

LO SGUARDO DI MICÒL: I MODI DELLA VISIONE NELL'OPERA NARRATIVA DI GIORGIO BASSANI

Paolo Vanelli

Abstract

Bassani's narrative is strongly linked to "vision"; the characters live in marginalised solitude (historical, social, psychological or existential) and their use of vision almost compensates for their impotence when faced with a reality which continually eludes them, and is always "other" or an unreachable "beyond". Vision is thus subjective fruition of reality, altering and deforming life as a function of desire or the creation of a utopia. Only Micòl manages to retain a strong intent in her gaze, through which she confronts the varied and painful phenomenology of reality, and a pirandellian humour allows her to face life with pitying irony. Initiated into Micòl's gaze, the author can correct the deficient vision of the other characters, and regain the moral and historical sense of his narrative world, together with its affective and sentimental values.

I — LO SGUARDO ESTETICO — La giovanile produzione bassaniana¹ nacque sotto il segno dell'ineffabile, della prosa

¹ Si intende la produzione relativa ai primi anni quaranta, e soprattutto la raccolta di prose riunite in *Una città di pianura*, Milano, Arte Grafica Lucini, 1940 (con lo

d'arte, dell' "assenza", della lirica pura, di ascendenza ermetico-rilkeana: più che la realtà oggettiva delle cose allo scrittore interessava l'alone poetico che vibra attorno ad esse, quel senso di mistero e di fascino seducente che proviene dal loro segreto; più che dalla vita reale l'autore era colpito dalle storie interiori, dai risvolti nascosti delle vicende, dal colore delle anime, dalla poesia delle ore vuote e dei giorni squallidi, dalle vite emarginate, sconfitte, chiuse in una loro sofferta ma orgogliosa solitudine; più che osservare obiettivamente l'ambiente e il paesaggio, l'autore lo vedeva attraverso le immagini artistiche e letterarie che la sua cultura gli proponeva, cosicché tra i suoi occhi e l'oggetto c'era sempre un diaframma, che gli filtrava la realtà non come l'occhio poteva percepirla, ma come gliela mostravano artisti e poeti; quindi più che ricercare un'autonomia espressiva, si accontentava (ma, ricordiamolo, era ancora molto giovane) di prestiti letterari da Rilke, da Montale, dall'ambiente rondista bolognese dei fratelli Arcangeli e di Giuseppe Raimondi, in primo luogo².

pseudonimo di Giacomo Marchi) e le poesie di *Storie di poveri amanti e altri versi*, Roma, Astrolabio, 1945 e 1946.

² Per quanto riguarda questa produzione si può fare riferimento a saggi importanti: R. Bertacchini, *Giorgio Bassani*, in AA.VV. *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, vol. I, Milano, Marzorati, 1969:6667 e ssg.; E. Siciliano, *L'anima contro la storia*, in *Autobiografia letteraria*, Milano, Garzanti, 1970:98-135; S. Bastianetto, *Giorgio Bassani: poeti si diventa*, in "Letture", dicembre 1971 e gennaio 1972:773-90 e 3-20; P.P. Pasolini, *Bassani*, in *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 1973:419-23; G. Varanini, *G. Bassani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975³.

Non si può radicalmente affermare che questa strumentazione sia stata poi completamente azzerata: certo rimane, anche nel Bassani del *Romanzo di Ferrara*, il gusto per le vite emarginate, per le storie di sofferenza, per la solitudine di chi è costretto a vivere in esilio dalla vita; e rimangono a volte certi toni evocativi, atmosfere preziose, calligrafismi descrittivi, un lirismo che trascende la realtà delle immagini trasportandole in una sfera estetizzante³.

³ Si pensi, ad esempio, a passi come quello presente ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, dove descrivendo la piazza di Santa Maria in Vado la scrittura bassaniana registra voci ovattate, sospese in un nebbioso silenzio appena rotto dall'acqua di una fontanella, mentre lo sguardo coglie uno scorcio di sapore crepuscolare. Qui l'oggettività della scena sfuma nella leggerezza dell'evocazione, segnata da un campo semantico in sordina ("fontanella", "donne parlottanti", "misere bottegucce e casupole", "deboli luci", "suoni lievi", "senza forza", "un portico invisibile", "un tintinnio di bicchieri", "gli esili quieti rumori"), espressione di un'intimità che sembra finalmente poter naufragare in un letargico esilio dal mondo e annullare così ogni distanza tra l'occhio osservante e l'oggetto osservato.

Tuttavia, pur con qualche eccezione, il *Romanzo di Ferrara*⁴ segna l'allontanamento definitivo di Bassani dallo "sguardo estetico", cioè da quel modo particolare di guardare le cose in cui la visione dell'io cosciente trova un antagonista nel "desiderio", nelle pulsioni di "eros", ossia in un'irrazionale attrazione per una cosa (le bellezze inesplorate e misteriose, le provocazioni imprevedibili provenienti da certe atmosfere e luminosità), che dissipa il pensiero, ed emoziona fino a trascinare in un'estasi atopica e a legare empaticamente soggetto e oggetto — il quale non viene più osservato, ma consumato nella soggettività della nostra sensazione, quindi in un'unità tutta lirica tra soggetto e oggetto.

