estate di quell'anno buttai giù le poesie che più tardi avrei pubblicato nel volumetto *Storie dei poveri amanti*, del '45), furono tra i più belli e i più intensi dell'intera mia esistenza. Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani, mio padre compreso, col conforto che mi dettero d'essere totalmente dalla parte della giustizia e della verità, e persuadendomi soprattutto a non emigrare» (G. Bassani, *In risposta (V)*, in Id., *Opere* cit., p. 1320).

³⁰ Lida guarda dalla finestra dell'ospedale la grande magnolia in giardino, Ausilia dalla finestra di casa non osserva solo la sorella Gemma con il dottor Corcos, ma anche l'orto sottostante, Geo Josz in giardino ha una grande magnolia centrale e la guarda dall'ultimo piano della sua casa, occupata però dai partigiani. Anche l'io narrante di *Gli occhiali d'oro* guarda una grande magnolia gocciolante, ma solo dall'edizione del 1970; nelle precedenti edizioni compare un abete. Anche in *Dietro la porta* compare la famosa magnolia a casa dell'io narrante. In *Epitaffio* nella lirica *Le leggi razziali* compare una magnolia in mezzo al giardino. Ricorrono spesso, in

dalla finestra, sembrando rinchiusa in una cella piuttosto che “in fondo al corridoio” dell’ospedale. D’altronde, non appena Lida tornerà a casa dalla madre – in via Salinguerra –, dopo le trascuratezze e il definitivo abbandono dell’agiato ebreo David, superata la soglia della porticina si troverà affacciata su «una specie di pozzo».³¹ Il riemergere dal fondo, dalla stanza-pozzo o dalla stanza-tomba è la risalita orfica, il ritorno dal regno dei morti di Geo Josz, di cui dicevamo innanzi; gli indizi che Bassani lascia per avvisarci dell’avvenuta investitura poetica:

Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Che cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell’Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua.³²

All’interno del confine ferrarese tuttavia non si è padroni totali di sé, il corpo è uno strumento del potere fascista e dunque non è lecito privarsi della propria vita. Per questo il suicidio può avvenire solo all’esterno, nella solitudine e nell’indifferenza, con i segni sul volto dell’altro delle proprie responsabilità:

La morte dell’altro uomo mi chiama in causa e mi mette in questione, come se io diventassi, per la mia eventuale indifferenza, il complice di questa morte, invisibile all’altro che vi si espone; e come se, ancora prima di esserle io stesso destinato, avessi da rispondere di questa morte dell’altro: come se dovessi lasciarlo solo nella sua solitudine mortale. È proprio in questo richiamo della mia responsabilità da parte del volto che mi convoca, mi rivolge richieste e mi reclama, è proprio in una simile messa in questione che altri mi è prossimo.³³

Gli esempi bassaniani di suicidio sono due: Athos Fadigati ed Edgardo Limentani. Fadigati è l’otorinolaringoiatra di *Gli occhiali d’oro*, colpevole di aver rivelato la sua omosessualità, tanto celata all’inizio; privato del contatto umano e della sua dignità, il professionista è tagliato

Bassani, i temi dell’osservazione dalla finestra, dalla vetrina o dalla porta, verso il giardino o verso la soglia. Cfr. F. Bausi, «Una ragazza quasi inesistente». *L’inizio in “pianissimo” del «Romanzo di Ferrara»*, in *Bassani nel suo secolo*, a cura di S. Amrani, M.P. De Paus-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, pp. 241-264.

³¹ G. Bassani, *Lida Mantovani*, in Id., *Opere cit.*, p. 10.

³² G. Bassani, *In risposta (VII) cit.*, p. 1344.

