



**HAL**  
open science

# LO SPAZIO BASSANIANO : METAFORA E CONCRETIZZAZIONE DI UN'IDEA DELL'ESISTENZA

Sophie Nezri-Dufour

► **To cite this version:**

Sophie Nezri-Dufour. LO SPAZIO BASSANIANO : METAFORA E CONCRETIZZAZIONE DI UN'IDEA DELL'ESISTENZA. Chroniques italiennes (Imprimé), 2014. <hal-01722471>

**HAL Id: hal-01722471**

**<https://hal.science/hal-01722471v1>**

Submitted on 4 Mar 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

*Chroniques italiennes* web 28 (2/2014)

## **LO SPAZIO BASSANIANO : METAFORA E CONCRETIZZAZIONE DI UN'IDEA DELL'ESISTENZA**

Per Bassani, ogni romanzo è un viaggio spaziale e temporale. In un'intervista con Anna Dolfi, egli spiegava :

La storia, il tempo, lo spazio sono sempre l'argomento dei miei romanzi : lo spazio e il tempo; le due cose insieme<sup>1</sup>.

Nel *Romanzo di Ferrara*, lo spazio, meno effimero del tempo, è un elemento essenziale nel lavoro della memoria e nella struttura narrativa del ricordo ; è una base tangibile e concreta del suo viaggio nel passato. Permette la ricreazione del passato, la possibilità di recuperare ciò che è scomparso, di restituire il mondo perduto, di rispondere all'angoscia e alla fatalità della distruzione<sup>2</sup>. Risponde all'ansia riparatrice di « rimettere al mondo », di « far rivivere » il dimenticato e il perduto.

---

<sup>1</sup> Anna Dolfi, *Le forme del sentimento*, Padova, Liviana, 1981, p. 85.

<sup>2</sup> Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo, 1981, p. 34.

### Spazializzazione del tempo

In Bassani, è sempre tramite la descrizione di un luogo che comincia il cammino della memoria, il ritorno verso il passato e verso l'interiorità dei personaggi. A questo proposito la studiosa Micaela Rinaldi affermava che lo spazio poetico in Bassani si trasformava da semplice scenario a co-protagonista delle vicende narrate<sup>3</sup>. I luoghi sono personaggi quanto i soggetti che li animano : storicamente determinati, contribuiscono a dare significato agli avvenimenti.

Non a caso *La passeggiata prima di cena* nasce da un'immagine fotografica, ingiallita dagli anni, a cui Bassani vuol ridare colore e vita. Molto abilmente, l'autore riempie lo spazio di ricordi, attraverso una narrativa coscienziosa e intimista<sup>4</sup>. A partire da una descrizione topologica, un pretesto spaziale, ricrea una memoria, tessendo una storia<sup>5</sup> e introducendone i personaggi.

Sin dai suoi primi racconti, c'è in Bassani la presenza della tematica del viaggio nello spazio, oltre che nel tempo : egli ricostruisce un tempo storico perduto radicando l'io in una dimensione oggettiva, storica, e per questo spaziale. Nella sua opera è centrale l'idea seguente :

L'io non è più importante di ciò che lo circonda ; ciò che circonda l'io non è soltanto una proiezione dello stesso, è una realtà che in qualche modo coinvolge l'io, e rispetto alla quale l'io non può essere trascendente<sup>6</sup>.

Per questa ragione tutti gli spazi bassaniani possiedono un valore forte e simbolico : la lapide di via Mazzini, la Fossa del Castello, la camera di Pino Barilari, la casa-prigione di Clelia Trotti, le diverse tombe e lapidi, i

---

<sup>3</sup> Micaela Rinaldi, « L'antico volto della mia città ». Il paesaggio letterario ferrarese nella poetica di Giorgio Bassani » in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica D. Blumenfeld, LED, 2012, p. 235.

<sup>4</sup> Giorgio Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli, « Le comete », 2012, pp. 53-55.

<sup>5</sup> Roberto Cotroneo, « La ferita indicibile » in Giorgio BASSANI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1998, p. XV.

<sup>6</sup> Anna Dolfi, *op. cit.*, p. 83.

cimiteri, senza dimenticare il giardino dei Finzi-Contini. Sono lì a fare da stimolo e a strutturare il ricordo.

Il terzo capitolo di *Lida Mantovani* comincia con la descrizione di via Salinguerra. La spazializzazione accompagna con realismo misto a simbolismo l'entrata dell'eroina nel dramma: la modesta Lida, vittima di David e del destino, è strettamente legata alla malinconica povertà della sua abitazione-laboratorio ove vive con la madre<sup>7</sup>.

Il paesaggio, le strade, le mura, gli alberi, i cieli non sono un semplice sfondo, ma entrano sempre nell'elaborazione del discorso e della rappresentazione dei personaggi e della vicenda. Nel *Giardino dei Finzi-Contini*, la bellezza di Ferrara e del giardino incantato entra nella memoria e insieme nella strutturazione della vicenda, dei sentimenti e del passato.

Inoltre, è proprio il mutamento dello spazio a stabilire la successione degli eventi, non l'ordine cronologico. Le cose avvengono secondo un'organizzazione strutturale dello spazio voluta dallo scrittore.

Nell'*Airone*, Edgardo Limentani è soggetto, nel giro di pochi minuti, a un alternarsi di sensazioni e reazioni, sia d'abbattimento che d'euforia, attraverso un'evocazione molto precisa del paesaggio le cui tonalità grigie ne traducono il pessimismo e l'impotenza; mentre l'azzurro e l'aria limpida che di tanto in tanto appaiono, evocano rari momenti di benessere e durano poco.