II — LO SGUARDO DEFORMANTE E LE CORREZIONI DELL'AUTORE — Le immagini e le vicende descritte da Bassani nelle opere che compongono il *Romanzo di Ferrara* sono come attraversate da invisibili fili che legano l'occhio del personaggio alla cosa osservata. È quasi sempre lo sguardo dell'attante a definire l'oggetto, secondo la sua ottica e secondo la particolare prospettiva (psicologica, emotiva o filosofica) che assume nei riguardi delle cose. Lo sguardo, cioè, si enuncia implicitamente come un dialogo tra soggetto e oggetto, un dialogo silenzioso in cui il soggetto investe l'oggetto col suo sguardo, quasi ridisegnandolo, e questo, a sua volta, rapito alla

⁴ G. Bassani, *Il Romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974. Le citazioni del testo saranno sempre riferite a questo volume (che verrà indicato con l'abbreviazione *Romanzo*), nel quale per la prima volta l'autore raccolse in un'unica opera tutta la sua narrativa di ispirazione ferrarese, e specificatamente, in ordine cronologico, i racconti delle *Cinque Storie Ferraresi* (1956), col titolo *Dentro le mura*, i romanzi *Gli occhiali d'oro* (1958), *Il Giardino dei Finzi-Contini* (1962), *Dietro la porta* (1964), *L'airone* (1968) e i racconti de *L'odore del fieno* (1972).

sua nucleare fenomenicità, rifluisce sul soggetto investendolo con la sua nuova luce.

Lo sguardo del narratore si cela dietro lo sguardo di Lida Mantovani, di Elia Corcos, di Clelia Trotti, di Bruno Lattes, di Pino Barillari, di Athos Fadigati, di Micòl, di Edgardo Limentani, sguardi soggettivi, a volte maniacalmente perduti in particolari che sembrano inessenziali, i quali forniscono della realtà da loro osservata una visione personale spesso alterata, che il narratore registra, cercando poi di risalire per lenta approssimazione, ad un barlume di verità. È un caso grandioso di anamorfosi applicata alla scrittura, cioè di una serie di deformazioni prospettiche che lascia naturalmente all'autore il compito e il dovere di collocarsi in un privilegiato punto di vista che assicuri alla fine la visione intelligente e significativa delle cose.

Le *Cinque Storie Ferraresi (Dentro le mura)*, prima sezione del *Romanzo* (9-188), si aprono con due racconti (*Lidia Mantovani* e *La passeggiata prima di cena*) accomunati proprio dallo sguardo dei protagonisti — Lida appunto, e Oreste nel primo, il dottor Elia Corcos e la cognata Ausilia nel secondo.

Lida e la madre vivono in un seminterrato, chiuse in uno squallido interno dove trascorrono una povera vita “sedute a ridosso della finestra” (14) in una noiosa ripetizione di gesti minimi e di ore opache. Dall'interno lo sguardo di Lida si rivolge sempre all'esterno, fuori, luogo dell'“altro”, dell'“oltre”, della felicità irraggiungibile. La finestra che separa il “dentro” dal “fuori” è simbolo di un diaframma insuperabile — il diaframma della distanza⁵ — e insieme dell'apparente illusione di evadere

⁵ Queste osservazioni e, specificatamente, il tema della “distanza”, sono in parte suggerite dal bellissimo saggio di Anna Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana Editrice, 1981:3-52, a cui si rimanda per un eventuale approfondimento del tema.

nel mondo vagheggiato, “laggiù”; rende cioè meno violenti e pungenti il sentimento doloroso della separazione facendo scorgere allo sguardo, l’oggetto del desiderio, per cui si attua un’unione illusoria col “fuori”, ma in una separazione reale dal “fuori”. E questo sguardo continua anche quando, per convenienza, Lida avrà sposato l’anziano Oreste, il quale le darà una casa nuova, moderna, la sicurezza economica, in pratica un nuovo “dentro” che le impedisce ancora di spingersi nel “fuori”, ossia in quella dimensione esistenziale cui la donna invano tende. E allora è ancora lo sguardo dalla finestra a supplire illusoriamente: “Verso la fine di ogni autunno, amava ancora soffermarsi, è vero, come in passato, davanti ai vetri delle finestre” (44).

Anche Oreste avverte però un diaframma tra sé e l’oggetto del suo desiderio, cioè l’amore di Lida. Il suo sguardo è rivolto sempre “dentro”; dal “fuori” egli desidera entrare all’interno della casa di Lida, per cui il “dentro” (cioè Lida, il suo affetto, il sogno di una vita tranquilla in una casetta da piccolissima borghesia) equivale al “fuori” di Lida. Ma ad entrambi è negato il possesso dell’oggetto del desiderio — a Lida, la vita diversa, a Oreste, l’amore di Lida —: non hanno, come nelle fiabe, nessun aiutante e nessun meccanismo soprannaturale che intervenga. Così mentre Lida continua a guardare alla finestra il suo “fuori”, Oreste continua a guardare Lida attraverso un metaforico vetro che la separa da lui, condannati entrambi ad una solitudine irredimibile, segno del loro fallimento esistenziale.

Un’identica tipologia della vita troviamo nel secondo racconto, quasi costruito su un intreccio di sguardi. Il brano si apre con lo sguardo del narratore, che in una progressiva marcia di avvicinamento e di focalizzazione parte con una carrellata cinematografica dal centro di Ferrara, giù verso Corso

Giovecca, per mettere a fuoco in fondo al corso una figurina che si avvia dall'Ospedale a casa: è una giovane infermiera, Gemma Brondi, che diventerà moglie del dottor Elia Corcos, poi primario dell'Ospedale, con un matrimonio riparatore. Di qui lo sguardo procede per focalizzazioni di spazi sempre più ristretti — la casa di Gemma, la casa che il dottore comprerà dopo il matrimonio, le stanze della casa, la cucina e finalmente nell'ultima scena coglie in primo piano lo sguardo di Elia Corcos, seduto al tavolo con Ausilia: "nulla poteva sfuggirgli davvero. Eppure, insieme, sembrava quasi che non vedesse [... che] cose e persone le avesse guardate, sempre, proprio così: dall'alto, e, in qualche modo, da fuori del tempo" (72-73).

