

ANNA LANGIANO

Dall'idillio al weird: appunti sul Giardino dei Finzi Contini

In

Contemplate/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplate-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA LANGIANO

Dall'idillio al weird: appunti sul Giardino dei Finzi Contini

Se a una prima analisi il giardino dei Finzi Contini sembra rispettare le caratteristiche del cronotopo dell'idillio, è altresì innegabile notare che la rappresentazione del giardino nel romanzo è pervaso da un senso di angoscia che si acuisce nel corso della narrazione. Sul mondo naturale viene riverberato il sentimento di disperazione dei Finzi Contini: il giardino esiste in funzione dei personaggi umani.

E' interessante notare il capovolgimento di tale rapporto uomo-natura in anni recenti, e nello specifico nella categoria del New Weird. Anche nel New Weird è presente un senso di diffusa angoscia, spesso associato alla presenza di piante. Lo slittamento porta con sé un capovolgimento nella percezione del mondo: se in Bassani il senso di angoscia era una proiezione dei sentimenti dei protagonisti sul giardino (quindi il giardino angoscia perché il giardino è l'uomo stesso), nel New Weird l'angoscia ha esattamente la funzione opposta: la natura è inquietante perché non è umana, è una totale e inappellabile alterità.

Attraverso il paragone tra l'idillio perturbante bassaniano e le distopie di opere New Weird, l'intervento si propone di riflettere sul rovesciamento del rapporto tra uomo e natura e sul conseguente passaggio dall'idillio alla distopia.

La rappresentazione del giardino eponimo del romanzo di Bassani avviene attraverso un'attenta costruzione narrativa che procede per successive dilazioni, rispecchiamenti e sfasature.

Il romanzo comincia con la visita alle catacombe etrusche che riportano alla memoria del narratore la tomba dei Finzi Contini e "l'altra casa".¹ Il giardino è quindi fin dall'inizio del romanzo innestato su un gioco di rimandi sepolcrali, che lo colloca in una situazione di ambiguità: sono le tombe che alludono al giardino, o il giardino che allude a una tomba?

Notiamo innanzitutto che la prima rappresentazione del giardino avviene quando esso non esiste più, è quindi una negazione:

il giardino, o per essere più precisi il parco sterminato che circondava casa Finzi-Contini prima della guerra, e spaziava per quasi dieci ettari fin sotto la Mura degli Angeli (...) oggi non esiste più, alla lettera. Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci, e perfino palme ed eucalipti, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere.²

Riandando indietro col ricordo, la prima immagine del giardino è legato all'occhio che si affaccia tra le fronde, ma intravede solo la Magna domus e il campo da tennis, quindi due elementi antropizzati, mentre il giardino vero e proprio appare indistinto, non messo a fuoco:

penetrare con lo sguardo attraverso l'intrico selvoso dei tronchi, dei rami, e del fogliame sottostante, fino a vedere lo strano, aguzzo profilo della dimora padronale, con dietro, molto più in là, al margine di una radura, la macchia bigia del campo di tennis.³

Nel racconto del protagonista il giardino è il luogo edenico da cui -poco più che bambino- vede affiorare Micol, e che nella sua giovinezza si configura come il luogo idilliaco dove poter condurre

¹ "lo stesso isolamento, la medesima separazione di cui i Finzi-Contini avevano circondato i loro defunti, circondava anche l'altra casa che essi possedevano, quella in fondo a corso Ercole I d'Este" G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, in G. BASSANI, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, 325.

² G. BASSANI, *Il giardino...*, 327.

³ Ivi, 329.

una vita con Micòl: «eppure, se chiudo gli occhi, Micol Finzi-Contini sta ancora là, affacciata al muro di cinta de suo giardino, che mi guarda e mi parla».⁴

Ma un'attenta analisi della disposizione degli episodi narrativi mostra come fin dal primo momento l'atteso incontro col giardino venga depistato in qualcosa di diverso: il protagonista non riesce, come progettato da Micol, a scavalcare le mura del giardino, al contrario sprofonderà in una vera e propria *descensus ad inferos*, evidente traslato del giardino stesso, un luogo in cui la vita nella sua fantasia proseguirà con Micòl.⁵

Quando Celestino riaffiora, Micòl è già risalita sul muro di cinta, e prima di rientrare, chiamata dai familiari, si volta a fissarlo.