Tempo e spazio finiscono col mescolarsi: il tempo viene incastonato e fissato in una forma plastica, geometrica, in una struttura spaziale. L'evoluzione psicologica del protagonista, il suo pellegrinaggio spirituale si svolgono sempre in tappe marcate da spazi che si succedono e si incastrano l'uno nell'altro: le mura, Ferrara, il giardino, la casa, la stanza di Micòl o di Pino Barilari, o del padre dell'eroe. Questa composizione di luoghi e oggetti, che ricorda i gironi iniziatici danteschi, non è mai casuale: assume sempre un valore metaforico di evoluzione psicologica ed esistenziale, spesso difficile e tormentata.

Nelle opere dello scrittore ferrarese, è essenzialmente la configurazione spaziale a fissare e strutturare il tempo. La rievocazione di quest'ultimo acquista corposità grazie alla precisione e all'autenticità spaziale in cui si svolge: è sempre lo scenario a determinare il dramma e il seguito della *fabula*. Lo spazio mette in scena, come a teatro, personaggi

---

<sup>7</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 20.

pronti a rivivere la loro parte, come personaggi pirandelliani, ma in anni diversi. Solo la storia cambia, ma non lo spazio<sup>8</sup>.

Gli eroi bassaniani sono difatti eternizzati e fissati in un preciso spazio che è di continuo presente. Il tempo muta le cose, ma lo spazio resta un elemento immutabile e costante che permette così di riconquistare il passato. Finché esiste lo spazio, esiste ciò che in esso ha avuto luogo.

### Ferrara

Paola Frandini ha scritto un libro in cui s'interroga sul motivo per cui Bassani attribuisce tanta importanza alla topografia di Ferrara<sup>9</sup>. Essa sembra difatti essere una chiave per leggere l'opera dello scrittore.

Il lettore nota subito in Bassani l'importanza dei dettagli urbanistici, l'elencazione particolareggiata di strade e luoghi, sempre puntigliosa, ripetuta quasi ossessivamente in quasi tutti i racconti.

Ferrara è centrale nella poetica di Bassani<sup>10</sup>. Il titolo stesso dell'opera complessiva, *Il romanzo di Ferrara*, mette in luce il carattere centrale della città. Nella narrativa italiana del Novecento, Giorgio Bassani è diventato il raccontatore di uno spazio, di un universo piccolo e chiuso, secondo il modello flaubertiano. Ferrara è insieme argomento ed eroe eponimo, protagonista. Tra l'autore e la sua città, c'è un legame profondo e definitivo. Lo diceva Clelia Trotti :

La verità è che i luoghi dove si ha pianto, dove si ha sofferto, e dove si trovarono molte risorse interne per sperare e resistere, sono proprio quelli a cui ci si affeziona di più<sup>11</sup>.

Ferrara è difatti costruita come luogo mentale per narrare storie, come scenario di racconti, romanzi e poesie. È insieme il luogo della memoria collettiva e il luogo mentale del narratore<sup>12</sup>. Così la fuga da Ferrara da parte di Bassani non è altro che un'illusione : è il luogo da cui è fuggito per ritornarvi, ma in uno spazio che è tutto letterario.

<sup>8</sup> Roberto Cotroneo, *op. cit.*, p. XXXIII.

<sup>9</sup> Paola Frandini, *Giorgio Bassani e il fantasma di Ferrara*, Lecce, Manni, p. 7.

<sup>10</sup> Gianni Venturi, *Bassani e Ferrara : le intermittenze del cuore*, Ferrara, Corbo, pp. 5-6.

<sup>11</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 145.

<sup>12</sup> Roberto Cotroneo, *op. cit.*, p. XI.

Però, mettendo il nome di Ferrara nel titolo, sembra spingere fino in fondo l'equivoco che ha voluto diffondere nei suoi lettori : Ferrara pare proprio realistica nella descrizione che viene fatta delle sue piazze, delle sue vie. Tutto è molto preciso, narrato con puntiglio, ma è anche un'illusione ; bisogna diffidare di tale realtà fisica e geografica, perché i luoghi sono soprattutto mentali e vanno indagati dall'interno, nei testi.

Alla domanda di Giorgio Varanini :

Ritiene che l'unilateralità del suo angolo visuale e la messa a fuoco della sua attenzione umana e artistica su Ferrara e l'ebraismo ferrarese costituiscano un limite della sua narrativa ?

Bassani rispose spiegando in che modo la centralità di Ferrara non era tuttavia un limite :

Ogni opera d'arte, in quanto fatto di stile, nasce sempre da un'unilateralità d'angolo visuale. Ogni opera d'arte, inoltre, è sempre limitata. Lasciamo stare Joyce, con la sua piccola Dublino, e Proust, con le sue piccole Parigi, Illiers e Deauville. Ma Dante perfino Dante, con la sua piccola Firenze ?<sup>13</sup>.

Fra i personaggi e la città si stabilisce un profondo legame, un intimo rapporto. La città riesce perfino a assorbire in sé i personaggi, a creare una totale identificazione del loro mondo interiore con quello esteriore dell'ambiente. I personaggi di Bassani non sarebbero gli stessi se non vivessero all'ombra delle « mura » di Ferrara.

