

**Giorgio Bassani. Soggettività e discorso nelle arti visive**

**Alessandro Giardino**

Department of Languages, Literatures, and Cultures

McGill University, Montreal  
February, 2013

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment of the  
requirements of a degree of doctor of philosophy

Alessandro Giardino ©

## Indice

RINGRAZIAMENTI .....	3
ABSTRACT .....	4
INTRODUZIONE.....	6
RASSEGNA CRITICA.....	9
Sui rapporti con Longhi.....	10
Bassani, Morandi, e la Scuola Metafisica.....	16
Sull’itinerario visivo di Giorgio Bassani.....	18
QUADRO TEORICO E SCHEMA DI LAVORO .....	25
CAPITOLO 1: “La passeggiata prima di cena”. La lezione del post- impressionismo ed i primi passi della soggettività autoriale.....	34
“La passeggiata prima di cena” .....	35
La scena storico-artistica italiana e la lezione del post-impressionismo .....	39
“La passeggiata prima di cena” e <i>Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande Jatte</i> .....	44
Il <i>pointillisme</i> di “La passeggiata” .....	48
Giochi di cornice .....	50
Quando caos ed ordine si incontrano.....	56
Lo sguardo anamorfico .....	63
CAPITOLO 2: Bassani e l’immaginario metafisico. ....	69
Il lungo percorso del linguaggio metafisico .....	72
“Lida Mantovani” .....	77
“Una Lapide in Via Mazzini” .....	90
“Gli ultimi anni di Clelia Trotti” .....	102
“Una notte del ‘43” .....	113
Per concludere ... ed ancora per De Chirico. ....	121
CAPITOLO 3: La “lettera rubata” di Bassani, e i maestri di rinuncia.....	129
Athos Fadigati, ed il tentativo di dire “io” .....	133
Funzione e significazione di Filippo de Pisis .....	139
I mille volti di Athos Fadigati.....	143

La morte di Fadigati, e la pratica del “foreclosure” .....	153
<i>Il giardino dei Finzi-Contini</i> ed il prologo come chiave di violino.....	156
Il ruolo di Micol.....	159
La catena dei maestri di rinuncia.....	165
Malnate, e la questione Arcangeli-Morandi .....	174
Le diverse estetiche dell’“ex-centricità” ed il mancato superamento del narcisismo .....	182
CAPITOLO 4: La ferita narcisistica e il meccanismo regressivo. La trama psicologica tra <i>Dietro la porta</i> e <i>L’odore del fieno</i> .....	
Il posizionamento culturale, da <i>Dietro la porta</i> all’ <i>Airone</i> .....	193
<i>Dietro la porta</i> .....	199
La scoperta di Francis Bacon, e Alberto Sughì come filtro interpretativo ..	207
Il realismo esistenziale di <i>L’airone</i> e l’auto-esclusione dal mondo .....	214
Edgardo Limentani, tra narcisismo e paranoia .....	219
Dalla fuga dal mondo all’identificazione con l’oggetto. ....	225
La chiave di volta: l’uccello e/é la donna.....	235
<i>L’odore del fieno</i> .....	243
Fuori dalle mura, <i>into the world</i> of “simulacra” .....	250
CONCLUSIONI.....	261
BIBLIOGRAFIA.....	268

## **RINGRAZIAMENTI**

Ringrazio la Prof.ssa Kroha per aver meticolosamente letto e commentato ogni singolo capitolo di questa tesi nelle infinite versioni che hanno preceduto quella finale. Non avrei potuto sperare in una direttrice di tesi più intelligente, precisa e severa.

Ringrazio il Prof. Ara Marjian per aver eroicamente letto questo lavoro tutto d'un fiato, per i suoi lusinghieri commenti, per la sicurezza che ha offerto a me e a questo progetto.

Ringrazio tutti i professori che qui a McGill hanno seguito questo lavoro nelle sue diverse fasi, aiutandomi, consigliandomi ed incoraggiandomi senza sosta. In particolare, ringrazio il Prof. Eugenio Bolongaro, il Prof. Matteo Soranzo e la Prof.ssa Amelia Jones.

Ringrazio David per essermi stato accanto nei momenti più difficili di questa avventura.

Ringrazio Davide per avermi ricordato che c'è un mondo più vasto di quello che mi sono abituato a conoscere.

Ringrazio i miei genitori che mi hanno aiutato non capendo, e mi hanno lasciato libero nonostante tutto.

Infine, ringrazio quella parte di me che non sa, non vuole e non deve arrendersi.

## ABSTRACT

Alla luce del continuativo interesse di Bassani per le arti visive e la storia dell'arte, l'analisi individua il legame tra una serie di intertesti storico-artistici e determinati motivi psicologici operanti all'interno del *Romanzo di Ferrara* in termini di immaginario e struttura del testo. Inoltre, l'analisi mostra le molte omologie esistenti tra la sequenza delle configurazioni testuali e l'itinerario intradiegetico di una soggettività autoriale. Obiettivo di questo lavoro è dimostrare come l'ambivalente relazione di Bassani nei confronti del discorso estetico della propria epoca si traduca in una sua appropriazione critica e decostruttiva dello stesso.