Il giardino rimane vietato, fino a una decina di anni dopo, ovvero, come specificato all'inizio del capitolo seguente, «la volta che mi riuscì di passarci davvero, di à dal muro di cinta del Barchetto del Duca, e di spingermi fra gli alberi e le radure della gran selva privata fino a raggiungere la magna domus»⁶. Il protagonista viene infatti invitato alle partite di tennis prima da Alberto poi da Micol; davanti all'ingresso del giardino il gruppo di invitati viene raggiunto da Jor e da Perotti che «col braccio levato, ci indicava il viale che, dopo un centinaio di metri, si inoltrava in un folto di canne d'India».⁷

Siamo quindi all'ingresso del giardino, annunciato e nascosto al contempo dalle canne: l'incontro con il giardino, per il protagonista e il lettore, sembra finalmente giunto. Ma Bassani invece di proseguire con la descrizione del giardino come viene finalmente visto dal protagonista, inserisce una brusca ellissi temporale, per cui la scena si sposta a dodici giorni dopo, quando le partite nel giardino sono diventate una consuetudine degli ospiti.

Alla scena dell'ingresso del giardino si alluderà successivamente descrivendo l'incontro da parte del gruppo con la signora Herrera, che vicino a un cespuglio di rose indica in direzione del campo da tennis; anche in questo caso il giardino è annunciato, ma non mostrato.

Ma sarà solo più avanti, ormai nel quinto capitolo (e dopo il racconto da parte del signor Ermanno dell'innamoramento con la madre di Micòl, avvenuto nel cimitero del Lido, che non può che consuonare con la fantasia da parte del protagonista bambino dell'amore con Micòl nel cunicolo; ennesima volta in cui il giardino viene sostituito da un traslato mortifero) che verrà raccontato l'incontro col giardino. Il capitolo si apre con queste parole: «Volle essere Micol a mostrarmi il giardino», e in effetti la costante della narrazione è che la descrizione del giardino avviene non attraverso lo sguardo del protagonista, ma attraverso la voce di Micol:

Potrei sapere, per favore, che specie di albero lei pensa che sia, quello laggiù? Poteva riferirsi sia a onesti olmi e tigli nostrani, sia a rarissime piante africane, asiatiche, americane che soltanto

⁴ Ivi, *Il giardino...*, 357.

⁵ «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 [...] Potevo contare su Micòl, fuori: ci avrebbe pensato lei a rifornirmi di cibo e di tutto quanto avessi bisogno. E sarebbe venuta da me ogni giorno, scavalcando il muro di cinta del suo giardino, d'estate come d'inverno. E ogni giorno ci saremmo baciati, al buio: perché io ero il suo uomo, e lei la mia donna» G. BASSANI, *Il giardino...*, 361-365.

⁶ Ivi, 367.

⁷ Ivi, 386.

uno specialista sarebbe stato capace di identificare: giacché c'era di tutto, al barchetto di Duca, proprio di tutto. Quanto a me, rispondevo sempre a vanvera.⁸

Il giardino agli occhi del protagonista (e del lettore che da quello sguardo dipende) esiste solo nel momento in cui Micol pronuncia i nomi degli alberi che lo popolano, e che vengono descritti attraverso la lente dell'affettività di Micol: le *Washingtoniae graciles* sono i vecchioni, gli alberi da frutta sono assimilati a Perotti e alla sua famiglia, l'imbarcadere è il luogo fiabesco e melanconico della gite col sandolino.

Nonostante la Magna domus diventi una presenza costante nella vita del protagonista grazie alle visite ad Alberto e più in là al lavoro per la tesi, il giardino non comparirà più fino alla notte di Pasqua, quando il narratore abbandona la cena di famiglia per raggiungere casa Finzi-Contini.

Anche in questo caso la narrazione prosegue per raddoppiamenti destabilizzanti: la cena di Pasqua a casa dei genitori assume un tono spettrale⁹, come avulsa dal tempo apparirà la successiva e speculare cena con i Finzi-Contini. Il narratore riceve una telefonata da Alberto che lo invita a cena a casa loro; mentre va verso la Magna Domus, Celestino immagina di attraversare il giardino e alla fine di esso incontrare Micòl, cosa che puntualmente accade: l'incontro con Micòl è quindi raddoppiato, avvenendo prima nella fantasia del protagonista poi nella realtà.