In un'intervista concessa a Dolfi, Bassani dichiarava :

Io torno a Ferrara, sempre, nella mia narrativa, nello spazio e nel tempo : il ritorno a Ferrara, il recupero di Ferrara per un romanziere del mio tipo è necessario, ineliminabile ; dovevo fare i conti con le mie radici, come fa sempre ogni autore, ogni poeta. Ma questo 'ritorno', questo 'recupero', ho dovuto cercare di meritarmelo davanti a chi legge, per questo motivo il recupero di Ferrara non avviene in modo irrazionale, proustiano, sull'onda dei ricordi, ma fornendo di questo ritorno tutte le giustificazioni, le coordinate, oltre che morali, spaziali e temporali<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Giorgio Varanini, *Giorgio Bassani*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 17.

<sup>14</sup> Anna Dolfi, *op. cit.*, pp. 84-85.

Però, sotto la penna di Bassani, Ferrara è anche camaleontica ; assume aspetti diversi. Per questo, di volta in volta la critica, la giudica, la assolve, la condanna, pur sempre amandola. Non è la città « odiosamata » ?

### Le mura concentriche

Nello spazio bassaniano e nella Ferrara evocata ci sono, in permanenza, muri e mura. Queste ultime evocano una dimensione di immobilità – l'immobilità sociale e anche esistenziale dei personaggi – in una forma geometrica ben precisa : la circonferenza, il cerchio. Dal primo racconto all'opera conclusiva, il mondo poetico di Bassani si configura in una serie di cerchi che si inseriscono l'uno nell'altro : Ferrara è quasi sempre descritta nella « cerchia delle sue vecchie mura », offrendo un' « impressione di solitudine, di isolamento »<sup>15</sup>.

Ritroviamo lungo le « Mura degli Angeli » David e Lida Mantovani, che passeggiano spesso lungo i bastioni<sup>16</sup>, oppure Bruno Lattes o il giovane deuteragonista degli *Occhiali*, di ritorno dalle vacanze<sup>17</sup>; oppure l'io narrante del *Giardino*, che incontrerà la bella Micòl ai piedi di un leggendario muro di cinta<sup>18</sup>.

Accade sempre qualcosa d'importante lungo le mura, qualcosa che ha a che vedere con la parte più segreta dei personaggi. Le mura accompagnano le loro riflessioni, il loro desiderio di capire, di possedere una visione d'insieme delle cose.

Inoltre, con la circolarità delle mura, il tempo sembra girare su sé stesso, compiere un circolo chiuso che annulla l'effetto dell'evoluzione e si fissa in una perenne immutabilità, nell'atemporalità ; ma appunto per questo diventa poeticamente recuperabile.

L'elemento del muro incornicia l'opera bassaniana e mette in risalto i suoi elementi più significativi : il tema dell'isolamento, della morte, l'idea di un mondo circondato da una simbolica demarcazione, insieme protettiva e carceraria.

---

<sup>15</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 380.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 30, 32, 33.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 240. Va anche verso il cimitero che rappresenta la stabilità e l'eternità.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 298.

L'immagine delle mura accompagna e sottolinea la condizione dell'individuo prigioniero della sua città : è il caso per Elia Corcos che non sembra nemmeno immaginare di poter lasciare un giorno Ferrara :

[Ogni tanto], « rialzava gli sguardi dai libri [...] per portargli fuori, oltre l'orto, oltre il muro di cinta che separava l'orto dai bastioni, oltre i bastioni stessi, e da ultimo fissargli laggiù, increduli, sulle gran nuvole dorate che occupavano l'immenso cielo del paesaggio familiare<sup>19</sup> .

Fatalista, estraneo al mondo e alla vita, sembra convinto dell'inutilità di cercare di oltrepassare il muro. Anche a casa sua, rimane dietro un « muro invisibile »<sup>20</sup>, simbolico, senza la minima volontà di distruggerlo per ottenere la sua libertà.

E anche alle mura della città che Bruno Lattes si reca con Clelia Trotti, come se andassero alla frontiera e ai margini del loro universo, emarginati come sono dalla società fascista. È del resto ai piedi dei bastioni e all'ombra, che Bruno scorge il fosso che lo separa da una bella coppia di giovani *ariani*. Anche loro si trovano alle Mura degli Angeli, ma a differenza dei due esclusi, loro sono proprio sotto il sole, nella loro abbagliante bellezza da « prototipi della razza »<sup>21</sup>.

In *Dietro la porta*, oltre la *barriera* metaforica che separa il protagonista da Cattolica<sup>22</sup>, ci sono molti muri segreganti come, ad esempio, quello della chiesa del Gesù che si sostituisce al « muro di cinta » a cui è associato il suo senso di impotenza, la sua impossibilità di partecipare alla vita degli altri, la sua condizione discriminata che lo costringe ad affiancarsi a tipi come il Pulga :

La schiena appoggiata all'alto muro di cinta [...] continuavo a guardarli correre, gli altri, saltare, gridare, sudare, e mi sentivo più che mai un reietto, un debole, un meschino. Degno di tutto e per tutto di fare il paio con Luciano Pulga<sup>23</sup>.

La città è difatti racchiusa entro le mura anguste della sua miseria morale, della corruzione e del compromesso : Ferrara è iscritta in una

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 521.

frontiera invadente e circolare che soffoca ogni sogno di libertà e di evasione<sup>24</sup>. Le mura sono una gabbia e la materializzazione del condizionamento dei personaggi bassaniani, prigionieri di un mondo ristretto e chiuso. Anche Micòl è confinata entro le mura della *Magna Domus* o della propria camera, o del giardino che non lascia quasi mai.