³³ E. Lévinas, A. Peperzak, *Etica come filosofia prima*, trad. it. di F. Ciaramelli, Milano, Guerini e Associati, 2001, p. 56.

fuori anche durante l'atto estremo, perciò morire – un suicidio quasi costretto – diviene il modo di riappropriarsi di sé. I greci chiamavano φάρμακον, con sostantivo neutro, una pianta curativa che è sia rimedio, ma anche veleno, una sola parola per indicare due significati opposti, una *vox media*. La morte come φάρμακον per Fadigati è il rimedio alla sua esistenza, ciò che cura la ferita sanguinante, la sua colpa, ma è anche il veleno con cui si sottrae alla vita (come Socrate). È interessante osservare che un antico rituale greco, chiamato Φαρμακός, il quale si teneva durante le Targelie, le feste in onore di Apollo, consisteva nell'espellere dalla città, "fuori dalle mura", un individuo scelto, che veniva appunto chiamato con lo stesso nome del rituale. Il prescelto, φαρμακός, rappresentava simbolicamente tutti i mali della città, per cui, allontanandolo, la città stessa si purificava. In fondo, il rituale greco ricorda quello ebraico del capro espiatorio, del sacrificio dell'animale con cui si chiedeva perdono a Dio per i propri peccati, ma la stessa passione di Cristo non serve a espiare le colpe degli uomini e a liberarli da ogni male? La morte fuori dalle mura diviene simbolo dell'ostracismo cui Fadigati è stato condannato dai ferraresi, proprio lui, il forestiero sceso dalla città lagunare e adottato dalla città estense viene ributtato fuori. Come un grembo materno, Ferrara abortisce quel feto, perché è incapace di accettare quella "natura" difforme tanto ostentata, il ventre cittadino diventa sterile per l'Altro.

Fadigati è il capro espiatorio, anzi egli è il "salvatore" di sé stesso, vivendo la propria personale crocifissione tramite la gogna cittadina, «è possibile pagare un prezzo simile?»;³⁴ il dottore, inoltre, ipotizza l'accettazione della propria natura: «nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?».³⁵ Fadigati è un "povero Cristo" che, con la sua morte, redime la città di Ferrara, quella stessa Ferrara che non gli ha perdonato la sua "natura". La *Shoah*, il genocidio di milioni di ebrei (ma anche rom, sinti, omosessuali e altre categorie discriminate o scomode per i nazisti-fascisti), è un altro estremo sacrificio per cui l'umanità non verrà redenta, anzi l'uomo dopo Auschwitz troverà solo il biasimo e la condanna.

La vittima-artefice del male sociale deve riportare l'ordine delle cose che è stato sovvertito, Fadigati è venuto meno alla sua tacita promessa con i ferraresi – «la sua riservatezza, il palese impegno che aveva sempre messo e continuava tuttavia a mettere nel dissimulare i suoi gusti, nel non

³⁴ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in Id., *Opere cit.*, p. 300.

³⁵ *Ibidem*.

dare scandalo»³⁶ –, il suo pudore non avrebbe dovuto portarlo a varcare il limite: «l'erotismo di Fadigati dava ogni garanzia che sarebbe stato sempre contenuto dentro precisi confini di decenza».³⁷ Varcare quella soglia è l'inizio della sua fine, dà avvio a una *via crucis* che si conclude a Pontelagoscuro (appunto all'esterno di Ferrara, fuori dalle mura). Fadigati compie l'estremo sacrificio, si getta nel Po, al di là dello spazio sacro racchiuso dalle mura estensi, nel silenzio, quasi nell'oblio. Il φάρμακον di Fadigati si trasmette direttamente al suo autore, anche per Bassani c'è un "rimedio" o un "veleno", assecondando l'ambiguità semantica del termine. È curioso notare che un alto personaggio bassaniano, Pino Barilari, sia un "farmacista", ormai incapace di svolgere la sua attività perché invalido. Barilari rappresenta per il fascista Carlo Aretusi, detto Sciagura, il rimedio alla sua assoluzione, mentre Sciagura – *nomen omen* – ha condotto Barilari alla sua condizione di invalidità, spingendolo, contro le sue leggere resistenze a giacere con una prostituta, rapporto che gli causerà la sifilide.