In un chiarore anche più inteso di neve e di luna mi inoltrai attraverso il Barchetto del Duca. A metà strada, poco prima che infilassi il ponte sul canale Panfilio, mi si parò innanzi un'ombra gigantesca, quella di Jor.¹⁰

L'uscita dal giardino non viene descritta perché, nella speranza del protagonista, «quella notte non sarebbe finita mai»

Tornando dalla Francia, il protagonista vede dall'alto delle mura le partite di tennis che proseguono e viene richiamato dagli amici, attraversando ancora una volta la pianta di rose indicata il primo giorno dalla signora Herrera; ma per avere una nuova visione del giardino bisognerà aspettare la fine del romanzo.

«C'era una magnifica luna piena: così chiara e luminosa nel cielo perfettamente sereno da rendere superfluo l'uso del fanale»¹¹ Come nella notte di Pasqua, la luna illumina il percorso del protagonista¹² che, superando «come un fantasma» amanti abbracciati nell'erba, giunge nel luogo del primo incontro con Micol.

⁸ Ivi, 407.

⁹ «il tavolo aveva assunto un aspetto assai simile a quello che offriva le sere del Kippur, quando lo si preparava per Loro, i morti familiari[...] Qui, ai loro posti, stasera sedevamo noi, i vivi. Ma ridotti di numero rispetto a un tempo, e non più lieti, vocianti, bensì tristi e pensierosi come dei morti. [...] Soffiati via, tutti: come foglie leggere, come pezzi di carta, come capelli di una chioma incanutita dagli anni e dal terrore» G. BASSANI, *Il giardino...*, 478-480.

¹⁰ Ivi, 482.

¹¹ Ivi, 571.

¹² Notiamo la consonanza di questa descrizione con quella della passeggiata notturna dei taccuini di Herny James riportata da Alessandro Giardino in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*: «Ben presto ci fu la luna, nascente e bianca, e sembrava riflessa nella faccia bianca del grade stadio vuoto (...). Tutto era là, tutto venne: il riconoscimento, il silenzio, la stranezza, la pietà e la sacralità e il terrore, la passione mozzafiato e il divino sollievo delle lacrime» (A. GIARDINO, *Ellissi eccentriche: Giorgio Bassani, Hermann Melville e Nathaniel Hawthorne*, in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2016, 163). La scelta lessicale qui operata da James delinea uno spettro emotivo e di significato applicabile anche al rapporto del protagonista col

Il protagonista si arrampica nello stesso muro che non aveva osato scavalcare anni prima, e come allora vi trova una scala che usa per entrare nel giardino. Finalmente tutto avviene come sarebbe dovuto avvenire all'inizio del romanzo.

«Come era bello di notte il Barchetto del duca, con quanta dolcezza la luna lo illuminava! Fra quelle ombre di latte, in quel mare d'argento, io non cercavo niente».¹³ Jor lo guida fino alla Hutte, e guardandola si convince che sia il luogo di ritrovo di Giampi e Micol. In quel momento si accorge che Jor è scomparso, e viene richiamato dal suon dell'orologio della piazza. Questa conclusione ad anello non solo riprende, avverandolo, il primo mancato ingresso nel giardino (e coincide con l'uscita da esso), ma rieccheggia il sogno che il protagonista aveva fatto su Micol la prima volta che era sceso nel cunicolo sotterraneo e aveva pensato di rimanere lì con lei, salvo uscire a tarda notte per affacciarsi alla propria casa e vedere di nascosto il padre.

Di notte, tuttavia, di notte potevo benissimo fare delle lunghe sortite, specie se sceglievo le ore dopo l'una, dopo le due, quando tutti sono a dormire, e per le vie della città non è rimasto in pratica più nessuno. Strano e terribile, ma dopo tutto anche divertente, passare da via Scandiana, rivedere la nostra casa.¹⁴

In quel caso il moto va dall'interno all'esterno della città, alla fine del romanzo è il rumore della città che entrando nel giardino nella forma dei rintocchi dell'orologio della piazza fa sovvenire al protagonista la figura del padre in attesa, facendolo così uscire -irrevocabilmente- dal giardino.