Sono tutti in una città-prigione di oppressione silenziosa ; con le sue mura, Ferrara diventa metafora e mitologema carcerario<sup>25</sup>: il fuori e il dentro le mura hanno un impatto fondamentale nel dramma. Il destino dei personaggi bassaniani è quello di trovarsi sempre *dentro* : le mura, la città, un cimitero o una casa. Sono condannati a restare dentro senza alcuna possibilità di redenzione e la loro storia è il cammino di un incatenamento progressivo verso l'accettazione del carcere<sup>26</sup>.

Ma esiste sempre un'alternativa, quel desiderio di evasione oltre le mura, anche se non si può sfuggire al destino : Bassani è partito da Ferrara ma ne è rimasto ovviamente prigioniero. Comunque, chi è attratto da ciò che avviene fuori dalle mura architettoniche ed esistenziali ricade spesso all'indietro : all'interno di quelle stesse barriere da cui aveva tentato l'evasione<sup>27</sup>. Essere dentro le mura è insieme dovere e condanna, condizione contestata e negata di infelicità ma anche accettazione del destino.

L'evasione è quasi impossibile e utopica : l'uscita dal proprio mondo non è la scelta di un fuori totale ; il personaggio bassaniano è sempre dentro la simbolica e reale città di Ferrara, dentro la propria condizione esistenziale.

Secondo Geo, la risposta al rifiuto della situazione del dopoguerra sarà per questo quella di partire, di fuggire dalle mura che rinchiudono una mentalità degradata. Rimanere dentro le mura è impossibile per lui appunto perché rifiuta la prigionia esistenziale, la cinica ignoranza dell'accaduto, dei morti di Buchenwald. Ha conosciuto l'orrore estremo di cui è responsabile in parte la società di Ferrara. E partendo da Ferrara, dovrà certamente morire : anche per questo molti personaggi bassaniani si suicidano ; il suicidio è l'unica forma di liberazione da Ferrara – metafora del destino e dell'esclusione, come nel caso di Fadigati o Limentani.

---

<sup>24</sup> Anna Dolfi, *op. cit.*, p. 111.

<sup>25</sup> Gianni Venturi, « Bassani e il mito letterario di Ferrara » in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>26</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 379 : « specie di tomba o di carcere ».

<sup>27</sup> Marilena Renda, *Giorgio Bassani : un ebreo italiano*, Roma, Gaffi, 2010, p. 50.

### I cerchi, le sfere

Legata a quell'irrevocabilità del destino, l'immagine delle sfere riprende l'idea della circolarità delle mura che imprigionano, non lasciano libertà d'azione : sono un'altra concretizzazione spaziale del cerchio della vita e del destino non sempre scelto. Per Geo Jozs, la sfera della sua coscienza non coincide con la sfera della coscienza cittadina. Ambedue hanno un'evoluzione apparentemente simultanea, perché si sovrappongono, ma si muovono emblematicamente in senso contrario :

Ogni cosa girava, insomma. Geo da un lato ; Ferrara e la sua società (non esclusi gli ebrei scampati ai massacri), dall'altro lato ; tutto e tutti risultavano a un tratto coinvolti in un moto vasto, ineluttabile, fatale. Concorde come quello di sfere collegate per sottoposti ingranaggi a un unico perno invisibile, nulla sarebbe mai riuscito a fermarlo, a resistergli<sup>28</sup>.

Questa immagine, ossessiva, torna nell'*Odore del fieno* :

Mentre scrivevo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere : nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile<sup>29</sup>.

Di nuovo, l'idea dell'esistenza assurda, nata dall'esperienza bassaniana dell'esclusione e della Shoah si rivela « materialmente », « fisicamente » : i cerchi, le sfere sono la concretizzazione di una sua visione della vita segnata dall'irremediabilità e dall'assenza di libertà. Anche per questo, l'idea del cerchio torna ossessivamente. Bassani, autoanalizzando la propria opera ed evocando le *Storie ferraresi* rivelava quanto segue :

Anche se, in seguito, niente di più probabile, avrei continuato a giocare con forme geometriche in prevalenza sferiche, coni, imbuti, cerchi concentrici, eccetera [...] oramai, sulla scena del mio teatrino

---

<sup>28</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 97.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 766-767.

provinciale, era proprio a me stesso che dovevo trovare una collocazione all'altezza, non secondaria<sup>30</sup>.

### Soglie e spazi chiusi

Come l'immagine carceraria delle mura e delle sfere, il riferimento agli spazi chiusi è anch'esso onnipresente nell'opera bassaniana: case, camere da letto, ipogei, capanne, carrozze, ascensori, botte da caccia... Molti episodi centrali si svolgono in interni soffocanti: l'eroe di *Dietro la porta* e quello del *Giardino* sono entrambi in luoghi e camere in cui hanno una rivelazione, spesso traumatica: quello di *Dietro la porta* a casa di Cattolica, quello del *Giardino* nella camera di Micòl.

Anche per questo lo spazio appare particolarmente fonte di claustrofobia con delimitazioni, barriere e soglie che gli eroi bassaniani temono di varcare. La restrizione evidente dello spazio e del tempo finisce per agire proprio come un cronotopo della diversità e dell'esilio; diventa una costante e un leitmotiv che si trasforma perfino in ossessione di fondo.