Derrida parla della scrittura come *pharmakon*,³⁸ un qualcosa che riesce a spingere fuori dalla città Socrate stesso; la pagina scritta per il decostruzionista francese svierebbe rispetto alla purezza e all'immediatezza del *logos*, che al contrario genera conoscenza. Bassani ricava, invece, il suo medicamento, una sorta di balsamo nel gesto continuo della scrittura, l'iterazione di quell'atto meccanico cela una freudiana coazione a ripetere, che rivela una forte pulsione di morte. La nevrosi di Bassani però svela il desiderio di rimandare la morte simbolica (della parola sulla carta) e la morte reale, riprendendo di continuo i suoi testi: «Scrivere significa non rinviare più al futuro la morte sempre già passata ma accettare di subirla senza renderla presente e senza rendersi presenti ad essa, sapere che, per quanto non sia stata provata, ha avuto luogo, e riconoscerla nell'oblio che lascia dietro di sé».³⁹ Rimandare la morte fino a che non sarà completo quel lavoro di limatura (*limae labor et mora*) che accompagna Bassani dal laboratorio giovanile degli anni Trenta fino alla *ne varietur* del Romanzo del 1980. Non preservarsi dalla morte con la scrittura, ma andarle incontro, raggiunta la perfezione stilistica. L'atto della scrittura si ripete da secoli e consiste in un moto "interminabile e incessante", per dirla alla Blanchot, Bassani scrive, si pente e riscrive:

³⁶ *Ivi*, p. 224.

³⁷ *Ivi*, p. 227.

³⁸ Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. it. di R. Balzarotti, Milano, Jaca Book, 2007, p. 58..

³⁹ M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, trad. it. di F. Sossi, Milano, SE, 1990, p. 84.

Certo è che fin dal principio ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso «dono» io non l'ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola. Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All'infinito.⁴⁰

Lo scrittore non ferma mai quel movimento e lo fa entro lo spazio che ha creato per sé, la Ferrara letteraria di Bassani, di cui ogni critico ha cercato di definire i contorni e di cui spera di ritrovare traccia nelle cartine geografiche e nella toponomastica ferrarese. Non a caso, la frattura bassaniana avviene con la poesia tarda, nella quale si avverte prepotentemente la lacerazione rispetto alle forme passate e l'io poetico straripa dai confini interni e interiori.

Lo spazio che Bassani si ritaglia per il *Romanzo* è sacro, cultuale, liturgico, esso è il luogo dell'assemblea – l'«ecclesia» – per tutti i suoi personaggi, che si incrociano nelle pagine della sua personale *Recherche*. Per tale ragione il romanzo *Gli occhiali d'oro* costituisce un punto di svolta nella produzione di Bassani, non solo perché pone la centralità dell'io all'interno della narrazione, ma rappresenta la presa di coscienza di Bassani rispetto alla volontà di costruire qualcosa di più grande che legghi assieme tutta la sua opera.

A (ri)tornare nell'area sacra di Ferrara, dopo un'intera giornata – nello spazio drammatico di una tragedia moderna, per rifarsi alla formula usata da Dolfi⁴¹ –, trascorsa fra Codigoro e le valli palustri di Volano, è l'abulico Edgardo Limentani. Ricco possidente ebreo, scampato al destino di tanti suoi correligionari, il «misero Edgardo»⁴² sposa la cattolica e ariana Nives, trascorrendo i giorni senza ardore e impeto, subendo passivamente «il sentimento del tempo». Lo slancio vitale in Limentani appare una volta che giunge alla consapevolezza di voler morire, trapassare, passare da qua a là: «Le cose tutte di là; e lui, di qua, a guardarle ad una ad una e a meravigliarsene»,⁴³ per questo Dolfi⁴⁴ parla di un voler finalmente porsi *dentro* le cose. Edgardo sente lo scollamento fra sé e gli altri.

In *L'airone* vengono varcate più soglie: fra i vivi e i morti (scegliendo in definitiva i secondi), «dentro» e «fuori» quelle mura (dentro Ferrara

⁴⁰ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., p. 935.