«E date le spalle alla Hutte, ,mi allontanai fra le piante dalla parte opposta»¹⁵

A una prima lettura il *Giardino* rispetta le caratteristiche del cronotopo di Bachtin, come una coesa unità spazio-temporale: gli eventi avvengono in luoghi vicini tra loro (con l'ovvio fulcro della casa dei Finzi Contini) e in un arco temporale limitato. Ma dall'analisi delle occorrenze della rappresentazione del giardino nel romanzo risulta evidente che, grazie anche a un gioco di reticenze e rimandi strutturali nella narrazione, una descrizione obiettiva del giardino è evitata. La rappresentazione del giardino viene differita continuamente e quando arriva è 'già nel passato' e filtrata attraverso Micol. Le visioni successive del giardino avevano attraverso gli occhi del narratore, questa volta però in un'ottica fantasmagorica che avvolgono il giardino in una sensazione di irrealtà.

Bassani procede per successive ellissi che scardinano la coerenza narrativa dello spazio del giardino: lo spazio richiama è sempre uno spazio altro; così come il tempo viene disgregato in un caleidoscopio di citazioni e rivissuti e sogni che frammenta la coesione temporale del narrato e sovrapporre eventi che nel vissuto si collocano su piani temporali diversi. I continui scarti narrativi destabilizzano sottilmente il lettore, che si trova a mettere in dubbio la cronologia degli eventi.

mentre nell'idillio sono presenti le fasi della vita una, dentro il giardino la vita è continuamente promessa e continuamente disattesa: il protagonista lavora per la tesi, ma Micòl per laurearsi fugge a Venezia e Albero addirittura smette di parlarne. Non ci sono progetti matrimoniali o lavorativi; le miglione al campo da tennis vengono iniziate quando ormai è ridicolmente (o forse drammaticamente) tardi. Nel giardino la vita cessa di scorrere, la temporalità non è quella ciclica

giardino. Significativamente, tale passeggiata descritta da James ha come meta il cimitero dove sono sepolti i suoi familiari.

¹³ G. BASSANI, *Il giardino*, 573.

¹⁴ Ivi, 365.

¹⁵ Ivi, 576.

dell'alternarsi di vita e morte ma quella sospesa in cui ogni atto ripete eternamente se stesso, come gli etruschi nelle necropoli. All'interno del recinto, i giorni e le azioni sono intrappolati in una ripetitività che non è quella ciclica naturale ma quella dei montarozzi etruschi sottratti all'avvicinarsi di vita e morte biologico.¹⁶ All'interno valgono le regole del racconto di fantasmi¹⁷, l'ambiguità ermeneutica di *Giro di vite* di Henry James.

Si tratta insomma di un idillio mancato: un luogo che alla prima impressione del protagonista appare edenico ma che viene internamente incrinato da una sensazione di inquietudine e angoscia che si acuisce nel corso della narrazione,¹⁸ e che svuota internamente la rappresentazione del giardino come un luogo protetto, dove la vita dei protagonisti si svolge tra studio e esperienze sentimentali, in un affettuoso connubio con le piante familiari.

Arriviamo così al capovolgimento di un'altra caratteristica propria dell'idillio bachtiniano: la comunione tra uomo e natura. Il giardino non ha una sua identità ma è sempre una proiezione dell'occhio di chi guarda, perché a fruizione avvien solo attraverso gli occhi e le emozioni dei protagonisti.

L'irruzione del perturbante nella narrazione avviene come rispecchiamento dell'interiorità del protagonista che percepisce il crollo del mondo in cui si era rifugiato, le crepe fatte dal reale sempre più visibili. Non a caso il suo congedo dal giardino avviene sussurrando le parole "Che bel romanzo", come a voler relegare il giardino nei meandri dell'irrealtà e della fantasia.

Non c'è identità tra giardino e protagonista ma una rottura percettiva: il giardino è legato all'incapacità di vedere, a una reiterata agnosia visiva. Il giardino è al centro di successive sfasature narrative e visive: l'incontro con esso nel romanzo è ritardato da una serie di omissioni del narrato e ellissi: quando ci viene descritto è attraverso lo sguardo di un altro personaggio o in uno stato allucinatorio. Il giardino rimanda sempre a qualcos'altro, o è oggetto di rimando di qualcos'altro: in entrambi i casi vive come sineddoche priva di autonomia ontologica, esso è per l'altro, è in quanto altro, è in funzione dell'altro.

In questo senso la poetica bassaniana è un anti-idillio, in cui la comunione non arriva mai, ma è sempre tutto ritardato, parziale. E' una poetica dello sfasamento, del perturbante. Tutta la

¹⁶ "Varcata la soglia del cimitero [...] l'eternità non doveva più sembrare un'illusione, una favola, una promessa da sacerdoti. Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle dove tombe, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere molte cose che rendevano bella e desiderabile la vita: in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì [...] nulla sarebbe potuto cambiare" G. BASSANI, *Il giardino...*, 321-22.