Già, l'immagine della soglia, della porta appare come il limite difficile o impossibile da varcare, che segna un *momento* determinante nel rapporto fra il personaggio e la realtà, la vita. È un simbolo di separazione, di segregazione; quasi invisibile, materializza il passaggio verso il mondo esterno che gli fa paura, di cui si sente escluso ma che lo affascina al tempo stesso.

È un simbolo ambivalente, di esclusione e di autoesclusione, di distacco e insieme di contatto ricercato: è anche simbolo dell'arte e della condizione del poeta, presente e assente, vicino e lontano, vivo e morto, di quel poeta che per Bassani è una sorta di *voyeur* della vita, che può solo scrutare dietro la soglia, ossia dietro gli innumerevoli schermi protettivi dell'arte<sup>31</sup>.

Significativamente, ne *La passeggiata prima di cena*, i parenti di Emma si trovano di fronte a una porta chiusa quando vanno a trovare la figlia sposata che vive ormai in un universo altro<sup>32</sup>. Ne *Gli ultimi giorni di*

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 768-769.

<sup>31</sup> Francesco Bausi, « In fondo al corridoio. Il tutto e le parti nel *Romanzo di Ferrara* » in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, op. cit., p. 185.

<sup>32</sup> Giorgio Bassani, op. cit., p. 71.

*Clelia Trotti*, la sorella di Clelia impedisce a Bruno di entrare, « bloccando con la massiccia persona l'ingresso »<sup>33</sup>. In *Una lapide*, Geo e lo zio Tabet si ritrovano sulla soglia della casa : un fosso simbolico li separa, in cima alle « buie scale »<sup>34</sup>. Anche loro appartengono a due universi diversi.

I personaggi bassaniani sono spesso colti nel momento della rottura con gli altri, legata a quella traumatica che Bassani conobbe nel '38 : lo spazio evidenzia allora il momento del distacco, quando l'esistenza prende una direzione diversa, non scelta, traumatica, e che uno dei personaggi deve rimanere dietro la soglia della vita e della società perché ormai è al margine.

In *Dietro la porta*, dal titolo emblematico, il protagonista si trova sempre sulla soglia o al limite di uno spazio da cui è separato dagli altri<sup>35</sup>. E alla fine della vicenda, continua di rimanere « dietro la porta », cioè al di qua della verità, della vera vita, perché ne ha paura. Non ha ancora il coraggio di « spalancar[la] »<sup>36</sup>, il che sottolinea la condizione esistenziale del personaggio, la sua impossibilità di inserire il proprio cammino in quello dell'altro, una condanna a restare escluso. Anche Limentani ne *L'airone* si trova davanti a porte chiuse che non osa spalancare. Ha paura della vita e rimane spesso « fermo davanti alla porta chiusa »<sup>37</sup>.

Perciò, in Bassani, la camera è quasi sempre sinonimo di prigione, come quella di Pino Barilari che diventa il centro simbolico di Ferrara, del mondo dell'autore, l'anima più segreta della città. È la struttura stessa del racconto a suggerirlo. La camera è il centro delle numerose mura che circondano l'individuo, il centro del suo esilio.

Bassani spiegava a questo proposito, riprendendo anche l'idea ossessiva del cerchio evocata prima :

La struttura di *Una notte*, però, si ispirava di nuovo, se non proprio alla sfera, al cerchio. Avevo immaginato dei cerchi, tanti : uno dentro l'altro. L'ultimo, il più piccolo, così minuscolo da coincidere, in pratica, col punto del centro suo proprio e generale, era la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba, dalla finestra della quale, nel cuore di una lontana notte di dicembre, Pino Barilari, il farmacista

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 493. Si tratta della soglia di una chiesa.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 577.

paralitico, aveva visto, anche lui, in un lampo accecante, ‘ce que l’homme a cru voir’<sup>38</sup>.

In *Una notte del '43*, la casa ha tuttavia anche una funzione protettiva, diventando un rifugio nevrotico dove rannicchiarsi : la stanzetta è lo spazio in cui il marginale – o emarginato – recupera la fanciullezza e una rinnovata sicurezza. L’eremita vive in intimità con sé stesso, come il padre ebreo ex-fascista, ricorrente in parecchi racconti, che preferisce vivere la propria disillusione rimanendo rinchiuso, nel suo ultimo rifugio, con le stesse occupazioni. Esperimenta una vera regressione mentre il figlio, invece, è sempre fuori, come se cercasse soluzioni, possibilità di evasione.

Per Pino come per l’emblematico padre ebreo in crisi, si privilegia, di fronte al fallimento, il piacere dell’indifferenza e dell’atemporalità<sup>39</sup>. Pino fa una totale regressione nella sua stanzetta : sembra fuori dalla storia e perfino fuori dalla propria personale evoluzione. Non esiste più il tempo perché la regressione infantile ha cancellato ogni sua evoluzione. Vive in uno spazio angusto e chiuso come in una condizione amniotica, nevrotica.

Anche lo spazio di *Dietro la porta* dimostra un rapporto ambiente-esperienza problematico : il microcosmo di Ferrara, che si era ristretto lungo i racconti dalle mura urbane al cerchio familiare di un giardino, si riduce ormai a una classe, a una stanza per fare i compiti o a una piccola camera nella casa di Cattolica in cui il protagonista si nasconde per assistere al tradimento dell’amico : la struttura ambientale riflette di nuovo l’interiorizzazione dell’esperienza opprimente e senza esito che sta vivendo il protagonista. Tutto è visto sempre più da vicino, come attraverso il simbolico binocolo dello stesso Barilari che guarda alla vita esterna come Bassani, sempre attraverso un diaframma.

