

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

## **Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2014*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Risultanze classiche nel *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani\*

di Claudio Cazzola

a Gianni Venturi,

Maestro

*Gli elementi di una tragedia che si realizzano in quanto forme dell'arte, già si era detto prima quali fossero; poi ci sono da considerare i seguenti dal punto di vista materiale, rispetto alle sezioni fra cui si ripartiscono: prologo, episodio, esodo, e parte orchestrale. [...] Prologo è l'intero elemento di una tragedia, che precede l'ingresso del coro; episodio è l'intero elemento di una tragedia, che interviene fra canti corali; esodo è l'intero elemento di una tragedia, dopo il quale non c'è canto del coro.* [Gallavotti 1982, 39-41]

La sobrietà di codesta definizione dell'arte tragica, coerente con l'intera tipologia del testo in questione, non deve trarre in inganno. Il dettato, appartenente alla elaborazione scolastica dell'*entourage* aristotelico, presuppone un corredo sia di dati storici sia di nozioni culturali quale noi posteri non siamo più in grado di possedere, causa la perdita della maggior parte delle testimonianze scritte precedenti, coeve e successive rispetto al filosofo di Stagira; tanto è vero che il volume della *Poetica*, da cui è tratta la citazione, da semplice dispensa dovuta agli appunti degli scolari si è trasformato, per la sua unicità, in autentico vangelo, prescrittivo ed imprescindibile per i secoli a venire. Per quanto ci riguarda, la ripartizione sopra proposta può costituire fertile viatico per il ritrovamento dello schema compositivo del "Giardino" bassaniano.

Innanzitutto, è l'Autore in persona ad autorizzare un simile procedimento, allorché chiude ad anello il racconto, titolando *Prologo* da un lato ed *Epilogo* dall'altro rispettivamente l'inizio e la fine della scrittura stessa: se questo non è una aperta allusione alla composizione classica di un 'drama' – vale a dire di una azione compiutamente racchiusa, non certo nello spazio cronologico di un dì come una tragedia classica, bensì all'interno di un unico pensiero che faccia da filo testuale irresistibile ad ogni cedimento della memoria – poco ci manca. Il tempo dell'avventura, intrecciato saldamente con quello della scrittura, in cui si colloca l'*incipit* non è difficile da rintracciare, trovandosi subito ad apertura di libro:

---

\* Ringrazio di cuore il professor Gianni Venturi, cui questo contributo è dedicato, per avermi agevolato la conoscenza diretta di Bassani 1960. La bibliografia sullo scrittore, aggiornata al 2010, si deve alla cura di Portia Prebys: Volume I *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani* Volume II *La memoria critica su Giorgio Bassani*, Edisai, Ferrara, 2010. Fra i contributi *post*, mi permetto di citare il volume a più mani *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld, LED, Milano, 2012: ivi (pp. 271-301) è ospitato il mio intervento *Kore l'oscura. (In)seguendo Micòl*, che può essere considerato il presupposto della presente lettura.

*Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga –, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra. Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957. [Bassani 2001, 317]*

Amore per la precisione, acribia scrittoria perseguita fino al minimo dettaglio in nome di un assoluto rispetto per il lettore, il quale viene messo in grado di costruire le coordinate mentali entro cui inserire lo “spettacolo” che si squadernerà davanti ai suoi occhi subito dopo. Il suggerimento contenuto nel rapido e prezioso inciso *soltanto un anno fa* offre un pertugio attraverso il quale penetrare nel laboratorio bassaniano, ove nel 1958 l'Autore sta compulsando, scrivendo e riscrivendo, il testo dell'argomento annunciato nelle prime righe – esattamente come un proemio classico, le cui prime parole denunciano proprio di chi e di che cosa si tratterà nel prosieguo. Un anno prima dunque, nella primavera del 1957, al ritorno da una gita sul lungomare romano, le due automobili del gruppo di amici compiono, per decisione improvvisa dell'autista che precede, una deviazione al bivio di Cerveteri. È il padre di Giannina, la *bimbeta di nove anni*, a comandare la variazione di programma, in un silenzio totale da parte degli altri sodali (*Nessuno chiedeva spiegazioni, e anch'io stavo zitto*). Sospendere la parola umana è necessario, quando si sta per entrare in un luogo sacro:

*Di là dal paese la strada, in lieve salita, costrinse la macchina a rallentare. Passavamo ora vicini ai cosiddetti 'montarozzi' di cui è sparso fino a Tarquinia ed oltre, ma più dalla parte delle colline che verso il mare, tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso quasi ininterrotto cimitero. [Ivi, 318]*

Luogo privilegiato della morte, sì, ma si tratta di una morte antica (*quattro o cinquemila anni fa*), a tal punto antica da far pensare che *gli Etruschi ... è tanto tempo che sono morti ... che è come se non siano mai vissuti, come se siano 'sempre' stati morti*, come afferma il personaggio che interpreta il ruolo del padre della bambina. Alla quale, forte dell'ingenuità divina propria dell'età infantile che la rende vicina agli interpreti degli dèi, l'Autore concede di chiudere il breve dialogo sui morti e sulla morte:

*... toccò a Giannina impartire la sua lezione.*

*«Però, adesso che dici così» proferì dolcemente, «mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri.»*

*La successiva visita alla necropoli si svolse proprio nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase. Era stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano. [Ivi, 320]*

Sono tutte per noi lettori le didascalie presenti in questo prologo, indispensabili per *disporci a capire* i successivi episodi (giusta la terminologia aristotelica), guidati come saremo dalla *più*

*piccola*, che si chiama Micòl, il primo nome che compare nella locandina-proemio, dopo il cognome della famiglia. Ed è proprio lei a chiudere, nell'epilogo-esodo, il bilancio dell'azione, dopo il passaggio della Storia – le leggi razziali, i campi di sterminio, il rischio dell'oblio definitivo; è lei la Musa che consente la scrittura:

*Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del 'suo' futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo aborrriva, ad esso preferendo di gran lunga «'le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui'», e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il 'pio' passato».*

*E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare. [Ivi, 578]*

Siamo di fronte, a ben vedere, alla conclusione del programma annunciato nelle pagine del prologo: la fanciulla in fiore, prima di scomparire nel buio del lager con i suoi familiari, lascia in eredità le sue parole, tra le quali spicca, per così dire, l'aggettivo *dolce*, a richiamare alla memoria il relativo avverbio, *dolcemente* (insieme con il commento della *straordinaria tenerezza* della frase) presente appunto nelle prime pagine, a collegare intimamente i due personaggi femminili, accomunati da vero e proprio spirito profetico. E le allusioni letterarie si presentano così scoperte da non richiedere al lettore alcuna fatica supplementare, considerato che la citazione in lingua francese costituisce il primo verso di un celebre sonetto di Stéphane Mallarmé, il seguente:

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

Ci troviamo trasportati in un cosmo onirico affollato di simboli, denso per le figure di pensiero, ermetico nei significati, esaltato da figure foniche irrimediabilmente destinate ad andare perdute nel tentativo di traduzione in altra lingua: *Il vergine, il pieno di vita, il bell'oggi spaccherà per noi con*

*un colpo d'ala ubriaco questo lago indurito, dimenticato, che assilla sotto la brina il trasparente ghiacciaio dei voli che non ce l'hanno fatta a fuggire! // Un cigno d'altri tempi si ricorda che magnifico è lui, ma che si alza in volo senza speranza, perché non ha cantato il luogo ove vivere, quando di uno sterile inverno si è mostrata a risplendere la noia. // Il suo collo intero scuoterà questa bianca agonia, inflitta dallo spazio all'uccello, che lo nega, ma non la bruttura del suolo dove il piumaggio è attaccato. // Fantasma che assegna il suo puro splendore a questo luogo, egli si blocca al freddo sogno di disprezzo che ricopre il Cigno in mezzo all'esilio, inutilmente. L'orrore raccapricciante provocato dalla Storia, simile ad un inverno sterile che riveste di ghiaccio il mondo togliendo la vita ad ogni esistenza, può essere spezzato, d'incanto, da un colpo d'ala ubriaco, uno staccarsi virile dal suolo oltraggiato per raggiungere un cronotopo d'autrefois, d'altri tempi – gli Etruschi, per esempio, immersi nel nulla eterno, il caro, il dolce, il 'pio' passato.*

Un giardino edenico fuori da tutto, da ogni spazio e da ogni tempo, ove immergersi nel sogno di ritrovare la Vita, scortati dalla poesia, che consiste, come da etimologia del vocabolo di matrice greca, nella creazione di un cosmo altro da quello in cui normalmente si vive, costruito a immagine e somiglianza di questo ma alternativo ad esso, a guisa di emisfero che può trovarsi come in alto così in basso. Una salita alle stelle, lo sappiamo, che voglia essere autentica passa attraverso una ineludibile discesa agli Inferi.

Tracciato il solco perimetrale dello spazio letterario scelto dall'Autore e delineato dal suo dito indice, accostiamoci agli episodi, che sono quattro (un quadrilatero, come un accampamento romano?). Il primo si riconnette subito al finale del prologo, grazie alla parola d'apertura (*La tomba*) che rinvia a *sepoltura qualsiasi* con cui si suggella il destino tragico dei Finzi-Contini, e, con loro, di un popolo intero. Tomba al cimitero ebraico e casa di famiglia in fondo al corso Ercole I d'Este sono descritte senza soluzione di continuità, accomunate dalla *vocazione alla solitudine*, quella condizione di estraneità e di separazione che caratterizza l'intero universo bassaniano, la cui matrice antica può essere individuata proprio nell'evento culturale della tragedia greca. Pur non avendo certificazioni scientifiche inconfutabili al proposito, è suggestivo ipotizzare che lo spettacolo teatrale abbia avuto origine da un coro, un gruppo cioè di personaggi maschili riunito in cerchio a mimare un rituale, magari intorno ad una rudimentale pietra sagomata a mo' di altare; poi, ad un certo momento, ecco che la circolarità dei membri si spezza, allorché uno di essi si sfilava dagli altri e, forte della propria virtù, si gira contro di essi, instaurando con loro una vera e propria lotta di parole (tale il significato della parola 'agone', con cui in greco si definisce l'esecuzione teatrale, e la festa che la ospita). Codesto personaggio, il futuro protagonista, colui cioè che riveste le prime parti del 'drama', isolandosi dal resto del consorzio sociale si fa estraneo, periferico, collocato sul confine fra due mondi opposti, analogamente all'io narrante e ai protagonisti dell'intero "Romanzo

di Ferrara”. Il primo episodio dunque ci trasporta dalla campagna laziale alla città estense, e precisamente sulle Mura urbane, e, ancor più esattamente – seguendo il metodo bassaniano del perseguimento dell’esattezza documentaria fino all’infinitamente piccolo – su quel rialzo che la toponomastica comunale chiama “Torrione del Barco”, mentre quella poetica lo ribattezza come “Barchetto del Duca”: qui, nel giugno del 1929, si ferma la fuga del protagonista dalla città, come si vedrà meglio più avanti. L’episodio successivo, il secondo, mostra agli occhi del lettore il superamento del muro di cinta della *magna domus*, il cui immenso giardino ospita, anche, un campo da tennis: siamo ora nel 1938, *circa due mesi da quando erano state promulgate le leggi razziali*, fra le cui conseguenze c’è l’espulsione degli ebrei da ogni scuola, ufficio, circolo, biblioteca che non siano di proprietà privata. Ecco che l’*hortus conclusus* dei Finzi-Contini intende sostituire, altrove, il reticolo civile non più praticabile; un luogo che non esiste, perché cancellato dai decreti di chi comanda, e dunque anche coloro che lo frequentano non esistono – a guisa degli Etruschi del prologo. Il viaggio all’interno di codesto giardino, una vera e propria esplorazione e della vegetazione e dei diversi fabbricati ivi insistenti, avviene grazie alla figura del classico psicopompo, l’accompagnatore di anime, il cui archetipo è l’Hermes odissiacco, questa volta impersonato da Micòl, ‘puella’ infera, che sa la verità nascosta dietro la porta della crosta materiale eretta, quale muro invalicabile, ad impedirne la conoscenza. Entrato finalmente all’interno del castello recintato e benevolmente accolto ivi dal sovrano, il professor Ermanno, l’eroe ottiene ospitalità dentro la stanza di Alberto, il fratello, nell’episodio terzo; all’opposto, la principessa sorella si rifiuta categoricamente di aprire all’ospite il proprio talamo, non dico a beneficio degli occhi, ma nemmeno attraverso l’intermediazione auricolare del telefono:

«Descrivimi la tua stanza.»

*Fece schioccare a più riprese la lingua contro i denti, in segno di diniego.*

«Quella mai. ‘Verboten’. ‘Privat’. Posso, se vuoi, descrivere quello che vedo guardando fuori dalla finestra.» [Bassani 2001, 422 s.]