In the light of Bassani's lifelong interest in the visual arts and the history of art, the analysis identifies the connection between a number of art-historical intertexts and specific psychological patterns operating in *Il romanzo di Ferrara* in terms both of imagery and structure of the text. Moreover, the analysis shows the several homologies existing between the sequence of the textual configurations and the intradiegetic itinerary of an authorial subjectivity. Objective of the thesis is to demonstrate how Bassani's ambivalent relation towards the aesthetic discourse of his times translates into his critical and deconstructive appropriation of it.

A la lumière de l'intérêt constant de Bassani pour les arts visuels et l'histoire de l'art, l'analyse établit le lien entre une série d'intertextes historico-artistiques et de motifs psychologiques particuliers opérant dans *Il romanzo di Ferrara* en termes d'imaginaire et de structuration du texte. En outre, l'analyse montre les homologies

existant entre la séquence de ces configurations textuelles et l'itinéraire intradiégétique d'une subjectivité autoriale. Le but de ce travail est de démontrer comment l'ambivalente relation de Bassani par rapport au discours esthétique de son époque résulte en son appropriation critique et déconstructive du même discours

## INTRODUZIONE<sup>1</sup>

Autore italo-ebreo e cantore delle vicende di Ferrara tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inoltrato dopoguerra, Giorgio Bassani scrive la maggiore parte dei propri racconti e romanzi tra la fine della seconda guerra mondiale e l'inizio degli anni Settanta, decidendo soltanto in un momento successivo di raccogliarli in un volume dal titolo *Il romanzo di Ferrara*. Inoltre, tanto *Il romanzo di Ferrara*, quanto ciascuno dei racconti o romanzi che lo compongono sono più volte modificati e ripubblicati dal loro autore, talvolta, e soprattutto nel caso delle prime opere, con cambiamenti di particolare rilievo dal punto di vista tanto formale che contenutistico. Eppure Giorgio Bassani non è unicamente scrittore; allievo e seguace di Roberto Longhi, ed amico dei molti storici dell'arte che tra l'inizio del Novecento e gli anni Settanta si alternano sulla scena italiana, Bassani è a sua volta esperto d'arte e critico militante. Difatti, anche quando la scrittura ha finalmente la meglio sulla vocazione storico-artistica, l'originario interesse di Bassani per le arti visive non si estingue, ed è ancora oggi possibile rintracciare i molti scritti che, ora

---

<sup>1</sup> *Nota metodologica*: La necessità di lavorare su fonti di almeno quattro lingue diverse e non sempre tradotte in italiano ha costretto ad una scelta metodologica. Nel lavoro che segue si è deciso di adottare un criterio di coerenza e reperibilità della fonte. Come si vedrà in bibliografia, si è optato per la traduzione inglese di tutti i testi in lingua diversa dall'italiano. Soprattutto per le opere di Sigmund Freud, Jacques Lacan e Jacques Derrida, la mancanza di traduzioni complete ed adeguatamente annotate delle opere in italiano, il dettaglio e le facilità di accesso alle traduzioni in inglese (anche in versioni online) e la realistica difficoltà che avrebbe incontrato il lettore medio a reperire e leggere le versioni originali in tedesco e francese, hanno condotto a questa scelta. Anche del testo inglese, si è tentato di offrire, laddove il passaggio lo richiedesse, una traduzione in italiano, seguito dalla formula "traduzione mia", riportando poi il passaggio originale all'interno delle note.

su giornali specializzati, ora in introduzione a cataloghi e libri, Bassani dedica a quegli artisti che sente a sé fraterni.

Nel *Romanzo di Ferrara*, Bassani racconta le vicende della comunità ferrarese nel periodo che va dall'apertura dei ghetti ebraici all'inoltrato dopoguerra, mostrando, da un lato, l'infrangersi del sogno di integrazione nel corso delle sempre più stringenti campagne antisemite, dall'altro il cinismo e l'ipocrisia ferrarese prima, durante e dopo il ventennio fascista. Bassani ricostruisce infatti il ruolo giocato dagli ebrei ferraresi all'interno delle lotte risorgimentali e del progetto di unità nazionale ricordando il trauma provocato da una concezione di italianità coagulatasi intorno ad un rifiuto della comunità ebraica per molti versi simile a quello precedentemente esercitato nei confronti di altri gruppi sociali. Tuttavia, a distinguere *Il romanzo di Ferrara* da altri resoconti dell'epoca, è la complessità attraverso la quale queste vicende vengono narrate dal loro autore. In primo luogo, infatti, Bassani ricorda il sostegno inizialmente offerto al fascismo da larga parte della borghesia ebraica, sottolineando l'assunzione da parte di quest'ultima di atteggiamenti ed ideologie di cui sarebbe poi stata a sua volta vittima all'indomani delle leggi razziali. Quindi, Bassani riproduce la crudeltà e la colpevole indifferenza con la quale i ferraresi parteciparono tanto alle stragi fasciste quanto alla sbrigativa espiazione post-bellica delle colpe e responsabilità collettive. Infine, Bassani illustra in maniera estremamente sottile la pervicacia di un "discorso", che se da un lato delinea un'egemonia della "norma" attraverso la regolamentazione delle diversità, dall'altro transita nelle attitudini e nei linguaggi di quegli stessi gruppi

che da quel discorso sono maggiormente repressi.<sup>2</sup> In questo senso, allora, Bassani manzonianamente assegna valore universale ad una vicenda dai confini relativamente ristretti ed unisce allo zelo dello storico la complessità del poeta.