Anche nell’*Airone*, ci sono molti spazi chiusi, circoscritti, che evocano l’estraneità del personaggio con la realtà circostante, come visto prima : la camera della madre, della moglie, della bambina, comunicanti ma appartenenti a mondi diversi, la camera dell’albergo a Codigoro. C’è un vero senso di angoscia per Limentani ogni volta che varca la soglia della sua stanza per spingersi in quella degli altri e uscire dalla sua nevrosi. Significativamente, la baracca in cui aspetta da solo Gavino, « ambiente stretto, profondo, semibuio », con « finestre anguste come feritoie », con

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>39</sup> Piero Pieri, *Memoria e giustizia : le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008, p. 239.

« scarsa luce », gli procura uno strano conforto, una reale protezione dall'esterno ostile<sup>40</sup>. Questa baracca evoca, del resto, una vera e propria camera mortuaria posta in fondo a un lungo cunicolo, come nel *Giardino*, il che annuncia già la ricerca da parte di Limentani di una morte materna, liberatrice e di un'eternità protettrice.

In quanto alla stanza di Micòl, vero *onfalos* della casa, camera dei segreti, antro della fata-strega, è come la gabbia di un uccello che si è costruito il nido nel luogo più alto e più isolato possibile, in cima ad una simbolica scala a chiocciola (proprio come per il rifugio di Geo). È escluso che ne esca : « per andare dove ? », spiega lei<sup>41</sup>. In quanto alla camera del fratello Alberto, essa respira la morte. Quando vi penetra, l'io narrante prova un'impressione di « oppressione »<sup>42</sup>. Proprio come nella rimessa, nella « semioscurità », e nella carrozza fatata che si chiude da sola e nella quale Micòl sembra misteriosamente invecchiata<sup>43</sup>. Il personaggio sta vivendo di nuovo un'iniziazione alla morte.

### **Il budello, il cunicolo, la galleria sotterranea, la tana, il pozzo**

Molto vicino all'immagine dello spazio chiuso e claustrofobico, c'è il simbolo del *budello* e del *cunicolo*, associato a quello della galleria o della tana, della caverna o del pozzo. Sono sinonimi di malessere, di spavento, di morte, ma anche di iniziazione a certe verità (talvolta difficili) sulla vita.

In molti luoghi della Ferrara bassaniana, c'è un budello o una galleria sotterranea a indicare un vicolo cieco nell'itinerario del personaggio, addirittura la morte. Però, l'immagine non è mai totalmente negativa, perché l'idea della morte è raramente spaventosa in Bassani. È anzi spesso sinonimo di liberazione. Negli *Ultimi anni anni di Clelia Trotti*, c'è l'angusta « via Borso » che è « un semplice budello di transito perfettamente rettilineo »<sup>44</sup>, direttamente associato al tema della morte : conduce al camposanto dove sarà seppellita Clelia Trotti. Ma non si tratta di un'immagine sinistra e squallida. È proprio come nel *Giardino* in cui il cunicolo nel quale penetra il protagonista a nascondere la bicicletta è

<sup>40</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 615.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 352, 360.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 111.

associato a una nuova rivelazione. Offre una dimensione iniziatica evidente, malgrado la sua apparenza tremenda : questo cunicolo (sotto una di « quelle piccole, erbose montagnole coniche [...] nelle quali è abbastanza facile imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara »<sup>45</sup>), chiamato anche « budello sotterraneo »<sup>46</sup>, è buio e percorso di « corridoi segreti, scale sotterranee », « annidantisi a decine nel corpo dei bastioni »<sup>47</sup>. Somiglia molto all'ipogeo dei Matuta del prologo. Rivela all'eroe verità insieme affascinanti e spaventevoli su Micòl, sull'amore e sul sesso, e di nuovo, sulla morte. Apre su un universo sconosciuto e pericoloso, ma ricco d'insegnamenti<sup>48</sup>:

All'infantile paura del buio e dell'ignoto che avevo provato nell'istante in cui mi ero separato da Micòl, si era venuto sostituendo, in me, a mano a mano che mi inoltravo nel budello sotterraneo, un senso meno infantile di sollievo : come se, essendomi sottratto in tempo alla compagnia di Micòl, fossi scampato a un gran pericolo, al pericolo maggiore al quale un ragazzo della mia età potesse andare incontro<sup>49</sup>.

Le immagini simboliche di tunnel e gallerie tornano anche in *Dietro la porta* con ancor maggior frequenza che altrove, contribuendo all'atmosfera di oppressione che caratterizza questo romanzo.