Ci troviamo di fronte ad un momento compositivo preziosissimo per la comprensione del cassetto degli attrezzi utilizzato dallo scrittore. Il diniego alla conoscenza diretta della stanza di Micòl significa l’impossibilità assoluta, per Bassani, di pervenire ad una comprensione unica, unitaria, esaustiva della realtà, essendo quest’ultima irriducibile ad ogni operazione di chiusura all’interno di una idea chiara e distinta; in ragione di ciò, ecco che scatta l’operazione della ricostruzione, mediante le parole scritte, del mondo reale che viene sostituito da un cosmo altro autenticamente vero, quest’ultimo, grazie alla penna del poeta. E infatti, ecco, subito dopo la negazione sopra riportata, la pagina che contiene una “Genesi” vista dietro uno schermo (*Vedeva attraverso i vetri, in primo piano, ecc.*), che si sviluppa davanti agli occhi che leggono il testo secondo la tecnica

cinematografica della ripresa da vicino e, progressivamente, via via fino all'estremo limite dello sguardo (... *in primo piano ... Poi, più in là ... E dietro le torri ...*) ostacolato da quell'autentico miracolo naturale che è la nebbia, potente narcotico per ogni scrittura su Ferrara. Ed eccoci a questo punto arrivati all'ultimo episodio, il quarto, che rappresenta l'acme della *fabula* – da Roma a Ferrara, dalle Mura al muro di cinta, dal muro di cinta al giardino della *magna domus*, dall'interno della casa al quartiere di Alberto, dalla stanza di Alberto a quella, finalmente!, della fanciulla in fiore. Se si trattasse di una narrazione con lieto fine non avremmo problemi di sorta: l'eroe viene premiato di tante fatiche sostenute e di tanti dolori subiti grazie al godimento dell'intimità con l'oggetto del desiderio – ma già Alessandro Manzoni, amatissimo dal Nostro, ha insegnato da par suo la strada del Vero attraverso il romanzo depurato da ogni tentazione di idillio falsificante, considerato che a Renzo, l'indefesso ed ingenuo cercatore di giustizia, qui, sulla terra inquinata dal male, non è concesso possederla. Leggiamo dunque come avviene l'assalto alla cittadella fortificata di omerica memoria, articolato in varie scene di pretto stampo teatrale:

*Quando ebbi finito, mi sfiorò la manica della giacca con una lieve carezza. Allora mi inginocchiai di fianco al letto, l'abbracciai, la baciai sul collo, sugli occhi, sulle labbra. E lei mi lasciava fare però sempre fissandomi, e, con piccoli spostamenti del capo, cercando sempre di impedirmi che la baciassi sulla bocca.*

«No ... no ...», non faceva che dire. «Smettila ... ti prego ... Sii buono ... No, no ... può venire qualcuno ... No.» [Ivi, 505 s.]

La progressione delle azioni e dei movimenti fisici dell'assediante è elencata con precisa, ma mai pedissequa, acribia, come pure la battuta messa in bocca all'assediata, ove la sequenza litanica dei *no* risuona perfettamente alle nostre orecchie di lettori come se fossimo al cinematografo. E avanti ora con la seconda sequenza:

*Inutile. Piano piano, prima con una gamba poi con l'altra, montai sul letto. Ora le gravavo addosso con tutto il peso. Continuavo a baciarla ciecamente sul volto, non riuscendo tranne che di rado ad incontrare le sue labbra, né mai ottenendo che abbassasse le palpebre. Infine le nascosi il viso nel collo. E mentre il mio corpo, quasi per proprio conto, si agitava convulso sopra quello di lei, immobile sotto le coperte come una statua, di colpo, in uno schianto subitaneo e terribile di tutto me stesso, ebbi il senso preciso che stavo perdendola, che l'avevo perduta. [Ivi, 506]*

I due attori in scena mantengono comportamenti opposti, ed irriducibili uno con l'altro: mentre il primo infatti vibra in tutto il suo sangue e ardore immerso nel mare della concupiscenza carnale, del secondo viene spalancata l'immobilità della morte – ed il paragone con la statua non può non richiamare alla mente il mito di Pigmalione, re di Cipro. Costui, secondo la narrazione ovidiana contenuta nel libero decimo delle "Metamorfosi", disgustato del comportamento lascivo di tutte le donne, fabbrica con le proprie mani una statua di splendido avorio, se ne innamora, e giace con la



medesima, le parla, l'abbraccia, la bacia, le regala vesti sontuose. Bene: il giorno della festa di Venere il re-poeta-demiurgo innalza alla dea dell'amore una supplica, affinché si degni di concedere il soffio della vita al marmo inerte e freddo – preghiera che viene esaudita, con conseguenti nozze liete e felici, coronate, e non può essere che così, dalla nascita di un figlio, Pafo, omonimo della località che nell'isola medesima ospita un tempio ad Afrodite fra i più famosi. E allora? E allora il mito classico, cui si allude con sottile discrezione, è infranto, e per sempre:

*Fu lei la prima a parlare.*

*«Alzati, per piacere», udii che diceva, vicinissima al mio orecchio. «Così non respiro».*

*Ero annientato, letteralmente. Scendere da quel letto mi appariva come un'impresa al di sopra delle mie forze. Ma non avevo altra scelta.*

*Mi tirai su in piedi. Feci qualche passo per la stanza, vacillando. Infine mi lasciai cadere di nuovo nella poltroncina a fianco del letto, e mi nascosi il viso fra le mani. Le guance mi scottavano. [Ivi]*

La ritirata dell'ex assaltatore è avvolta nella vergogna del disonore, per aver fallito l'impresa: la statua riprende a parlare, vicinissima fisicamente tanto, quanto lontanissima nello spazio interiore. E le parole di lei sono accompagnate da una smorfia di compatimento che vale come pietra tombale, questa sì, sulle velleità presenti e future di lui:

*«Perché fai così?», disse Micòl. «Tanto è inutile.»*

*«Inutile perché?», chiesi, alzando vivamente gli occhi. «Si può sapere perché?»*

*Mi guardava, con un'ombra di sorriso aleggiante attorno alla bocca.*

*«Non vuoi andare un momento di là?» disse, accennando all'uscio a muro del bagno. «Sei tutto rosso, rosso 'impizà'. Làvati la faccia.» [Ivi]*

Il derelitto naufrago sbattuto sulla spiaggia della poltroncina pieno di salsedine sul viso non viene nemmeno gratificato di una qualsivoglia risposta, allorché chiede il motivo della vanità dei suoi atteggiamenti comportamentali, venendo invitato, con dolce perentorietà, a ripulirsi, a rimettersi in sesto – e non sfugga il conio 'impizà' prelevato dal lessico dialettale locale, con una semantica a metà strada – ecco l'ambiguità creativa bassaniana – tra realismo e simbolismo, da un lato, cameratismo e ostilità dall'altro. Al nostro non resta che battere in ritirata:

*«Grazie sì. Forse è meglio.»*

*Mi alzai di scatto e mi diressi verso il bagno. Ma ecco, proprio in quel momento, la porta che dava sulle scale venne scossa da un urto vigoroso. Sembrava che qualcuno cercasse d'entrare a forza di spallate.*