Lo sguardo di Elia è completamente distaccato dalla realtà, in una totale estraneità a quanto avviene intorno. Egli vive rassegnato, contemplando quanto avrebbe potuto essere e non è stato, costruendosi l'alibi del suo mancato successo col matrimonio sbagliato. La sua estraneità è supportata dalla convinzione di una propria superiorità; egli si gratifica guardando da un piano alto, che altera il rapporto con la realtà, ma non libera nemmeno lui da un'autoesclusione, cioè da un'assenza di partecipazione.

Mentre Elia fa della contemplazione distaccata ed enigmatica il risarcimento del suo fallimento familiare e professionale, la cognata Ausilia vive invece delle gioie dello sguardo. Ella ha rinunciato a vivere, ma riesce tuttavia a compensare attraverso le segrete delizie dello sguardo la propria estraneità alla vita e la condizione marginale a cui è costretta dal destino. Guardando oggetti, persone, scene, lei immagina di percepire segreti, ammiccamenti, di cogliere odori e sensazioni particolari, e soprattutto di penetrare nell'enigma del cognato, assai più di quanto non ha potuto fare la moglie,

sua sorella Gemma, che ha vissuto la sua condizione subalterna piegando la testa senza guardare, e rassegnandosi passivamente alla propria esclusione. Lo sguardo risarcisce Ausilia dalla marginalità del vivere e rende discretamente accettabile il suo ruolo di esclusa.

Siamo di fronte a occhi che deformano la realtà, adeguandola al proprio sentimento esistenziale: vedono la realtà attraverso il filtro di un desiderio impotente per cui la realtà, erotizzata e alterata dallo sguardo, rifluendo a sua volta sulla retina finisce per vincolare i soggetti osservanti ancora di più alla loro impotente solitudine, interdicendo ogni possibile contatto — se non quello tutto intimo di Ausilia — col mondo “altro” e convincendoli ad accettare la loro emarginazione come una condizione ontologica, un destino di lontananza dalla vita.

Uno sguardo simile è anche quello di Clelia Trotti (nel racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*), la vecchia maestra socialista ormai segregata e vigilata nella residenza della sorella: dal “dentro” carcerario e funebre della sua vita di reclusa guarda “fuori”, ma non vede la realtà effettuale delle cose. I suoi occhi osservano la realtà attraverso il filtro dell’utopia e del sogno, per cui ella accarezza con lo sguardo un ipotetico futuro in cui uomini nuovi fonderanno una società veramente umana, ma intanto non si accorge di quanto sta accadendole attorno. Così nell’emblematica scena sul prato della Certosa (148-152), Clelia parla, parla, ricordando il passato, progettando un futuro civilmente radioso, ma non vede il presente, cioè quello che gli occhi attenti, lucidi, critici di Bruno Lattes, il giovane intellettuale che l’accompagna, stanno acutamente osservando e interpretando: due giovani che si sfiorano, appagandosi del piacere dei loro corpi, incuranti di tutto e di tutti, meravigliosi nella loro fisicità, emblemi della civiltà

che sta sorgendo, priva di ideali, di profonde motivazioni e protesa solo al conseguimento del benessere e del piacere.

E così, alla fine, Bruno commenta: "Dunque, non aveva visto nulla. Ancora una volta non si era accorta di nulla ... Perduta, come sempre, nel suo solitario, eterno vaneggiamento da reclusa".

Si tratta, come si è detto, di sguardi deformanti, che alterano le prospettive in un equivoco gioco di desideri e di impotenze, e filtrano la realtà sotto la pulsione prevaricante dei sentimenti e dell'eros, dei desideri e dei sogni. È chiaro che la realtà vera delle cose non corrisponde al "fuori" che vede Lida né alle epifanie che ne riceve lo sguardo di Ausilia, o alle utopie di Clelia. La realtà storica la sta disegnando invece lo sguardo del narratore, che, attraverso la sapiente architettura di queste prime grandi prove narrative, pur dando spazio al punto di vista dei personaggi, riserva a sé, come narratore-autore, il compito di intervenire e di riportare nella trama del racconto l'oggettività storica dei fatti. Si pensi, ad esempio, all'uso di precise marcature temporali — date, eventi storici — e spaziali, e alla struttura a incastro dei racconti, con ampie retrosezioni analettiche, che, dilatando il tempo della scrittura, mostrano la presenza assidua del narratore, impegnato a costruire, con continue approssimazioni, un quadro storico e psicologico. L'autore opera diretti interventi narrativi, introduce diegesi esplicative, soprattutto si insinua nelle retrosezioni memoriali e nei discorsi indiretti liberi, tenuti quasi sempre in bilico tra la voce interiore del personaggio e l'implicito intervento della voce narrante, che fa come da cerniera tra la visione soggettiva del personaggio e la visione oggettiva dell'autore. Un esempio per tutti in *Lida Mantovani*, quando la ragazza, ormai abbandonata da David e corteggiata dall'anziano Oreste, ricorda le serate con

il giovane israelita: il suo arrivo, la passeggiata, il film, l'amore (siamo alla fine del IV e nella prima parte del V capitolo). Ebbene in questa analessi memoriale, in cui si intrecciano vari spunti di discorso indiretto libero, non sai mai esattamente se chi parla è la voce interiore di Lida che ripercorre con lo sguardo deformante del sentimento e del ricordo il suo passato con David, o se il narratore si serve di questa voce e di questo sguardo come un pretesto per inserire la sua voce, con osservazioni e puntualizzazioni psicologiche e antropologiche, utili a far emergere l'atmosfera locale, anzi la vera e propria cultura sociale e civile della città.

Questi interventi intrusivi e correttivi dell'autore servono a storicizzare i fatti, a trasformarli appunto in "storie ferraresi": ad esempio, a cogliere i precari rapporti tra mondo ebraico e ariano e tra proletariato e borghesia; a mostrare i muri metaforici che chiudono come in cittadelle fortificate i gruppi sociali impermeabili ad ogni contaminazione; a rilevare i mutamenti morali operati dal fascismo che si insinua nella città, corrompendo, trasformando gli individui, determinando vergognosi compromessi; a individuare l'emarginazione in cui vengono isolati gli esigui gruppi dell'opposizione e con essi le persone "diverse", che col loro comportamento potrebbero mettere in crisi la farisaica onorabilità del clan e l'opinione dominante.