⁴¹ Cfr. A. Dolfi, «L'airone» e la fissità speculare, in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 39.

⁴² *Anche tu* è una poesia della raccolta *Epitaffio*, in cui viene citato il protagonista dell'*Airone*. Cfr. G. Bassani, *Poesie complete* cit., p. 151.

⁴³ G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere* cit., p. 713.

⁴⁴ A. Dolfi, «L'airone» e la fissità speculare cit., pp. 39-40.

stessa, e fuori da Ferrara nelle valli del Po fra Volano e Codigoro), fra chi sta al di qua e al di là della vetrina dell'impagiatore: a Limentani, l'ebreo, viene concesso di morire a Ferrara, compiendo però un suicidio quasi in sordina, dopo aver salutato la madre; mentre Fadigati, capro espiatorio, era stato emarginato anche nell'atto estremo.⁴⁵ L'unico momento di riconoscimento in Limentani avviene nell'immedesimazione simpatetica con l'airone morente, agonizzante. Eppure, Edgardo avrebbe potuto scegliere di morire *fuori* dallo spazio sacro ferrarese, e invece, preferisce rincasare fra quelle mura che ricordano lo spazio carcerario o il recinto di un campo di sterminio, come la vittima che torna dal suo aguzzino, forse per rispondere a un disciplinamento inconscio che subisce il corpo di un suddito, di un soldato, di un relegato alla clausura.⁴⁶

Chi, invece, non ha attraversato la soglia è il protagonista di *Dietro la porta*. Lo svelamento dell'amico-impostore avviene "dietro una porta", sul ciglio di una soglia, eppure l'io narrante rinuncia a varcare quel confine, perché non è ancora pronto. *Dietro la porta* è lo scaraventarsi addosso al protagonista della conoscenza violenta e ferina della sessualità: è lo spudorato Luciano Pulga a iniziare il protagonista all'apprendimento del sesso, chiedendogli di poter vedere i suoi genitali. Luciano Pulga, inoltre, ammanta l'immagine della madre dell'amico con un alone lascivo e torbido che sconvolge il giovane. Per questo il protagonista si sente «ai margini»⁴⁷ quando incontra al mare Pulga, egli non ha ancora la forza di affrontare "quel discorso" e confrontarsi con l'ormai vecchio amico: «Non capivo bene. Mi sentivo a disagio, improvvisamente ai margini, in qualche modo escluso, e appunto per questo invidioso, e gretto, e meschino...».⁴⁸

Un altro spazio sacro, il luogo *obsédant*⁴⁹ per Bassani, che ritorna insistentemente, è, d'altronde, il giardino. Esso racchiude ogni segno, ogni soglia, ogni significato. Il giardino ha costituito e continua a rappresentare l'elemento distintivo e di presentazione per il lettore bassaniano comune. È la σφραγίς, una sorta di sigillo di Bassani. Uno

⁴⁵ *Ivi*, p. 39: «il suicidio del medico ferrarese era stato la sconfitta, la sacralizzazione dell'esclusione, il segno dell'impossibile accettazione dell'estraneità, l'istituzionalizzazione dell'esser rimasto fuori».

⁴⁶ Cfr. M. Foucault, *I corpi docili*, in Id., *Sorvegliare e punire* cit., pp. 147-185.

⁴⁷ G. Bassani, *Dietro la porta*, in Id., *Opere* cit., p. 698.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Per un'analisi di alcuni luoghi *obsédant* in Bassani cfr. E. Kanduth, *Il luogo della morte nell'opera di Giorgio Bassani*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXII, 1-3, 1993, pp. 273-279.