*«Cosa c'è?», bisbigliai.*

*«È Jor», rispose calma Micòl. «Va' ad aprirgli.» [Ivi, 506 s.]*

Alla personalità tremebonda dello straniero, ignorante la causa del fenomeno uditivo improvviso e paurosamente rimbombante dall'esterno, si contrappone l'olimpicità, da vera ed autentica statua,

della principessa, fra i cui aiutanti vi è, per eredità classica, anche un cane, chiamato Jor, un personaggio indispensabile nella tradizione narrativa. Egli infatti si aggira, libero ed indisturbato, entro il muro di cinta di casa Finzi-Contini, vi penetra dentro con disinvoltura, marca strettamente Micòl ritenendosi suo unico difensore (*Mi tiene sempre dietro. Io spesso cerco di confondere le mie tracce, ma lui, dopo un poco, sta' pur sicuro che mi ritrova. È 'terribile':* Bassani 2001, 356) controlla e verifica l'andamento delle vicende e l'andirivieni degli altri interpreti della scena, sia familiari che estranei, strettamente unito in una simbiosi classica con Perotti, il bipede specchio del quadrupede:

*«... Ma senti, piuttosto: ti ricordi di quella volta sulla Mura degli Angeli, qui fuori, l'anno che sei stato rimandato a ottobre in matematica? Dovevi aver pianto come un vitello, 'povero santo': avevi certi occhi! Volevo consolarti. Mi era perfino venuto in mente di farti scavalcare il muro, di farti entrare in giardino. E per quale ragione non ci sei entrato, poi? So che 'non' sei entrato, ma non ricordo perché.»*

*«Perché qualcuno ci ha sopresi sul più bello.»*

*«Ah, sì, Perotti, quel 'cane' di Perotti, il giardiniere.»*

*«Giardiniere? Cocchiere mi sembrava.»*

*«Giardiniere, cocchiere, 'chaffeur', portinaio, tutto.»*

*«È ancora vivo?»*

*«Eccome!»*

*«E il cane, il cane vero, quello che abbaiva?»*

*«Chi? Jor?»*

*«Sì, il danese.»*

*«Anche lui vivo e vegeto.» [Ivi, 378]*

Ecco la coppia infernale, due volti del medesimo *monstrum*, un cane dalla doppia epifania, sempre vigili perché immortali, in un ambiente come quello dell'Ade, ove appunto regna la morte senza tempo. Se Jor può essere visto come la riproposizione, borghese ed imborghesita, di Cerbero trifauce, allora Perotti sarà un novello Caronte, il traghettatore, il signore delle due rive, colui che sta sulla soglia e la sorveglia. Per averne una visione completa, rechiamoci, sotto la guida di Micòl, dentro la rimessa, dopo aver visitato il giardino, la casa del fattore e la stalla: un vasto stanzone adibito a ricovero delle vetture di casa, un veicolo a motore (una Dilambda grigia) ed una carrozza blu a traino animale. È quest'ultima ad attirare l'attenzione del narratore, mediante la tecnica – ancora una volta fissata dalla speculazione aristotelica – della agnizione, vale a dire del riconoscimento, che consente di mettere in campo un ritorno (il *nostos* odissiaco), questa volta della mente:

*Si avvicinò alla carrozza, dall'aspetto non meno lustro ed efficiente dell'automobile.*

*«La riconosci?» [Ivi, 416]*

La fanciulla-guida, attraverso il manufatto materiale del mezzo di trasporto, mette in atto la reminiscenza del protagonista (*La riconosci?*), che vede scorrere davanti ai suoi occhi una scena consueta, che si ripete, per gli anni del ginnasio-liceo, ad ogni mese di giugno, allorquando Alberto e Micòl si presentano alla scuola pubblica per sostenere gli esami da privatisti:

*Non venivano mai a piedi e tanto meno in bicicletta. Bensì in carrozza, un 'brum' azzurro-scuro dalle grandi ruote gommate, le stanghe rosse, e lustro tutto di vernici, cristalli, nichelature. La carrozza attendeva davanti al portone del 'Guarini' per ore e ore, non spostandosi che per cercare l'ombra. E bisogna dire che esaminare l'equipaggio da vicino, in tutti i particolari, dal cavallone poderoso di tanto in tanto calmamente scalciante, con la coda mozza e con la criniera tagliata corta, a spazzola, sino alla minuscola corona nobile che spiccava argentea sul fondo blu degli sportelli, ottenendo talora dall'indulgente cocchiere in tenuta bassa, ma assiso in serpa come su un trono, il permesso di montare su uno dei predellini laterali, e ciò perché potessimo contemplare a nostro agio, il naso schiacciato contro il cristallo, l'interno tutto grigio, felpato, e in penombra (sembrava un salotto: in un angolo c'erano perfino dei fiori infilati dentro un esile vaso oblungo a forma di calice...), poteva essere anche questo un piacere, anzi lo era senz'altro: uno dei tanti avventurosi piaceri di cui sapevano essere prodighe quelle meravigliose, adolescenti mattine di tarda primavera. [Ivi, 339 s.]*

Codesto impegnativo tratto testuale, iniziante con l'enunciato *E bisogna dire che* per terminare, non poche righe più sotto, con *poteva essere anche questo un piacere*, va di pari passo con il flusso interiore della nostalgia, il dolore del ritorno di ispirazione classica: un tentativo di recuperare, con la scrittura, la supposta dimensione felice della giovane età. La minuziosa, al solito, descrizione della scena poggia saldamente su una struttura a climax, che trova la punta suprema nel *salotto*: ed è proprio questo vocabolo a funzionare da forte filo testuale con il presente:

*Apri uno sportello, montò, sedette. Infine, battendo con la mano sul panno del sedile accanto a lei, mi invitò a fare lo stesso. Salii, sedetti a mia volta, alla sua sinistra. E mi ero appena accomodato che, ruotando lentamente sui cardini per pura forza d'inerzia, lo sportello si chiuse da solo con uno schiocco secco e preciso da tagliola. Adesso lo scrosciare della pioggia sopra il tetto della rimessa aveva cessato di essere udibile. Pareva davvero di trovarsi dentro un salottino: un piccolo salotto soffocante. [Ivi, 416]*

Non era mai entrato l'io narrante, da adolescente, dentro il *salotto*, ammirato al massimo da fuori, dal consueto ed immancabile vetro, su cui si schiaccia il naso curioso dei profani: ora viceversa la guida lo invita ad entrare, e, quel che sembrava dall'esterno un luogo edenico con tanto di fiori, si rivela nefasto, *soffocante*. Si tratta, in effetti, della riedizione della barca infernale, il mezzo di locomozione fatale per le anime, amplificato nel nostro caso dall'azione automatica dello sportello-tagliola, che impedisce l'uscita dall'abitacolo – e infatti il paragrafo finale del secondo episodio si conclude dentro la carrozza, senza il rendiconto di una qualsivoglia fuoriuscita. La carrozza, poi, si mostra nella sua sotterranea ambiguità: essa sembra bella, elegante, tirata a lucido vista in

superficie, mentre di fatto – e sono parole della guida – essa è piena di magagne, la vernice è scrostata in vari punti, i raggi e i mozzi delle ruote sono tutti un tarlo, il panno del sedile su cui sono assisi è una tela di ragno che scappa da tutte le parti, insomma, un penoso rottame: esempio di una decadenza irresistibile contro cui lotta, strenuamente, il sugo di gomiti di Perotti. Bene. L'intimità fra il mezzo ed il titolare non può essere più stretta, a guisa della seguente:

*ipse ratem conto subigit velisque ministrat  
et ferruginea subvectat corpora cumba,  
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.*

Siamo davanti al fiume Acheronte, nel libro sesto del poema epico virgiliano in compagnia della coppia formata da Enea, pellegrino alla ricerca del padre, e da Sibilla, profetessa di Apollo e guida. Arriva Caronte, il traghettatore (vv. 302-304): *Egli in persona governa la barca con il remo e la dirige con le vele, e trasporta le anime con l'imbarcazione ormai rosa dalla ruggine, già molto anziano, ma dotato – lui che è un dio – di una vecchiaia sempre giovane e verde.* Non sarà esagerato collegare, giusta la memoria bassaniana, in chiave allusiva, la formula *l'eterno Perotti, il vecchio Perotti* con il *senior* e la *cruda ... viridisque senectus* del Caronte classico. In più, *lo schiocco secco e preciso da tagliola* dello sportello della carrozza può essere raffrontato con la reazione della barca acherontea, sottoposta ad uno sforzo inaudito, quale quello di avere a che fare con un corpo vivo (ivi, vv. 412-414):

*simul accipit alveo  
ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba  
sutilis et multum accepit rimosa paludem.*

Il nocchiero, liberato bruscamente il mezzo dalle anime ingombranti lo spazio una volta recepito l'ordine perentorio di Sibilla, *accoglie contemporaneamente Enea, l'ingombrante, nell'interno incavato. Emise uno stridore lamentoso la barca, non più saldamente connessa, sotto il peso, e, piena di fessure, beve abbondante acqua di palude.* La culla-bara (tale il significato del termine latino *cumba*) è raffigurata come *sutilis* (*non più saldamente connessa*) e *rimosa* (*piena di fessure*), probabile sostrato letterario del *tarlo* e della *tela di ragno* che gravano sulla carrozza dei Finzi-Contini. A completare l'immagine infera, illuminanti le parole di Micòl, sempre lei, la guida suprema:

*«Perotti per questa carrozza ha una vera mania», continuò amaramente, «ed è soprattutto per far piacere a lui (odia e disprezza le automobili: non puoi credere fino a che punto!) se di tanto in tanto gli diamo da portare a spasso la nonna su e giù per i viali. [Bassani 2001, 417]*

La veneranda età della signora Regina (*la nonna*) ben si coniuga con il duo acheronteo costituito dalla culla-bara e dal suo inseparabile gestore, raffigurati insieme quale trio carnevalesco che compie il girotondo, assiduamente, intorno al giardino chiuso, in prefigurazione del viaggio senza ritorno che sovrasta tutti i membri della comunità ebraica. Ed il Perotti si manifesta autentica figura traghettrice in ogni senso – pure in verticale, allorché scorta, con tratto non lieto (*impassibile, ma, mi parve, di malumore*), l'eroe invitato dalla principessa ad entrare, finalmente!, nell'empireo della stanza segreta; il quale ospite, da straniero, non conoscendo il quartiere, si sta avviando su per le scale, ma ne viene impedito dal sogghigno perottiano, e dirottato in un inatteso ascensore, riservato rigorosamente alla fanciulla in fiore, come da monogramma inciso all'interno:

*Aprì il cancello della nera gabbia esterna, quindi la porta scorrevole della cabina, infine si tirò da parte perché passassi.*

*Varcare la soglia della cabina, che era un antediluviano scatolone tutto lucidi legni color vino, scintillanti lastre di cristallo adorne di una M, di una F, e di una C elaboratamente intrecciate, esser preso alla gola dall'odore pungente, un po' soffocante, tra di muffa e di acqua ragia, che impregnava l'aria racchiusa in quell'angusto spazio, e avvertire un immotivato senso di calma, di tranquillità fatalistica, di distacco addirittura ironico, fu una cosa sola. Dove l'avevo sentito un odore del genere? – mi chiedevo –. Quando? [Ivi, 499]*

Di nuovo chiusi dentro ad una vera e propria prigionia, come in una culla-bara (*nera gabbia*), ad analogia della carrozza che mima il funerale – il tutto rievocato attraverso il senso, finissimo, dell'olfatto: il risultato dell'esperienza sensoriale non può che essere una premonizione di quel che sarà in eterno la calma fatalità della morte. Ma non si è ancora concluso il ritratto caronteo del personaggio accompagnatore:

*La cabina cominciò a sollevarsi adagio su per la tromba delle scale. Fiutavo l'aria, e intanto guardavo innanzi a me Perotti, la sua schiena rivestita di rigatino. Il vecchio aveva lasciato a mia completa disposizione il sedile coperto di soffice velluto. In piedi a due palmi di distanza, assorto, teso, con una mano afferrata alla maniglia d'ottone della porta scorrevole, e con l'altra appoggiata alla bottoniera dei comandi, fulgida anche questa di ben lustrati ottoni, Perotti era tornato a chiudersi in un silenzio gravido di tutti i significati possibili. Ma fu qui che ricordai e compresi. Perotti taceva non già perché disapprovasse, come ad un certo punto m'era passato per la testa, che Micòl mi ricevesse in camera sua, bensì perché l'opportunità che gli si offriva di manovrare l'ascensore (un'opportunità forse rara), lo colmava di una soddisfazione tanto più intensa quanto più intima, più segreta. L'ascensore non gli era meno caro della carrozza giù in rimessa. Su queste cose, su queste venerande testimonianze di un passato ormai anche suo, lui sfogava il suo combattuto amore per la famiglia che serviva da quando era ragazzo, la sua rabbiosa fedeltà da vecchio animale domestico. [Ivi, 499 s.]*

Ancora una volta, la possibilità di capire viene favorita dall'azione della memoria, una agnizione che parte dall'occasione sotto gli occhi per recuperare un passato indispensabile alla sopravvivenza garantita dalla scrittura. Il *senior* virgiliano, qui riverberato nell'aggettivo sostantivato *vecchio*, sta

giustamente in piedi, mentre i suoi trasportati sono adagiati sul fondo della barca, come il nostro eroe assiso sul sedile, che non manca di essere ricoperto di velluto, come il suo gemello all'interno della carrozza; e, quale pilota-comandante di una spedizione impegnativa, voltate le spalle e chiuso in un rigoroso silenzio governa l'astronave impegnando entrambe le mani nelle varie operazioni, tutto compreso nell'importanza, e nell'eccezionalità, dell'impresa. Egli, infatti, nel riverbero dell'antecedente virgiliano, sta trasportando una persona viva nel regno dei morti, a conoscere il vero volto della regina dell'Aldilà, non a caso distesa sul letto, febbricitante, ove la malattia fisica vale come filigrana dell'eterna immobilità supina. Ed il Perotti-Caronte, incatenato per sempre al proprio ruolo di servo di una legge senza scampo, sfoga – lo afferma l'io narrante-pellegrino-testimone – la contraddizione del proprio essere esercitando un dominio di fatto sui beni che si trovano attorno a sé, soffrendo senza sosta di antitesi ossimoriche potentissime, squadernate da espressioni come *combattuto amore* da un lato e, dall'altro, *rabbiosa fedeltà*: il risultato definitivo, suggellato per sempre, sta nel marchio finale costituito dalla formula *vecchio animale domestico*, comprensiva e del cane Jor, sua metà, e del cavallo Star, a ventidue anni ancora in grado di essere aggiogato alla carrozza-carro funebre.