¹⁷ Puccetti richiama a Wakefield "in tal senso, nel senso cioè spettrale" per il primo incontro di Micòl e del protagonista. Per quanto riguarda la Magna Domus, sempre Puccetti scrive "La villa dei Finzi-Contini, d'altronde, destinata all'abbandono da parte dei suoi abitanti che saranno disfatti dalla follia nazista, quella casa grandiosa e misteriosa degli ultimi di un sangue superbamente isolatisi dai correligionari, rimanda certo all'hawthorniana Casa di sette abbaini" V. PUC CETTI, *Bassani, e Hawthorne*, in A. PERLI (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2011, 52. Come rileva anche Alessandro Giardino, "partendo da Alberto per arrivare alla madre Olga, e includendo perfino gli Herrera, i fratelli scapoli della signora Olga, gli abitanti del giardino sono puntualmente descritti in termini di tetro grigiore" A. GIARDINO, *Ellissi eccentriche...*, 78. Fa ovviamente eccezione Micòl, personaggio drammaticamente vitale, così come la figlia di Rappaccini viene descritta dal narratore "bella come il sole e con un colorito così vivo e intenso che una sfumatura in più sarebbe stata di troppo. Appariva sovrabbondante di vita, salute ed energia e tutti questi attributi, nel loro rigoglio". N. HAWTHORNE, *La figlia di Rappaccini*, Milano, Feltrinelli, 15.

¹⁸ L'elemento perturbante del giardino è trasmesso dal suo essere un doppio della tomba: significativamente, proprio la visita alle necropoli fa scattare nel narratore il ricordo della tomba dei Finzi-Contini, e, in seconda battuta, per scissione immaginifica, della casa (e quindi del giardino). Come in una tomba, la vita nel giardino non si realizza né sviluppa, al contrario viene intrappolata, diventa sospesa e mai fruita.

narrazione di Bassani avviene attraverso una serie di opacità, di visioni interrotte: la sua è certamente una poetica visiva, ma di una visione che destabilizza, perché incapace di mettere a fuoco, perché crea inganni visivi che moltiplicano le domande invece di credere chiara la risposta.

È come se ci venisse mostrato l'ingresso principale di un edificio, l'accesso all'interpretazione, e ci venissero consegnate un numero illimitato di chiavi per aprirlo -forse per pudore, come suggeriva Pasolini, forse per una forma di anarchismo e di storicismo mancato, come voleva Siciliano, o forse anche per un'idea di letteratura per cui l'enigmaticità non è necessariamente l'espressione di un limite, di un'incapacità o un'impossibilità di comprendere fino in fondo la realtà storica, e dunque di raccontare il presente, ma una risorsa espressiva. Il non dire, l'alludere, il rimandare possono essere più espressivi del dire, il nascondere del rivelare.¹⁹

Il giardino non esiste se non come proiezione dell'uomo che lo guarda (esattamente il contrario fa Hawthorne: la donna diventa proiezione del veleno del giardino), porta in sé l'asimmetria emotiva dei personaggi, un mondo sognato, spiato ma non fruito.

Uno dei modelli per Micòl nel giardino è, come già ampiamente dimostrato dalla critica bassaniana,²⁰ *La figlia di Rappaccini* di Hawthorne, racconto in cui il protagonista si innamora della sua vicina guardandola nel suo giardino, per poi scoprire che, essendo le piante del giardino velenose, la ragazza ha involontariamente assorbito quel veleno che gli trasmette attraverso un tocco, condannandolo a sua volta a diventare strumento di morte per qualsiasi essere vivente gli si avvicini. Il giardino in cui vive la ragazza (e che definisce il suo destino) è descritto come rigoglioso, con un'antica fontana di marmo in parte distrutta e dominato da una pianta creata attraverso i suoi esperimenti da Rappaccini stesso, dotata di fiori rossi di straordinaria bellezza ma anche di un veleno mortale che la figlia assorbe fin da bambina, diventando anch'essa velenosa. Nel tentativo di tornare a una vita normale, il protagonista le fa bere un antidoto che però eliminando il veleno dal suo corpo provoca anche la morte di lei, ormai indissolubilmente intrisa di quello stesso veleno.