Si potrebbe quindi parlare di un incrociarsi di sguardi: quello dei personaggi (che filtrano la realtà secondo il proprio sentimento esistenziale) e quello del narratore, alla ricerca invece di segni e di testimonianze, che ricompongono le cose e i fatti in un quadro obiettivo, nel tentativo di storicizzare e di definire una società e un mondo.

III — LO SGUARDO AUTORALE, CRITICO E STORICISTICO

— I primi personaggi portatori dello sguardo del narratore, prima che egli entri direttamente in scena (questo accadrà solo con *Gli occhiali d'oro*), sono Geo Josz (in *Una lapide di Via Mazzini*) e Bruno Lattes (in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*). La prospettiva con cui nei paragrafi III e IV di *Una Lapide* (87-101) viene narrato il progressivo ricomporsi della città “nel profilo assonnato, decrepito”, dimentica del recente passato e convinta che si possa risolvere con una lapide il tragico destino di una comunità, dipende insieme dallo sguardo del narratore e da quello di Geo. Il narratore entra nella storia e veste i panni del proprio correligionario. Come Geo passa “ore e ore a scrutare”, così l'autore focalizza sempre meglio la sua città, e come Geo con un gesto apparentemente assurdo ed enigmatico esce dalla “distanza”, dal “dentro” della sua solitudine e grida la sua ribellione, così l'autore con la sua scrittura enuncia drammaticamente la decadenza morale e civile della cittadinanza, rompendo l'obliquità narrativa dei racconti precedenti.

L'altro personaggio portatore di uno sguardo autorale, senza filtri che alterino la percezione della cose, è appunto, come si è accennato, Bruno Lattes. Grazie ad un abile montaggio narrativo, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* si apre e si chiude con due scene speculari, entrambe nello spiazzo antistante la Certosa: la prima (del 1946) in occasione dei funerali di Clelia e l'ultima — già citata — (del 1940) che racconta di una passeggiata di Bruno e Clelia alla Certosa e di lì alle vicine Mura. Bruno è tutto occhi, osserva attentamente la realtà: il suo è lo sguardo intelligente dell'autore (che “intus legit”), guidato dalla mente che vuole capire e rendersi consapevole di quanto vede per penetrare nel senso delle cose. Infatti la scena del

1946 sarà per Bruno un'illuminante verifica di quanto i suoi occhi avevano intuito sei anni prima osservando i due giovani sul prato della Certosa.

Ormai lo sguardo del narratore ha gettato le protezioni strategiche dietro cui si nascondeva; ha inventato personaggi speculari a se stesso, che vogliono scrutare e conoscere la realtà, per far affiorare proprio ciò che l'occhio degli altri, tarpato dai conformismi, dagli alibi e dalle paure, non vorrebbe vedere.

Il ciclo delle *Storie Ferraresi* si conclude infatti con lo sguardo di Pino Barilari (protagonista di *Una notte del '43*), che rappresenta la condanna morale dell'uomo che ha visto la verità e potrebbe denunciarla apertamente, ma preferisce negare quello che ha visto e rimuovere dalla coscienza lo spaventoso dramma di quella notte. Pino vive nella paura: la paura degli altri, dei potenti, di se stesso, in generale la paura della vita; così si riduce a vivere solo, esiliato tra i muri di una stanzetta che guarda sul corso principale e insieme lo protegge dalla vita che continua a scorrere. Il suo è sempre il ruolo di eterno spettatore, lontano dalla vita e dalla verità, nell'autoesclusione di un carcere dove lentamente si insinuano i germi della pazzia.

Questa regressione uterina di Barilari testimonia il carattere infantile della sua personalità e si avvicina molto a quella dell'io narrante di *Dietro la porta* (nient'altro che l'autore adolescente), impegnato a ricostruire le tracce della sua lenta maturazione psicologica, che, come vedremo, trova invece nel *Giardino* la propria compiuta realizzazione. Anche qui lo sguardo è di chi osserva le cose nascosto dietro un paravento, per paura della realtà, e per avere poi un alibi che giustifichi la sua non-partecipazione, la sua assenza, ovvero la sua debolezza: nascosto, non visto, vede e fugge — alla verità e alle proprie responsabilità morali —.

È con *Gli occhiali d'oro* che il narratore compare sulla scena in prima persona, dando così inizio alla trilogia dell'io (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*). Questo romanzo breve racconta due storie parallele di emarginazione, quella del dottor Fadigati, escluso perché "diverso" — omosessuale — e quella dell'io narrante, escluso perché ebreo, quindi razzialmente "diverso".

Mentre lo sguardo del dottore vede, ma non vuole reagire e accetta quindi passivamente il proprio ruolo di vittima, mostrando anche quasi un compiacimento masochistico nel non far nulla per ribellarsi, lo sguardo dell'io narrante è invece lucido e intelligente. Questi infatti sa liberarsi dalla stoltezza dei più, dal loro facile ottimismo e dalla deformazione ottica in cui cade lo sguardo degli altri, impressionati solo dalle apparenze, dai gesti teatrali del Duce, dalle buone maniere della borghesia ariana⁶. Pertanto, mentre gli altri ingenuamente si aggrappano a parvenze illusorie, lui vede più degli altri, perché guarda la realtà senza veli. Ecco allora la pagina emblematica, e insieme struggente, dell'io narrante che, tornato a Ferrara dopo la villeggiatura, ormai consapevole di quanto gli altri rifiutano di vedere, prende la bicicletta e arriva alle Mura degli Angeli e di lì