spazio più che sacro e caro all'autore ferrarese, chiuso all'interno di quei cerchi concentrici che custodiscono l'universo del *Romanzo*. Tuttavia, prima di acquisire l'aurea dorata di sacralità, il giardino è per definizione uno spazio progettato, chiuso, delimitato, conchiuso; capace di generare confini e marginalità, si pensi all'autoesilio dei Finzi-Contini, cui prima accennavamo: il giardino come gabbia dorata. È un luogo che oscilla fra l'edenico e il mortuario, conservando l'ambivalenza di altri luoghi bassanesani. Posto inviolabile, luogo di crescita e rinascita, il giardino è il custode delle amate *Washingtoniae graciles* che Micòl paragona ai «sette vecchioni»⁵⁰ – il richiamo biblico – e ai «sette eremiti della Tebaide»⁵¹ – un riferimento al mondo classico; dall'alto della sua stanza, Micòl stessa descrive al telefono ciò che vede fuori dalla finestra al protagonista: «Vedevo attraverso i vetri, in primo piano, le sommità barbute delle sue *Washingtoniae graciles*». ⁵² Con Micòl il protagonista oltrepassa le soglie mondane di posti meno celestiali e algidi: «varcavamo la soglia della stalla»,⁵³ che desta la preoccupazione, assieme al compiacimento, di Vittorina, la moglie del Perotti che li guarda furtivamente. Peraltro, è Micòl a portarlo in baudelairiano “pellegrinaggio” «ai luoghi sacri al “*vert paradis des amours enfantines*”». ⁵⁴

Il giardino è, perciò, un paradiso finché l'io narrante è accolto da Micòl, mentre si trasforma in un fondo infernale, la personale voragine del protagonista, quando ne viene escluso, come i progenitori dal giardino edenico: «Ma Micòl non discese per questo dal piedistallo di purezza e di superiorità morale su cui, da quando ero partito per l'esilio, l'avevo collocata. [...] Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto». ⁵⁵ *Il giardino dei Finzi-Contini* contiene l'altro spazio per eccellenza bassanesano, quello che in maniera associativa fra forma e contenuto, rende l'opera bassanesiana un *unicum* sepolcrale: il cimitero. Luogo isolato e delimitato, lontano dallo spazio dei vivi. L'*incipit*⁵⁶ del *Giardino* concerne un attraversamento, «varcata la soglia del cimitero»,⁵⁷ della necropoli etrusca di Cerveteri, cui segue

⁵⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere cit.*, p. 408.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 423.

⁵³ *Ivi*, p. 411.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 531.

⁵⁶ Sull'incipit del romanzo finzi-continico cfr. il bel saggio di M. Piperno, *Bassani e l'Etruria: antichità, latenza, rimozione (1962-78)*, in Ead., «*L'antichità crudele*». *Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2020, pp. 113-144.

⁵⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini cit.*, p. 321.

il toccante discorso di Giannina sull'affetto per i morti antichi e lontani. L'intero romanzo è un attraversamento della soglia, come la prima volta «di là del muro di cinta del Barchetto del Duca»,⁵⁸ non appena all'io narrante è consentito di accedere finalmente alla *magna domus*. Il senso claustrofobico che il giardino, come il cimitero, racchiude, o sarebbe meglio dire il *muro di cinta* – dato che ogni giardino in Bassani è un luogo delimitato, emerge ancor prima che nei *Finzi-Contini*, in altri racconti giovanili nei quali spesso uno spettatore-protagonista, si affaccia alla finestra e guarda il mondo di là dal muro, come accade in *I mendicanti*⁵⁹ e in *I pazzi*.⁶⁰ Il giardino stesso diviene un cimitero, un sepolcreto se si pensa all'uccisione, che avviene nel giardino, preceduta dallo stupro di Donatella, commesso dal protagonista del racconto giovanile *La fuga al mare*.⁶¹