Nel racconto di Hawthorne, il giardino ha una sua propria identità che annienta l'identità umana: è il luogo di ciò che non è umano, anzi è potenzialmente distruttivo dell'uomo.²¹

Nel romanzo di Bassani invece, il giardino-tomba è tale non per vocazione intrinseca, ma perché sul mondo naturale viene riverberato il sentimento di disperazione dei Finzi Contini: l'angoscia sottile che traspare dal giardino sempre più pervicacemente nel corso della narrazione non fa altro che riflettere la muta emozione dei personaggi. Il giardino quindi esiste in funzione dei personaggi umani. Non è un caso che, quando finalmente viene descritto il giardino, esso ci viene descritto attraverso le parole di Micòl, e quindi attraverso il suo sguardo e la sua emotività; così le *Washingtoniae* vengono descritte come «i 7 vecchioni», gli alberi da frutto assimilati teneramente al Perotti. Una volta scomparsi gli abitanti della casa, scompare anche il giardino. L'unione tra uomo e natura si rivela tutto a favore del primo: l'uomo e la natura sono nel giardino dei Finzi Contini la stessa cosa perché la natura non è altro che un luogo dove l'uomo può specchiare se stesso.

¹⁹ A. GIARDINO, *Ellissi eccentriche...*, 151.

²⁰ In GIARDINO, *Ellissi eccentriche...*

²¹ È immediato il parallelismo tematico tra la figlia di Rappaccini e Frankenstein: in entrambi i casi la tentazione umana di modificare la natura e sottrarle il potere creativo, seppur condotto con nobili intenzioni, ha delle conseguenze mostruose e produce forme di vita maledette e infelici. Sia la creatura di Frankenstein che la figlia di Rappaccini sono esperimenti scientifici viventi, che essendo stati sottratti al ciclo naturale della vita sono condannate alla solitudine e all'essere percepiti come una minaccia.

Il giardino è un idillio mancato perché la storia del protagonista lo è.

Il perturbante non è dato dall'irrompere di qualcosa d'altro, ma dall'espansione di un'interiorità umana disgregata al resto del mondo, come in uno stato allucinatorio. L'unica realtà è quella della percezione umana.

Per meglio mettere a fuoco questo aspetto propongo qui un confronto con alcuni racconti variamente riconducibili a una modalità weird di narrazione, una modalità in cui il perturbante non è proiezione dell'angoscia umana ma percezione del totalmente altro.

La categoria del weird non è riconducibile a un preciso genere letterario ma, come giustamente rileva Francesco Corigliano, piuttosto a un "modo" narrativo²² in cui la sensazione di strano tradisce la presenza di una realtà che si trova al di là della percezione comune. Il termine è stato recentemente ripreso per indicare il New weird «per descrivere quella letteratura contemporanea che riprende le vecchie tematiche weird con una nuova consapevolezza ecologica».²³

In *Morte per paesaggio* di Margaret Atwood due amiche passeggiano nel bosco quando una delle due improvvisamente scompare; negli anni successivi, l'amica rimasta è ossessionata da quadri di paesaggio, fino a che non le sembra di vedere all'interno del paesaggio stesso l'amica scomparsa.

In *La foresta trabocca* la moglie del protagonista si trasforma progressivamente in una pianta che crescendo in una camera si sviluppa in una vera e propria foresta. Similmente, ne *Il frutto della mia donna* Han Kang racconta di un uomo che assiste alla trasformazione della moglie in una pianta.²⁴

In tutte queste opere, l'anomalia percettiva che sussume l'elemento weird è la assimilazione dell'interiorità umana a quella delle piante: non sono le piante a diventare proiezione dell'uomo, ma l'uomo a rinunciare a se stesso per diventare una pianta.

Se nel racconto di Hawthorne il giardino è l'elemento pericoloso che nega l'umano, nelle opere qui citate il vegetale distrugge l'identità umana, ma lo fa per creare una nuova forma identitaria di comunione con l'elemento vegetale: l'umano sparisce ma per fondersi con un nuovo tipo di esistenza e forse di coscienza, quella vegetale.