Ma torniamo ora a Micòl, per non abbandonarla più. Nel dialogo sopra riportato con l'io narrante avvenuto nel 1938, si verifica, mediante analepsi, un ritorno all'indietro, al giugno del 1929, tempo dell'incidente scolastico già ricordato: secondo la memoria dell'eroe, ad impedire l'accoglienza diretta di lui oltre il muro di cinta sarebbe stata proprio la materializzazione di Perotti in persona. Proviamo a documentarci:

*Alla fine mi ritrovai all'aperto; e Micòl non stava più ad aspettarmi dove l'avevo lasciata poco prima, bensì, come vidi quasi subito facendomi schermo con la mano dalla luce del sole, di nuovo laggiù, seduta a cavalcioni del muro di cinta del Barchetto del Duca.*

*Appariva impegnata a discutere e parlamentare con qualcuno dall'altra parte del muro: il cocchiere Perotti, probabilmente, o addirittura il professor Ermanno in persona. Era chiaro: avendo notato la scala appoggiata al muro, si erano subito resi conto della sua piccola evasione. Adesso la invitavano a scendere. E lei non si decideva a obbedire. [Ivi, 366]*

Il protagonista, riemerso alla luce del sole, non ritrova più la propria guida dove l'ha lasciata prima di scendere sotto terra, bensì di nuovo sul limitare di due mondi, il muro di cinta della *magna domus*, richiamata dai guardiani del luogo recintato, il padre in persona, ovvero colui che ne fa le veci, l'eterno Perotti, così da lei definito. Conviene riandare all'antefatto, per poter penetrare dentro il ritratto della fanciulla in fiore. L'allievo ginnasiale, esaminati i quadri dello scrutinio finale appesi al muro del liceo classico cittadino e constatato il numero rosso apposto accanto alla casella di matematica, entra in crisi totale: esce come un automa dall'edificio, inforca la bicicletta – mezzo di trasporto per antonomasia nella città estense – e, invece di dirigersi verso casa, si fionda verso la

periferia, con l'intenzione di fuggire ogni consorzio umano. Raggiunge così le Mura urbane, e, nel silenzio assoluto del primo pomeriggio, si immerge in un dormiveglia pieno di incubi, non ultimo quello di immaginare l'effetto di un proprio suicidio nel Po (ci va vicino un'ora prima, e proprio nei pressi di Pontelagoscuro, il luogo ove viene ritrovato il corpo del dottor Fadigati, nel romanzo precedente il nostro) sui familiari e sugli amici. La scena è strutturata secondo le coordinate di un viaggio verso l'Altrove: nessuna presenza umana intorno, il corpo completamente disteso al suolo, alle orecchie giungono suoni diversi, immersi nel *coro narcotizzante delle cicale*:

*un grido di gallo, uno sbattere di panni prodotto verisimilmente da una lavandaia attardatasi a fare bucato nell'acqua verdastra del canale Panfilio, e infine, vicinissimo, a pochi centimetri dall'orecchio, il ticchettio via via più lento della ruota posteriore della bicicletta ancora in cerca del punto di immobilità. [Ivi, 352]*

Tutti gli elementi scenici congiurano alla costruzione di un cosmo ultraterreno. Le cicale, secondo la concezione greca classica, sono la metamorfosi dei primi uomini che, all'apparire delle Muse e del canto, si dimenticano di mangiare e bere, e muoiono – ma Zeus le trasforma in cicale appunto, quali messaggere delle Muse medesime, cui riferiscono i nomi dei loro allievi; esseri dunque che stanno sul limitare di due mondi, il nostro provvisorio e l'altro eterno. Quanto al grido del gallo, è opinione ancora diffusa nel territorio ferrarese, specie nel contado, che il canto di codesto animale, emesso dopo mezzogiorno (e sono le due del pomeriggio) sia presago di sventura, di cataclisma, di morte; come pure evoca la morte il tonfo cadenzato dello sbattere di panni prodotto da una invisibile lavandaia presso il canale Panfilio, che esiste sì, fra l'acqua del Castello ed il Po, ma è interrato, sotterraneo, piombato – quindi autorevolmente infero, ed infernale. E infine il ticchettio provocato dai cuscinetti a sfera della corona circolare della ruota posteriore non è affatto una invenzione gratuita ma dato reale, gravitando codesto mezzo meccanico, se appoggiato al suolo, in avanti sul manubrio, e lasciando quindi sospesa per aria proprio la ruota su cui insiste la catena – un suono che tende a zero, quasi quello di uno strumento a corda, la lira di Orfeo... Bene: in tale frangente di morte apparente dell'eroe interviene un risveglio alquanto brusco, prodotto da un suono raddoppiato:

«Pss.»

*Mi svegliai di soprassalto.*

«Pss!»

*Alzai lentamente il capo, girandolo a sinistra, dalla parte del sole. Sbattei le palpebre. Chi mi chiamava? Otello non poteva essere. E allora? [Ivi, 353]*

Quel che arriva alla percezione auricolare non è un enunciato, non è un vocabolo, bensì la trascrizione fonosimbolica della minima emissione linguistica possibile, priva di vocali, una labiale

sorda seguita da duplice sibilante, in un primo tempo articolata normalmente, ed in un secondo tempo rinforzata dal punto esclamativo – consueta acribia bassaniana. Chi evoca dal sonno della ragione l'eroe è appunto il personaggio di Micòl, il quale fornisce al pellegrino la mappa del luogo ove nascondere la propria carrozza-barca-culla-bara, vale a dire la bicicletta, per poter poi scalare il muro di cinta, inespugnabile, del palazzo:

*Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più alte di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata, nelle quali è abbastanza frequente imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara. A vederle, assomigliano un po' ai 'montarozzi' etruschi della campagna romana; in scala minore, s'intende. [Ivi, 361]*

Afferriamo subito, immediatamente, prima che ci sfugga, il filo offerto dal narratore, costituito dal vocabolo 'montarozzo', perché ci consente di riavvolgere il gomitolo dello spettacolo per ritornare al prologo, alla necropoli di Cerveteri, alla discesa nell'oltretomba. Ma chi è questo personaggio capace di tanto, al punto di essere una novella Circe, colei che fornisce Odisseo della mappa del *nostos*? Eccone la presentazione:

*Per via dei capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da 'fille aux cheveux de lin', che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini. Si affacciava al muro di cinta come da un davanzale, sporgendone con tutte le spalle e appoggiandosi a braccia conserte. Sarà stata a non più di venticinque metri di distanza (sufficientemente vicina, dunque, perché riuscissi a vederle gli occhi, che erano chiari, grandi, forse troppo grandi, allora, nel piccolo viso magro di bimba), e mi osservava di sotto in su. [Ivi, 354].*

Il narratore veste i panni di un cicerone, una guida esperta specializzata in storia dell'arte, mentre sta istruendo il gruppo di visitatori davanti ad un quadro del nostro Rinascimento. Ci troviamo a contemplare un ritratto femminile cui fa da limite inferiore la linea estrema del muro di cinta del castello incantato, mentre lo spazio superiore si perde nell'infinito del cielo; su quel manufatto di pietra sta appoggiata con tutto il suo corpo, a braccia intrecciate, una *puella* tredicenne, caratterizzata – ci informa sempre il narratore, già allievo di Roberto Longhi – da due marche connotative esclusivamente sue, i capelli e gli occhi. Per quanto riguarda i primi, il rinvio al modello letterario è tanto palese quanto sottilmente allusivo, perché contiene un duplice riferimento culturale. Nell'immediato infatti si può riandare con la memoria – e che sia ancora una volta questa una agnizione lo garantisce l'io narrante in persona, allorché scrive *riconobbi* – all'ottavo pezzo del primo libro dei "Préludes" di Claude Achille Debussy, pubblicato nel 1910; a sua volta, e questo è il sostrato subliminare, codesta creazione musicale fa tutt'uno con una lirica di Charles-Marie Leconte De Lisle, pubblicata nel 1877, di cui si dà qui seguito il testo:

*La fille aux cheveux de lin*



*Sur la luzerne en fleur assise,  
Qui chante dès frais matin?  
C'est la fille aux cheveux de lin,  
La belle aux lèvres de cerise.*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.*

*Ta bouche a des couleurs divines,  
Ma chère, et tente le baiser!  
Sur l'herbe en fleur veux-tu causer,  
Fille aux cils longs, aux boucles fines?*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.*

*Ne dis pas non, fille cruelle!  
Ne dis pas oui! J'entendrai mieux  
Le long regard de tes grands yeux  
Et ta lèvre rose, ô ma belle!*

*L'amour, au claire soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.*

*Adieu les daims, adieu les lièvres  
Et les rouges perdrix! Je veux  
Baiser le lin de tes cheveux,  
Presser la pourpre de tes lèvres!*

*L'amour, au clair soleil d'été,  
Avec l'alouette a chanté.*

Lo schema compositivo prevede una ballata a quattro stanze di quartine con rima a chiasmo ABBA e ritornello intercalato formato da una coppia di versi (*respos* ovvero *refranh* nella tradizione provenzale) a rima baciata; il contenuto consiste in una vera e propria apostrofe ad un 'tu' femminile: *La fanciulla dai capelli di lino // Chi sta cantando fin dal primo mattino, seduta sul trifoglio in fiore? Ma è la fanciulla dai capelli di lino, lei, la splendida, dalle labbra color ciliegia. // L'amore, al sole caldo dell'estate, ha cantato insieme con l'allodola. // La tua bocca possiede colori divini, o mia amata, ed invita al bacio! Vuoi tu conversare con me sull'erba in fiore, fanciulla dalle lunghe ciglia, dai riccioli di lino? // L'amore, al sole caldo dell'estate, ha cantato insieme con l'allodola. // Non dir di no, non fare la 'dura puella'! Non dir di sì! Io comprenderò meglio, così, il lungo sguardo dei tuoi occhi grandi, e le tue labbra color di rosa, o mia amata! // L'amore, al sole caldo dell'estate, ha cantato insieme con l'allodola. // Daini, addio, lepri e rosse pernici, addio! Io bramo baciare il lino dei tuoi capelli, premere il rosso porpora delle tue labbra!*

// *L'amore, al sole caldo dell'estate, ha cantato insieme con l'allodola*. L'epifania della fanciulla in fiore possiede toni incipitari degni del *Cantico dei Cantici* di biblica memoria – bocca, occhi, labbra i luoghi contemplati, cantati, adorati; il trifoglio in fiore richiama a buon diritto lo spazio edenico primigenio, quel cosmo intatto abitato dalla divina regalità della presenza femminile; l'allusione al luogo comune della *dura puella* (così si traduce qui l'originale *fille cruelle*) non sarà casuale, bensì forma di cosciente *aemulatio* nei confronti della poesia elegiaca romana, elaboratrice della figura della 'domina' musa ed ispiratrice di canto proprio perché 'dura', vale a dire inflessibilmente insensibile alle suppliche del poeta innamorato; altrettanto tipico si dimostra l'addio alla caccia degli animali selvatici, perché altra caccia, e ben diversa, tiene ora impegnato il trovatore. Ecco dunque ritrovati i capelli di lino di Micòl, ecco soprattutto i grandi occhi di lei, *grandi, forse troppo grandi*: il perché di codesta sottolineatura è motivato dal seguito della didascalia bassaniana: *grandi, forse troppo grandi, allora, nel piccolo viso magro di bimba*. Sulla suggestione della *performance* lirico-musicale costituita dalla coppia Leconte de Lisle-Debussy è molto probabile che si sia intrecciato l'amoroso compulsare, da parte di Bassani, del "Canzoniere" di Matteo Maria Boiardo. Egli infatti, nel 1960, pubblica presso l'Accademia Letteraria "Arcadia" di Roma un saggio, frutto di letture pubbliche ivi tenute, riguardante la figura di Antonia Caprara, musa, non ben identificabile storicamente, degli "Amorum Libri Tres" boiardeschi. Tentata una ricognizione del personaggio e presentati nel loro complesso i centottanta componimenti, Bassani sottopone ad una lettura, da poeta lui stesso, di alcuni sonetti, atti ad accompagnare il nascere, il crescere ed il morire del sentimento d'amore provocato nel Boiardo dall'apparizione della diciottenne Antonia, la prima volta a Reggio Emilia alla corte di don Sigismondo d'Este, fratello del marchese di Ferrara Ercole I, nel 1469. La cornice di elegante mondanità – come si esprime Bassani stesso – non impedisce lo scaturire di versi sentiti ed impegnati. Lo dimostra l'analisi del sonetto nono del libro primo, laddove la 'puella' è paragonata ad una rosa, *una accesa, dolce rosa di carne* [Bassani 1960, 8]:

*Rosa, verde, vermiglio: sono i colori più cari alla poesia del Boiardo; da far pensare, per associazione, alla pittura di un ferrarese contemporaneo del Boiardo, che il Boiardo certo conobbe: la pittura, voglio dire, di Ercole de' Roberti. Rammento una poco meno che inedita 'Madonna col Bambino' di questo pittore, che fa parte d'una celebre semiclandestina collezione privata di Ferrara. La figura della Madonna si accampa un po' scura contro un cielo chiaro e spento, un cielo di prima sera: ma le due rose che le stanno ai lati, color sangue, sembrano accogliere quanto resta nell'aria della luce del giorno, del rosso del sole.* [Ivi, 9]

Ancora una volta, parola e immagine intimamente avvinte nell'affabulazione bassaniana, come nella pagina del "Giardino" sopra evocata, a controprova della permanenza, fertile e vigile, del magistero longhiano. Procedendo con lo spoglio dei testi, ecco che Bassani si sofferma sullo

sguardo di Antonia, sul primo bacio scambiato fra i due, in una atmosfera di gioiosa estate; ma poi, all'improvviso, sopraggiunge l'inverno, il durissimo inverno padano, che getta sul poeta un presentimento non fausto, anzi, presago di sventura, in quanto lei, dimentica di ogni affetto e promessa, si volge altrove. A questo punto non resta al Boiardo che ritirarsi nella sua proprietà di Scandiano sui monti, piangere e soffrire, nella ben nota voluttà – scrive sempre Bassani – del dolore. Partito per Roma nel 1471 al seguito di Borso, ivi diretto per avere dal papa Paolo II la conferma del titolo ducale ricevuto nel lontano 1452 dall'imperatore Federico III, il nostro è combattuto fra sentimenti contrastanti:

*Perfino il timore che Antonia, mentre lui è lontano, possa tradirlo, non lo tormenta più con la crudeltà solita. Per soffrirne, bisognerebbe riuscire a incolpare d'alcunchè quel volto miracolosamente, assurdamente puro di bambina, quella – come egli la chiama – «puerile imago». La pena, se pure pena ora ne sente, esala facilmente in melodia, in canto di niente altro appagato che di sé. [Ivi, 24]*

Eccolo il volto di Micòl, il *piccolo viso magro di bimba*, riverberato in quello *miracolosamente, assurdamente puro di bambina!* E a seguire Bassani riporta per intero, senza più commentarlo, il sonetto che interessa, numero 161 del libro terzo:

*«Qual anima divina o cor presago  
Ridir mi può che fa la luce mia?»  
«Stassi soletta e, con malinconia  
Piagnendo, ha fatto de' begli occhi un lago».*

*«Quel viso adunque e la puerile imago,  
Misero me! più mai qual fu non fia?»  
«Non dir così, che quale esser solìa  
Farasse al tuo ritorno, e ancor più vago».*

*«Viso gentil, che negli ochi mi stai,  
Ne li ochi, ne la mente e in mezo il core,  
Quando sarà che io te rivegia mai?»*

*Temo, né senza causa è il mio timore:  
Che per cagione e per ragione assai  
In terra è mal sicuro un sì bel fiore».*

La modalità compositiva del testo (che rima ABBA nelle quartine e CDC DCD nelle terzine) imita un dialogo fra l'ego del poeta ed una persona informata dei fatti. Al primo che chiede lumi su quello che sta facendo la sua donna, si risponde che lei è fedele, non ha alcuna compagnia, e piange la lontananza di lui a tal punto da aver trasformato gli occhi in un lago; di nuovo, all'angoscia per l'irreversibilità, temuta, del distacco definitivo si obietta che vi sarà un ricongiungimento, ancor più

lieto, al ritorno dell'assente. Tale il contenuto delle due quartine: a seguire, il poeta si appella direttamente, da lontano, al volto di lei, quel volto che è centrale nella sua vita e fisica e morale e artistica, sottolineando il presentimento, sicuro, della fine di tutto. La chiusa drammatica *In terra è mal sicuro un sì bel fiore* si trova chiosata nella seconda quartina del sonetto 166 [Boiardo 1990, 218]:

*Quante volte la faccia e il pensier volto  
dove lasciai tra l'erbe il mio bel fiore;  
quante volte se cangia il mio colore  
temendo che d'altrui non sia raccolto!*

Il viso dunque ed in particolare gli occhi restano impressi nella memoria bassaniana, concentrati nella formula *puerile imago*: quanto ai *capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche* – oltre al già citato testo di Leconte de Lisle (si riveda il v. 10 *aux boucles fines*) – le occorrenze di codesto modulo non sono rare nel “Canzoniere” boiardesco, come la rassegna di un seppur rapido spoglio del libro terzo può dimostrare, con la mente fissa sui *capei d'oro* della Laura petrarchesca. *Questa leggiadra e fugitiva fera, / per la cui vista ne le selve io moro, / ha candida la pele e chiome d'oro* recita l'incipit del sonetto 141, e, quello del numero 158 a sua volta dichiara *Né viso virginal de zigli ornato, / né fresche rose a bei crin de auro intorno, / né tronco mai vedrò mai de edere adorno, / né de viole e fiori adorno un prato* (compresenza di colori, già sottolineata sopra); a seguire, il sonetto 163 seconda quartina: *da' crin che mostrar d'auro e da un tal viso / che rose se mostrava e neve pura, / da una celeste e angelica figura / che avrebbe un tronco, un marmo, un fer conquiso* (raffinata variazione sul tema precedente); e ancora, la prima terzina del sonetto 171, ove si legge *Così luntano ancor me avampa il core / la testa bionda e l'angelico viso / che avanti a gli occhi mi presenta Amore*; infine, nel testo numero 179, una canzone di cinque stanze formate da quartine e seguite da un congedo, sta scritto (vv. 37-42) *Quel dolce mormorar de le chiare onde, / ove Amor nudo a la ripa se posa, / là giuso ad immo tien la morte ascosa, / ché una sirena dentro vi nasconde / con li ochi arguti e con le chiome bionde, / co il bianco petto e con lo adorno volto*. Insomma, la raccolta dei dati proviene da fonti diverse, ma l'opera di creazione è prettamente originale, laddove una nuova figura si erge, autonoma, sulle spalle dei modelli antecedenti: senza dimenticare, a proposito dell'amore del nostro scrittore per le sudate carte, ben lungi quest'ultime dall'essere solo mera occasione superficiale, quasi officio burocratico da sbrigare, la chiusa del saggio di cui stiamo trattando. Bassani, dopo aver trascritto per intero il sonetto 165 – di cui qui si dà solo la parte che interessa, vale a dire la prima terzina:

*Non mi lassar, o sogno fugitivo,  
Ché io me contento de inganar me stesso*



- Bassani 2001 Giorgio Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Mondadori, Milano (seconda edizione aggiornata).
- Boiardo 1990 Matteo Maria Boiardo, *Canzoniere (Amorum Libri)*, introduzione e note di Claudia Micocci, Garzanti, Milano (edizione critica di Pier Vincenzo Mengaldo, Laterza, Bari, 1962).
- Gallavotti 1982 Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Valla-Mondadori, Milano (quarta edizione).