In esso, l'immagine è più negativa ma anche iniziatica ; il protagonista, a causa di Pulga, affonda nella disperazione e nella solitudine assoluta come in una « galleria sotterranea »<sup>50</sup> senza fine, sempre più incapace di reagire, mentre il « disgusto » e lo « schifo » aumentano<sup>51</sup>. Perfino lo spazio accogliente della famiglia è ormai inaccessibile, dopo che Pulga lo ha sporcato di allusioni sessuali. Ha trasformato il paradiso dell'infanzia in inferno. Il disagio causato dalla scoperta di un mondo adulto trova allora il suo correlativo testuale e retorico nell'isotopia del tunnel,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 301-303.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 302-304.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 516.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 520.

della galleria e del corridoio<sup>52</sup>. Diventano luoghi chiusi e opprimenti che si percorrono « a grado a grado », irrevocabilmente, senza via d'uscita :

Arrivammo, così, fino a Pasqua : con la sensazione continua, da parte mia, di venir sospinto a grado a grado verso qualcosa di ignoto e di minaccioso [...] Vivevo come dentro una galleria sotterranea : senza scorgerne il termine, se mai temendo di trovarmici improvvisamente faccia a faccia<sup>53</sup>.

Le stesse immagini metaforiche continuano a ritmare questa discesa agli inferi, in quell'inesorabile caduta verso il fondo del male accompagnate anche dall'immagine dell'oscurità, del buio :

Ripercorrevo passo passo il buio tunnel degli ultimi mesi<sup>54</sup>.

A casa di Cattolica, lo spazio chiuso e ristretto della cameretta dove si nasconde è, difatti, avvolto di un denso buio, « un buio fitto da cantina »<sup>55</sup>. Il personaggio si trova a più riprese, in questa iniziazione dolorosa, « nel buio più completo »<sup>56</sup>, in un luogo « segreto [...] remoto [...] tenebroso »<sup>57</sup>, che finisce col somigliare significativamente a una « cripta sotterranea »<sup>58</sup>.

Quando sfugge dalla casa di Cattolica, dopo la terribile rivelazione del tradimento di Pulga e degli altri, torna a casa, di nuovo, « nel buio fitto [...] a pedalare a testa bassa in fretta, sempre più in fretta [...] via, via senza voltare mai : come dentro un tunnel buio, dritto e senza fine »<sup>59</sup>.

Anche nell'*Airone*, le immagini di tunnel e di tane sono onnipresenti, per diventare un punto di convergenza di tutte le forze ostili e negative, pieno di ombre del passato e di paure del presente. Non c'è possibilità di fuga. Entrando nel bar del fascista Bellagamba, Limentani prova

---

<sup>52</sup> Vedi Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>53</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 516.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 553.

« l'impressione... di penetrare in una caverna, in una tana di animale selvatico [...] immersa in un buio quasi completo »<sup>60</sup>.

Per questo prova il desiderio di scomparire, di trovare un rifugio nascosto, nuova soluzione offerta all'uomo che soffre : è lo spazio della botte<sup>61</sup> che, in mezzo alla metaforica palude, diventa temporaneamente la metafora per eccellenza della « tana », del riparo, che rappresenta il suo intimo universo, se stesso, da cui non può evadere – un po' come la cameretta di Barilari.

Infine, si impone nell'*Airone* l'immagine del pozzo, vicina a quella del budello e della galleria. Allude, all'inizio della prima parte del romanzo, alla profondità dell'inconsapevolezza nella quale il sonno sprofonda e dalla quale si deve risalire per tornare alla lucidità. Suggerisce anche una discesa infernale, alla ricerca della propria identità e del proprio destino.

Fin dalle prime linee del romanzo, la giornata di Edgardo Limentani emerge dal buio di un « pozzo senza fondo dell'inconscienza »<sup>62</sup>. Secondo Anna Dolfi, ci sarebbe perfino un possibile riferimento al pozzo della memoria e del passato evocato da Thomas Mann nel prologo al primo volume di *Giuseppe e i suoi fratelli*<sup>63</sup>. Il personaggio è nello stesso stato di ottenebramento psicologico in cui avevamo lasciato il protagonista del precedente romanzo. Potrebbe del resto essere lui, parecchi decenni dopo. Non a caso, c'è un « lume troppo debole »<sup>64</sup>. E le immagini del pozzo si succedono :

Da vedere non c'era quasi niente. Il cortile era talmente immerso nelle tenebre che il pozzo, al centro, si distingueva appena<sup>65</sup>.

L'*incipit* del primo capitolo era centrato sul riaffiorare della coscienza come da un pozzo ; nel secondo capitolo, un altro pozzo metaforico appare ma per rivelare la simbolica trasposizione della lenta discesa di Edgardo verso la morte, la « sensazione di calarsi dentro un pozzo »<sup>66</sup>.

Il terzo capitolo infine si apre sulla stessa immagine, unendo all'elemento della discesa nel pozzo quello dell'umidità, di « un freddo

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 571.

<sup>63</sup> Anna Dolfi, *op. cit.*, p. 107.

<sup>64</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 571.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 572.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 582.

umido e insidioso, davvero da pozzo, da cantina sotterranea»<sup>67</sup>. La metafora del pozzo è destinata a suggerire la disperazione nella quale Edgardo sprofonda fin dall'inizio della fatale giornata :

Eppure no, non doveva cedere, rassegnarsi [...] tutto questo non sarebbe valso che a ripiombarlo, non ne aveva più il piccolo dubbio, in fondo a quel medesimo cupo pozzo di tristezza accidiosa<sup>68</sup>.

### Il corridoio

Infine, nella simbologia spaziale di Bassani, si impone con forza l'immagine del corridoio, cioè una configurazione lunga, buia, che può assumere via via la forma di una stretta antica strada, di un budello o di un cunicolo. Suggerisce l'itinerario tormentato degli eroi bassaniani che errano in un'esistenza non sempre scelta, di cui non vedono sempre l'esito, lo scopo, il senso.