⁶ A questo proposito si vedano i capitoli VIII e IX (*Gli occhiali d'oro*, in *Romanzo*, cit.,: 224-234), ambientati a Riccione durante la villeggiatura estiva, con la presenza della signora Lavezzoli, vera interprete del clima ottimistico e fiducioso dell'Italia borghese e fascista; il capitolo XIV, nel quale l'amico Nino Bottecchiari vuole dimostrare all'io narrante che non c'è nulla da temere, che è impossibile "attuare a Ferrara, una politica razziale", poiché "una netta separazione dell'elemento ebraico da quello cosiddetto ariano" è "irrealizzabile", essendo tutti, o quasi tutti, gli israeliti integrati alla più distinta borghesia cittadina; infine le pagine conclusive del romanzo con il ritratto del padre dell'io narrante, che ancora non vuole vedere — "Separato, là, chiuso, protetto. Come dentro a un roseo bozzolo luminoso": immagine emblematica di colui che si chiude alla comprensione storica e non vuole vedere, preferendo autoesiliarsi, in un bozzolo fragilissimo, che dovrebbe proteggerlo dalla paura della realtà, proprio come la madre di Limentani nell'ultima pagina dell'*Airone*.

osserva il cimitero israelitico e sullo sfondo “le lontane moli del Castello Estense e del duomo” (251). Lo sguardo si posa sul cimitero, sulle lapidi, sui “nostri morti” e mentre il sole al tramonto illumina “vivamente” ogni cosa, il narratore prova come una sensazione di pace. È chiaro che questa visione è, per analogia, la visione della morte a cui il narratore insieme alla sua stirpe si sente ormai destinato dalle responsabilità storiche degli uomini, e il cimitero è il “locus conclusus” deputato a ricevere le vittime di una colpa etica e storica. Ma questa morte non è vista come qualcosa di tragico: il sole illumina “vivamente” ogni cosa, sembra cioè infondere vita a quelle lapidi, che non sono più freddi segni del nulla e della fine, ma calde testimonianze del tempo. Il fenomeno è speculare, ma di segno opposto, alla “visione” notturna di Fadigati, quando il dottore durante una delle sue passeggiate intenzionali incontra una cagna che lo segue fino a casa, per poi abbandonarlo improvvisamente, non appena trova il vero padrone, anche se questi l’ha lasciata, testarda a voler andare comunque con lui. È chiaro che Fadigati nella cagna amorosa, testarda, legata fino alla morte al suo padrone, riconosce analogicamente il doppio di se stesso, il suo amore che resiste benché umiliato e offeso, ma non riesce a elaborare simbolicamente e intellettualmente questa impres-sione; si limita a prenderne atto e viverla fino in fondo regredendo alle scaturigini inconsce della sua natura, ovvero al suo destino. I suoi “occhiali d’oro” sono un oggetto bivalente: se da una parte gli permettono di vedere meglio e quindi di accertarsi della verità, dall’altra sono come un diaframma (i “vetri della finestra” di Lida Mantovani) che divide l’occhio dall’oggetto e gli impedisce una reale fruizione delle cose: proprio come quando, in treno, il dottore osserva da dietro gli occhiali (come “dietro la porta”) i giovani universitari,

un mondo attraente in cui vorrebbe inserirsi, ma ormai lontano, separato dai suoi occhi, che nuotano disperati, vogliosi in quello spazio che li separa dall'oggetto del desiderio, trovando nelle lenti come un insuperabile diaframma tra sé e gli altri.

Non avviene così nel caso dell'io narrante: perché la testimonianza emergente dalla visione delle tombe non si disperda e non cessi il ricordo dei morti presenti e delle vittime future, occorre l'intervento dello scrittore — e qui siamo certamente in un'atmosfera foscoliana — che contro la dimenticanza degli altri e contro l'oblio del tempo, risvegli quei morti — tutti quanti: vittime e carnefici, stolti e meno stolti — e ne salvi almeno la memoria, ridisegnando nella scrittura gli eventi, gli uomini, le colpe.

È qui, in questa visione lucida e intellettuale, il germe del romanzo successivo: *Il giardino dei Finzi-Contini*, che inizia appunto collegando le Tombe Etrusche del *Prologo* con la tomba dei Finzi-Contini (nel I capitolo della *Parte Prima*), in quell'ideale visione di un destino di morte a cui solo la memoria e la scrittura possono momentaneamente sottrarre chi non è più, per poi riconsegnarlo ancora alla morte.

IV — LO SGUARDO DI MICÒL — Dal "Giardino" emerge finalmente lo sguardo di Micòl, che ha due sostanziali caratteristiche: l'intenzionalità e l'ironia.

Micòl, come Bruno Lattes penetra con lo sguardo nella realtà, vede ciò che gli altri non riescono ancora a vedere poiché ricava dalla coscienza i principi del suo vedere, e quindi — e qui sta la sua prerogativa — riempie di senso ciò che vede. Esempio è il modo in cui nel famoso episodio della rimessa (357-360), guarda la vecchia carrozza, tutta lucidata dal Perrotti, ma ormai anacronistica e inutilizzabile, e il sandolino,

scheletrico e sfinito, che attende con dignità solo il momento di essere eliminato. La carrozza, sotto lo sguardo di Micòl si trasforma nell'emblema dell'illusoria speranza di vincere il tempo e il destino, mentre il sandolino diviene il simbolo di chi sa affrontare il tempo e il destino con "coraggio morale", accettando la perdita delle sue funzioni con dignità: "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, non ti pare?"