Mentre in Bassani le piante sono un riflesso dell'uomo, nel New weird assistiamo all'ingresso delle piante come totale e inappellabile alterità. Lo slittamento porta con sé un capovolgimento nella percezione del mondo: in Bassani il senso di angoscia era una proiezione dei sentimenti dei protagonisti sul giardino (quindi il giardino angoscia perché il giardino è l'uomo stesso), nel New weird l'angoscia ha esattamente la funzione opposta: la natura è inquietante perché non è umana, non dialoga con l'essere umano, anzi esiste senza di lui. Addirittura lo assimila, ne prende il posto: ciò che prima era un uomo adesso è una pianta. In un caso abbiamo l'angoscia di un uomo che vede il mondo intorno a sé a proprio immagine e somiglianza, nel secondo caso l'angoscia scaturisce dalla percezione che il mondo intorno non è più nostra immagine, non è a noi somigliante anzi, è totalmente autonomo e irriducibile all'umano; se possiamo in qualche misura sforzarci di immaginare come percepisce il mondo un animale, immaginare cosa del mondo percepisca una pianta ci è inappellabilmente precluso. Non solo non si ha la comunione tra uomo e natura implicita nell'idillio, ma il punto centrale della narrazione è la natura come totale alterità dell'umano.

²² F. CORIGLIANO, *La letteratura weird. Pensare l'impensabile*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020. Per la definizione di weird si veda il saggio di Mark Fisher "The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo".

²³ E. WILK, *Narrazioni dell'estinzione*, Torino, ADD Editore, 2023, 23.

²⁴ Per un'analisi dei racconti di Atwood e Kang rimando a E. WILK, *Narrazioni dell'estinzione...*

Bassani si inserisce nella crisi novecentesca della coscienza umana; l'identità del narratore è messa in discussione, l'atto di creazione vorrebbe coincidere con l'atto della memoria ma è destinato a fallire perché, secondo l'esergo manzoniano del Giardino, «che cosa ricorda il cuore?»

Riprendiamo ancora una volta attraverso le parole di Puccetti il rapporto tra Bassani e Hawthorne:

Quell'Hawthorne, ricordiamolo, che considerava allegorie del cuore' i suoi racconti, che aveva costruito una sorta di mitologia del cuore a protezione dei suoi enigmi narrativi [...] e che fa dire a Dimmesdale, nella Lettera Scarlatta, che 'nessuna forza, quando non sia la Divina Provvidenza, è capace di divulgare con parole, o con simboli od emblemi, i segreti che possono giacere in un cuore umano.²⁵

La memoria ricostruisce un mondo che non crede a se stesso: non esistono gli eventi, esiste il cuore umano che quegli eventi ha ricucito insieme, ma è condannato a metterli continuamente in dubbio mostrando al lettore l'artificialità del racconto che non ha altra verità di quella del cuore, che ha lo stesso grado di realtà di quella del sogno, dell'incubo, del rimpianto. Non è questa la sede per analizzare l'influsso che tale poetica ha avuto sull'elemento cardine della scrittura di Bassani, ovvero l'ellissi; basti però pensare al suo parallelo con la reticenza manzoniana. Ci limitiamo qui a riassumere, riservando una trattazione più puntuale ad altra sede, le tecniche narrative con cui Bassani costruisce la particolare composizione della materia narrativa procedendo per identificazioni e rimandi (attraverso citazioni letterarie e quindi proiezioni a un mondo esterno a quello descritto, o flashback e sogni, quindi proiezioni interiori); le lunghe digressioni bassaniane corrodono la continuità della narrazione.

Nella letteratura contemporanea attraverso la lente straniante del weird si indagano nuove possibilità di coscienza,²⁶ l'apertura al totalmente altro in grado di inglobare l'uomo e la sua identità per fare spazio a nuove forme di identità transumana.

²⁵ PUC CETTI, *Bassani e Hawthorne...*, 47.

²⁶ Nel weird, lo straniamento è caratterizzato da tratti ancora più destabilizzanti. Piuttosto che incentrarsi sullo sfasamento dei piani, confondendo possibile e impossibile, esso porta a osservare la struttura stessa del paradigma del reale contribuendo a metterlo in crisi e, in certi casi, a distruggerlo. In linea proprio con talune prospettive della fisica l'indagine sulla costituzione della natura e la teoria degli atomi), della medicina (la psicologia e la costituzione della mente) e della sociologia (la costituzione del rapporto uomo/massa), questo modo letterario interessa l'impalcatura conoscitiva utilizzata dall'uomo, e la intacca. Il soprannaturale non è più trattato comodi e le tecniche che gli sono deputati, perché trascende la natura e viene trattato come condizione altra, talvolta metafisica e di per sé indescrivibile" F. CORIGLIANO, *La letteratura weird...*, 150-151.