Per Lida Mantovani, che non ha mai capito l'enigma di David, la vita è spesso rappresentata come inghiottita nel buio di un corridoio : è vissuta per un mese all'ospedale stesa in un letto, in fondo a un corridoio<sup>69</sup>, ed è stata « abbandonata laggiù, al termine di una corsia d'ospedale »<sup>70</sup>. L'immagine simboleggia sempre una segregata esistenza, come per Clelia Trotti che Bruno ritrova miracolosamente in fondo a « un buio corridoietto umidiccio »<sup>71</sup>, in una « tana malfida »<sup>72</sup>.

Il corridoio va sempre considerato come un passaggio obbligato nella vita dei personaggi bassaniani. Si tratta di uno spazio stretto e opprimente in cui sembra dall'inizio essersi incanalato il loro destino, oppure in cui essi si sono messi senza saperne uscire in tempo. Perciò, sono sempre spazi angosciosi, soffocanti, negativi. Il padre dell'io narrante degli *Occhiali*, che crede di poter beneficiare della discriminazione, è descritto sintomaticamente come un « bambino cacciato fuori di classe, il quale, dal

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 583.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 132.

corridoio deserto dove fu esiliato a espiare una colpa non commessa, ad un tratto, insperatamente, si veda riaccolto in aula, fra i cari compagni »<sup>73</sup>.

Anche per il giovane protagonista di *Dietro la porta*, che vive un'esperienza di esclusione, si impone, con l'immagine dell'istituzione scolastica ostile, il motivo del corridoio, il « tetro corridoio » della scuola<sup>74</sup> con i suoi spazi segreganti<sup>75</sup>.

Nell'albergo di Bellagamba ne *L'airone*, ci sono di nuovo innumerevoli corridoi, « vuoti e semibui » con « porte chiuse »<sup>76</sup>, come per insistere sulla sensazione claustrofobica della chiusura esistenziale. C'è un'angosciosa « scala », « dritta e ripida », che Limentani sale « gradino dopo gradino »<sup>77</sup>, dove c'è un oblò da cui si vede un « cielo scuro »:

Andava su adagio, gradino dopo gradino [...] lassù, da una specie di oblò [...] appariva il cielo. Era un cielo scuro, percorso da nuvole gonfie e veloci [...] Sia verso destra, sia verso sinistra, si dipartivano due brevi corridoi fiocamente illuminati, le porte delle camere tutte quante chiuse<sup>78</sup>.

Più tardi, Limentani torna « in quel buio baratro delle scale »<sup>79</sup>, altra isotopia del corridoio che sale di nuovo « gradino dopo gradino »:

Sognava di trovarsi ancora una volta su per le scale del *Bosco Eliceo*, e ancora una volta saliva, gradino dopo gradino, avendo per meta il secondo piano. Che cosa là di sopra ci andasse a fare non era chiaro<sup>80</sup>.

Solo alla fine della traversata di un simbolico « lungo corridoio »<sup>81</sup>, trasposta metafora della vita, della coscienza, Limentani ha la rivelazione

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>77</sup> Si presenta nelle stesse modalità dell'itinerario disperato del ragazzo di *Dietro la porta* che percorre il tunnel dell'angoscia, « *grado a grado* verso qualcosa di ignoto e di minaccioso », « come dentro una galleria sotterranea » (p. 516).

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 653. L'immagine del « buio baratro delle scale » insieme a quella del « corridoio semibuio », torna anche a p. 657 : « si apriva il baratro immenso di tutta una notte, di una delle più lunghe notti dell'anno ». È una parola ricorrente nell'opera bassaniana, che ritroviamo anche *nell'Odore del fieno*, quando Bruno Lattes evoca il « baratro della guerra », p. 723.

della verità, uscendo dal corridoio dell'oppressione morale per raggiungere l'immobile e sicura eternità mortuaria.

È interessante notare che ne *L'odore del Fieno*, Bassani ricorda che recuperare il passato e il senso delle cose è possibile e somiglia a un lungo itinerario attraverso un corridoio :

Bisogna, tuttavia, se proprio si vuole recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primariamente si produsse. Eterna, allora ? Certo. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere<sup>82</sup>.

Il corridoio della memoria viene ripercorso a ritroso dallo scrittore per ritrovare nel passato le tracce di una vita perduta. Il corridoio, onnipresente nella sua opera, rappresenta il vuoto nebuloso che esiste fra due momenti del tempo : passato e presente ; è proprio una forma concreta, spaziale del tempo<sup>83</sup>.

Il corridoio è nero, ma alla fine di esso si esce nella luminosità della verità. Lo sbocco finale del corridoio è la luce raggiunta dopo le tenebre : il buio della memoria all'improvviso si squarcia. L'estremità del corridoio, che tanti personaggi bassaniani hanno attraversato rappresenta così la fine dell'oscuro cammino alla ricerca della verità. Una vita « vivida e palpitante »<sup>84</sup> che coincide con il passato, sfuggente e tuttavia sempre recuperabile, essendo fissato nell'eternità della scrittura.

**Sophie NEZRI-DUFOUR**  
Aix-Marseille Université

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 766. Si tratta del racconto dal titolo significativo : « Laggiù, in fondo al corridoio ».

<sup>83</sup> Giusi Oddo De Stefanis, *op. cit.*, p. 32.

<sup>84</sup> Giorgio Bassani, *op. cit.*, p. 766.