L'intenzionalità dello sguardo di Micòl proviene dal punto di vista in cui la ragazza si pone nell'osservare la realtà, cioè da una posizione liminare, di confine tra presenza e assenza dalla vita, che le permette ancora di vivere vicino alle cose, ma come mettendole tra parentesi, senza esserne toccata, e quindi di difendersi dalle seduzioni velleitarie che le cose esercitano sullo sguardo. Da quella posizione al limite tra tempo e destino e tra vita e morte, ella può affidarsi totalmente alla coscienza pura e accostarsi agli oggetti con un movimento di trascendenza che enuclea dal soggetto stesso il suo segreto, l'essenza più nascosta, diffidando completamente degli strumenti pratici e utilitaristici dei più, che li vedono deformati dal sentimento personale e dalla persuasione collettiva.

Ella ha immediatamente intuito quello che sta per accadere e da subito accetta il ruolo che il destino e la storia stanno per assegnarle — di vittima e di *moritura* —: perciò rifiuta in partenza il comportamento degli altri, come i suoi famigliari, che ancora non riconoscono la crudezza della realtà e si aggrappano alle persuasioni che guidano la vita quotidiana, cercando di esorcizzare coi loro riti il dramma "che sta bollendo in pentola" (363).

Così, quando l'io narrante le propone il fidanzamento e il matrimonio (428-440), ella respinge la seduzione di questo invito che la porterebbe dentro la vita e dentro la realtà, per mantenere il proprio equilibrio esistenziale nella sua dimensione sospesa, che è la via d'accesso alla conoscenza e alla coscienza pura della realtà.

Inoltre lo sguardo di Micòl unisce alla intenzionalità fenomenologica anche una componente pirandelliana, nel senso che il suo sguardo ha qualcosa dell'“umorismo” del grande maestro siciliano. E per “umorismo” si intende quel modo di vedere le cose che sospende le opinioni correnti e gli atteggiamenti naturali, per fidarsi solo della coscienza e della riflessione, ossia di un individuale atto di intuizione, con cui il soggetto osservante giunge al valore originario dei fatti, resiste allo choc provocato dagli eventi anche più assurdi, ma soprattutto trova in sé la forza per comprendere le ragioni di tutto e di tutti, considerando ogni manifestazione della realtà parte di un meccanismo naturale da cui non si può prescindere. L'umorismo è quindi espressione indiretta di un sentimento di “pietà”, propria di chi vede le cose come Micòl, *sub specie aeternitas*, da una lontananza — la lontananza di chi pur vivendo è ormai morto alla vita — e dopo averle decifrate sa amabilmente sorridere di tutti — dei suoi famigliari che ancora non si sono resi conto di nulla, di Bruno Lattes che invano corre dietro all'Adriana Trentini, del Perrotti che continua a lucidare la sua carrozza, dei giovani spensierati che giocano in giardino, del giovane amico che vorrebbe fidanzarsi proprio in quel momento e di se stessa, che per compiacere la famiglia, deve laurearsi e si laurea pur sorridendo di un titolo che — lei lo sa bene — non significa nulla. Lo sguardo di Micòl avvolge tutti con un profondo affetto, scorge in ogni essere il segno dell'uomo —

vittima o carnefice che sia — e individua nelle persone un mistero profondo, che solo a lampi traluce in forme enigmatiche, degno comunque di essere rispettato.

Il giovane io narrante alla fine del romanzo arriva al Barchetto del Duca, di notte, solo, si ferma, osserva la *magna domus*, il giardino, il campo da tennis, entra nel parco di nascosto, percorre i viali che conosce bene, con un sentimento nuovo, senza più l'angoscia di un tempo, ma con una superiore lucidità: "Guardavo, ascoltavo il grido sottile e immenso dei grilli e delle rane, ed ero io stesso stupito del sorriso vagamente imbarazzato che mi stirava le labbra. "Eccoci qua", mormorai. Non sapevo cosa fare, cosa fossi venuto a fare. Ero penetrato dal vago senso di inutilità di tutte le commemorazioni" (486). Anche l'io narrante è pervenuto a una distanza ironica, un'ottica straniata, con cui filtra la realtà, la depaupera di tutte le interpretazioni e dei valori che le appiccicano gli occhi degli altri, per osservarla così, nella sua nudità esistenziale. Il tessuto delle cose si smaglia e, mentre prima erano state incumbenti su di lui, ora tutti i particolari del quadro gli appaiono nel loro significato naturale, che è semplicemente il fatto che esistono e che sono destinati al non-essere. Più avanti potrà dire: "Ero lucido, sereno, tranquillo. Come in un gioco di pazienza, ogni pezzo si incastrava al millimetro, tutti i conti tornavano alla perfezione" (489).

Il giardino dei Finzi-Contini potrebbe allora essere definito romanzo d'iniziazione, iniziazione allo sguardo, che l'io narrante educa sotto la guida di Micòl, passando dalla visione ingenua ed estetica dell'adolescenza a quella intelligente e umoristica della maturità.

Il narratore del *Romanzo di Ferrara* ha uno sguardo ben più complesso di quello lucido, critico e attento di Bruno Lattes,

figura speculare del narratore nelle *Cinque storie ferraresi*: al Lattes manca la *pietas*, derivante dall'umorismo di Micòl. Lattes non sa amare i suoi interlocutori, in particolare Clelia Trotti, e quindi gli manca la possibilità di cogliere l'enigma nascosto nei loro cuori. È emblematica, a questo proposito, l'epigrafe sveviana che Bassani pone al racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*: "Le persone di cui si conquista l'affetto con un imbroglio non si amano mai sinceramente. Io ricordo che un moribondo non accettò neppure di parlare con delle persone che lo amavano perché egli aveva fatto credere loro di amarle" (111). È questo il limite di Bruno Lattes, che osserva le cose di testa, con una disposizione puramente intellettuale, ma senza l'"umorismo" derivante dalla coscienza liminare delle cose.