Nell'intervista con Cesare Garboli,⁶² Bassani conferma che l'idea del giardino gli venne frequentando l'Orto Botanico di Roma, poiché a Ferrara quel giardino non esiste, disincentivando le ricerche e la curiosità morbosa, nate in seguito al successo del romanzo. Chiaramente, il giardino subisce nell'immaginario letterario influssi provenienti da quello edenico della *Genesi*, ma, come accade spesso in Bassani, la cultura sacra si intreccia con quella classica. Bassani in *Dietro la porta* ricorda l'età giovanile, il Liceo, gli anni dei poemi omerici studiati con passione grazie all'insegnamento di Francesco Viviani,⁶³ professore di latino e greco. La descrizione del fantastico giardino di Alcinoò, del libro VII dell'*Odissea*, si fa memoria e reminiscenza letteraria nella costruzione del capolavoro bassaniano. D'altronde, il giardino, tomba e grembo, luogo di palingenesi e di riposo eterno, con i corsi d'acqua compresi o prospicienti – luoghi stessi di vita e morte in

⁵⁸ *Ivi*, p. 367.

⁵⁹ G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)* cit., pp. 53-57. Pubblicato in origine sul «Corriere padano» il 22 marzo del 1936.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 67-71. Anche questo pubblicato dapprima sul «Corriere padano» il 16 giugno del 1936.

⁶¹ *Ivi*, pp. 45-52. Il racconto era stato pubblicato, come gli altri, sul «Corriere padano» il 10 febbraio 1936.

⁶² L'intervista all'Orto Botanico di Roma si trova sul sito della Rai, cfr. G. Bassani, *Il giardino di Micòl*, a cura di C. Garboli, in «TSE – Letteratura italiana. Incontro con Giorgio Bassani», 1970, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Giorgio-Bassani-il-giardino-di-Micol-bdd07fb7-abfb-40bd-83ae-c38b14c4b70f.html> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁶³ Quello stesso Viviani che gli aveva infuso principi di libertà e giustizia. Nella traslitterazione letteraria di *Dietro la porta* diventa il professor Guzzo. Cfr. C. Cazzola, *Ars poetica* cit.

Bassani, come per Fadigati e Limentani –, sembra modellato sui versi del poeta israeliano, Avraham Sutzkever: «e il verde solenne dell'erba intorno a una tomba. / Verdi fluiscono in verdi. Corpo in corpo. Ecco, la terra si è trasformata in un acquario verde. [...] Guardo dentro: essere umani vi nuotano come pesci». ⁶⁴

Per concludere, possiamo asserire che, la pianificazione letteraria in Bassani, dunque, ha una precisa organizzazione razionale; quegli spazi progettati di conseguenza creano come risultato confini naturali e simbolici: nella sua *opera omnia* il ferrarese oltrepassa quei confini, come in un rito sacro, creando una soglia liturgica e ricevendo l'investitura poetica dalla tradizione. Come un novello Orfeo, un redivivo Dante, Bassani risale dal pozzo infernale e riceve il testimone poetico per dare prova della "dissonanza" adorniana e dello stridore di un mondo succube del pensiero iper-razionalistico (ne è il segno la nuova poesia bassaniana degli anni Settanta che assume la forma grafica dell'imbutto, della cavità). Nelle pagine della sua narrativa si incontrano luoghi-soglia e spazi sacri che, racchiusi nell'immaginario carcerario e murario, diventano il teatro di personaggi afflitti e vinti dalla storia: gli antieroi bassaniani, che sopravvivono di aneliti di vita, procedono per affanni, arrancando e annaspando fra sentimenti empatici e desideri lévinasiani irrisolti. Proprio lì, dove la vita soffoca, "dentro quelle mura", nasce il gesto letterario di Bassani.

⁶⁴ A. Sutzkever, *Acquario verde*, Firenze, Giuntina, 2010, p. 57. Devo a Guido Furci, che ringrazio, la segnalazione di Sutzkever e del suo *Acquario verde*. L'acquario verde nelle potenti visioni liriche di Sutzkever è inteso come luogo di morte, portando in sé una duplice valenza: il verde simboleggia sia la rinascita che la stagnazione/morte. E in questa duplice valenza si sposa bene con l'immaginario bassaniano che avvolge il giardino come luogo sia di palingenesi e sia di morte nella sua traslazione giardino/tomba, ciò vale anche per l'immaginario acquatico bassaniano legato al simbolismo vita/morte.