Lo sguardo di Bassani è invece sguardo critico e moralistico, ma insieme affettuoso e pietoso. Da tale sguardo dipendono i due piani narratologici del *Romanzo*, così come sempre la critica li ha individuati, senza peraltro giustificarli appieno: ossia il piano morale-storicistico dell'autore che indaga sulla realtà storica del microcosmo ferrarese (emblema del macrocosmo nazionale), e il piano intimistico — affettivo in cui l'autore, morto a quel mondo e immune da ogni sua seduzione, può comunque comprenderlo e avvolgerlo di un senso di pietà, che non è commozione lirica, la quale investirebbe direttamente l'io e lo coinvolgerebbe, ma giusto e doveroso riconoscimento dell'*humanitas* presente, in una qualunque forma, in tutti gli esseri umani.

Solo dopo essere approdato allo "sguardo di Micòl", l'autore inizia l'elaborazione della sua grandiosa architettura. Ogni sezione del *Romanzo* restringe sempre più lo spazio osservato: prima è tutta la città, poi uno spazio più circoscritto, fino alla breve linea che unisce la camera di Fadigati e la spalletta del

castello, con solo qualche scorcio sul tessuto urbano, poi il giardino dei Finzi-Contini e da qui l'interno della "magna domus", per giungere alla stanza di Alberto e infine alla camera da letto di Micòl, in una sempre più ristretta e incisiva messa a fuoco di immagini, di gesti, di figure. Proprio una volta arrivato nel "sancta sanctorum" della sua ri-visitazione memoriale — la stanza di Micòl — l'autore ha la rivelazione definitiva, crollano i veli illusori e vede tangibilmente la verità su se stesso e sui suoi correligionari, nonché sul mondo che lo circonda. È il momento iniziatico che lo fa morire ad un'epoca e ad un particolare modo (estetico) di osservare le cose, per farlo poi rinascere sostanzialmente diverso, cioè col coraggio di osservare la realtà in maniera obiettiva (critica e storicistica) e insieme pietosa ("umoristica" come si è detto). Le sue storie divengono quindi storie di sguardi che si incrociano, dove l'autore osserva con gli occhi di Micòl i suoi personaggi, che osservano altri personaggi, da cui sono osservati. Ma gli sguardi sono tutti difettosi, deformanti, deboli, ottusi o paurosi. Quindi l'autore, che ha invece raggiunto lo "sguardo di Micòl", si assume il compito di interferire con il suo punto di vista sulle prospettive deformanti o troppo rigide dei suoi protagonisti.

Dobbiamo quindi intendere il *Romanzo di Ferrara* come una elaborata costruzione narratologica che non può nascere se non dopo due eventi significativi:

⇒ il primo è l'acquisizione di uno sguardo — quello che noi abbiamo individuato in Micòl — che permetta un duplice esito alla scrittura, essere cioè obiettivamente storica e insieme soggettivamente salvifica⁷;

⁷ Questo connubio perfetto tra storicismo e dimensione esistenziale nella narrativa bassaniana è stato brillantemente analizzato da Lorenzo Catania, *La protesta di Bassani. Bloc-notes per "Le storie Ferraresi"*, in "Otto-Novecento", Anno XV, novembre-dicembre 1991:97-123.

⇒ l'altro è la condizione liminare di chi ha raggiunto una dimensione impermeabile al mondo e tuttavia si porta dentro una ricca storia umana, fatta di ricordi, affetti e passioni che ora, "morto a quella vita", può salvare ricomponendoli nella sua scrittura.

Quanto sia salvifica la scrittura lo si evince chiaramente dal diverso esito di due esistenze: quella dell'autore, che nell'opera riesce a capire e a dare un senso alle sue esperienze, e quella di Edgardo Limentani, il protagonista dell'ultimo romanzo bassaniano, *L'Airone*. Come l'autore ha osservato la vita del suo microcosmo, così Edgardo nella giornata di caccia osserva la vita delle valli comacchiesi, il transito degli uccelli, l'airone ferito, poi le vie, le piazze, i locali, le vetrine di Codigoro. Dovunque trova un senso di estraneità e di inutilità, che lievita attorno a lui fino al vertice di questa esperienza, l'attimo lirico e filosofico insieme quando, nell'ultima pagina del romanzo, guarda per l'ultima volta la madre, a letto, circondata da un'orgia di oggetti, "bianca, laggiù, reclusa nel suo bozzolo di luce", prima di fissare la canna del fucile da cui farà partire il colpo mortale che lo autocastrerà dello sguardo — e della vita —, trascinandolo nel nulla dello sguardo e del desiderio, e ponendo fine all'insoddisfazione dell'esistere tramite il ritorno all'inorganico e al silenzio.

L'insoddisfazione di Edgardo è la stessa insoddisfazione che prova Bassani nel dopoguerra quando vede la fine di tante illusioni e il ripetersi delle stesse forme morali e civili contro cui si era combattuto; l'estraneità di Edgardo è la stessa estraneità che Bassani ha vissuto da ebreo, da partigiano, da militante, da intellettuale, in un mondo che tende a negare il vero senso della democrazia e della fratellanza. Ma mentre lo sguardo di Edgardo si rivolge alle cose privo di ogni intenzionalità, vuoto di

coscienza e di volontà conoscitiva, e vede le cose come volumi e forme che si ergono o passano davanti a lui incomprensibili e in conoscibili, frammenti di un contesto che non riesce più a ricostruire⁸, lo sguardo di Bassani è invece intenzionale, cosciente cioè del riferirsi ad un “altro da sé” di cui può e vuole coscientemente intuire l’essenza e cogliere il senso. In ultima analisi si potrebbe parlare di un processo tipico della fenomenologia husserliana: cioè che lo scrittore “mette tra parentesi” il mondo, realizza un particolare stato di distacco (l’*epoché*), così come gli ha suggerito lo sguardo di Micòl, in modo che la coscienza sia libera di volgersi all’esame di se stessa, ricavare in sé i significati e le essenze di cui è depositaria, e poi con esse rivolgersi ancora al mondo, appunto attraverso uno sguardo libero da persuasioni e da convinzioni, sollecitato solo dalla coscienza e quindi capace di decifrare la realtà nella sua immanente trascendenza.

Limentani e il dottor Fadigati sono dei rinunciatari, che si lasciano vincere dall’impulso autodistruttivo, incapaci cioè di sopportare la mortificazione conseguente alla spoliatura dei loro ruoli, all’estraneità e alla diversità che li esilia dal mondo omologato degli altri. Al contrario, il narratore riesce a sopportare il pesante fardello della sua diversità — razziale e culturale — e quindi a scrollarsi di dosso le umiliazioni e le degradazioni che la società ha inferto alla sua dignità morale e psicologica.

⁸ A questo proposito sono emblematici il capitolo V della parte I, dove Edgardo, nel bagno dell’Albergo, trova foglietti quadrati di carta di giornale, le cui parole sono frammenti di discorsi che non riesce a ordinare insieme, così come dalla finestra del bagno il paese di Codigoro appare confuso e indecifrabile; e i capitoli I,II,III della parte IV, dove Edgardo cammina per Codigoro in una sera nebbiosa, ed ha la sensazione di muoversi in mezzo a volumi che lo respingono, in un disegno di strade e di costruzioni di cui non percepisce più il senso ed il valore, provando solo un senso di ostilità e di impenetrabilità.

In questo senso si può affermare che il percorso compiuto sullo “sguardo” aiuta a penetrare meglio nell’altro grande tema bassaniano, quello della “diversità” e dell’“esclusione”. Già Bassani accenna a “occhiate d’intesa”, a “cenni confidenziali” che lo legavano a Micòl e ad Alberto, quando da bambini entravano nella sinagoga di Via Mazzini per seguire, coi rispettivi genitori, i riti delle feste ebraiche⁹. Sembra cioè che questa “speciale complicità e connivenza” dipenda da un particolare modo di guardarsi, da una intimità che gli occhi esprimono: un sentirsi diversi, nella diversità in cui sono iscritti tutti i *judim*.

In altri termini, lo “sguardo di Micòl” è lo sguardo della diversità e dell’estraneità: è, in generale, lo sguardo del *judim*, l’uomo del ghetto che sente di vivere in un perenne esilio, sperimentando la solitudine e l’insicurezza, e che quindi deve rimanere vigile in una dimensione di incerto equilibrio — liminare — dalla quale può, anzi è costretto a controllare la realtà, fino ad avvertirne i particolari più sottili, anche irrilevanti, introiettando nella stretta intimità della propria coscienza ogni esperienza.

⁹ Cfr. Parte I, cap. IV, del *Giardino dei Finzi Contini*, in *Romanzo*, cit.:298-303.

Non può sfuggire che i protagonisti delle storie bassaniane sono portatori di uno sguardo, che, se non è ancor quello di Micòl, è comunque uno sguardo della diversità e dell'esclusione. Tutti prigionieri della propria irriducibile solitudine esistenziale, tarpati da determinismi psicologici, storici o razziali, che non gli permettono di evadere dall'isolamento in cui si sentono esiliati, essi usano lo sguardo o come mezzo di illusoria evasione (Lida Mantovani) o come strumento di conoscenza (Lattes) o come guida ad un processo di identificazione del proprio Sé (Micòl e l'autore). In ogni caso lo sguardo riflette la loro condizione di esiliati, ovvero una scollatura tra il loro ancestrale immaginario e le voci, i codici di volta in volta dominati nella storia¹⁰. Il loro sguardo, quindi, parte dagli occhi per posarsi sugli oggetti e ritornare sugli occhi, e di qui scendere nell'intimità, poiché è lì, e soltanto lì, che può finalmente definirsi ed esaurirsi ogni esperienza conoscitiva, affettiva e psicologica. L'"esclusione" esercita lo sguardo, lo alimenta e lo potenzia; ma è poi la stessa "esclusione" a far sì che le esperienze dello sguardo, non potendo risolversi all'esterno, nell'"altro da sé", che è vietato e irraggiungibile, ricadano nell'intimità dell'io osservante, nel suo "ombroso riserbo", trasformandosi tutte in qualcosa di strettamente intimo e indefinibile¹¹.

Nella sua opera Bassani può integrare il piano oggettivo (storico) col piano soggettivo (affettivo), in modo tale che non ci

¹⁰ Una bella rassegna su cosa sia l'ebraismo italiano e su quali fondamenti psicologici e storici si fondi la cultura ebraica della diaspora si può avere in H. Stuart Hughes, *Prigionieri della speranza*, Bologna, Il Mulino, 1983.

¹¹ Luca de Angelis, *Qualcosa di più intimo. Alcune considerazioni sulla differenza ebraica in letteratura*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana nel Novecento*, a cura di Marisa Carlà e Luca de Angelis, Palermo, Palumbo, 1995:25

sia una sovrapposizione di piani, ma una intima fusione, dovuta appunto all'ideale cerniera che lega le due componenti, cioè quell'intimo riserbo, nel quale ogni esperienza, ogni conoscenza e ogni visione vengono come riplasmate e spiritualizzate. Procedimento di scrittura che è un procedimento dell'occhio, e come tale unifica tutto il *Romanzo* in un linguaggio unitario nel quale "ogni ... male" e "ogni ... vita" esprime il proprio lamento, proprio come nella *Capra* di Saba: il suo belato — e non poteva non essere così, data la forza sorprendente dell'immagine sabiana — è anche la voce delle sofferenze dei personaggi bassaniani, legati alla loro ineludibile solitudine che può trovare conforto soltanto nel segno di un universale, intimo dolore che lo sguardo acuto e "pietoso" dell'autore attraverso i loro occhi scopre essere, per così dire, l'essenza e il senso di una dolorosa fraternità universale.

(Istituto Italiano di Cultura di Napoli)