Obiettivo principale di questo lavoro, pertanto, è quello di mostrare come il continuativo interesse di Bassani per le arti visive si inserisca nel più ampio programma di *Il romanzo di Ferrara* attraverso dinamiche di riappropriazione e problematizzazione del repertorio storico-artistico per molti versi analoghe a quelle operanti sul linguaggio. È nostra convinzione, infatti, che nel descrivere e reinventare vicende che lo coinvolsero in prima persona, Bassani si serva non soltanto dei discorsi e delle ideologie con le quali dovette fare i conti a quel tempo, ma anche delle immagini e strutture visive che lo accompagnarono nella ricostruzione narrativa di un mondo già in parte alle proprie spalle. All'interno di quest'ottica, l'analisi individua una serie di intertesti visivi operanti nella scrittura di Bassani, ora in termini di immaginario, ora in termini di poetica e riflessione estetica. È, infatti, partendo dalle dinamiche visive esistenti tra l'autore e i suoi testi che l'analisi si propone di rintracciare la lenta costruzione di una soggettività autoriale. In particolare, l'individuazione di una traiettoria psicoanalitica all'interno de *Il romanzo di Ferrara* è sistematicamente messa in relazione con il posizionamento dell'autore all'interno di un discorso culturale che è al contempo dentro e fuori del testo. Se alla traiettoria psicoanalitica si allacceranno quindi una successione di configurazioni visive, l'itinerario extratestuale farà emergere

---

<sup>2</sup> Con il termine “discorso” si fa riferimento all'utilizzo fattone da Michel Foucault tra, *L'archéologie du savoir* e *Surveiller et punir*. Per una sintetica definizione del termine si veda, *L'ordre du discours*, suo discorso inaugurale al Collège de France, tradotto in inglese in, “The Discourse on Language” ( *Archaeology of Knowledge* 215-37).

l'omologia tra queste tappe e particolari momenti della storia dell'arte italiana ed internazionale. Inoltre, proprio l'intrecciarsi di questi due discorsi, metterà in evidenza una relazione di Bassani con gli artisti e gli storici dell'arte della propria epoca in parte diversa da quella fino ad oggi descritta dalla critica.

### **RASSEGNA CRITICA**

La ricerca parte dalla constatazione di un'ancora incompleta riflessione sull'uso delle fonti visive e storico-artistiche all'interno di *Il romanzo di Ferrara*. Attraverso una rassegna della letteratura critica sui rapporti tra Bassani e l'arte è emerso infatti come all'insistenza su alcune aree della formazione visiva bassaniana si accompagni un generale disinteresse nei confronti di altre fonti ed altre sollecitazioni. Infatti, laddove la critica ha spesso meritoriamente evidenziato l'influenza di Roberto Longhi e Giorgio Morandi sull'immaginario bassaniano, raramente questa ha inserito questi maestri in una riflessione più ampia sul significato della loro lezione all'interno dei testi. Nell'analizzare *Il romanzo di Ferrara*, dunque, cercherò di guardare a questi ed altri nomi come a tasselli di un disegno più complesso, osservando inoltre come ad un'iniziale dipendenza nei confronti di Longhi e Morandi, si sostituisca una loro graduale messa in questione a mano a mano che Bassani supera quella stagione culturale di cui quei primi erano stati massimi esponenti.

Tentare di passare in rassegna gli studi concernenti la cultura visiva di Giorgio Bassani significa dapprima comprendere l'interesse continuativo dello scrittore nei settori delle arti visive e plastiche, quindi guardare alle sue attivazioni e alle sue modalità espressive. Infatti, pur essendo molteplici gli studi che hanno

rintracciato i rapporti di Bassani con una certa cultura bolognese, rare sono state le analisi capaci di prendere in considerazione una possibile evoluzione del percorso visivo bassaniano. Un'eccezione in tal senso è costituita dai lavori di Anna Dolfi e Gianni Venturi ai quali va riconosciuto il merito di avere sfondato le mura ristrette della cultura emiliana di primo Novecento, nonché l'individuazione dei rapporti Bassani-Bacon e Bassani-Arcangeli. Tuttavia, pur ripercorrendo un tale itinerario tramite il supporto di documenti storico-artistici che evidenziano le varie tappe dello scrittore, tanto Venturi quanto Dolfi se ne sono serviti solo in parte per l'analisi del *Romanzo*, lasciando tra l'altro sostanzialmente aperta la questione, a nostro avviso fondamentale, riguardante il posizionamento dell'autore nei confronti del dibattito storico-artistico italiano. In questa breve rassegna si cercherà pertanto di concentrarsi su tre argomenti principali che saranno sviluppati nel corso delle successive analisi, e vale a dire il rapporto Bassani-Longhi, il rapporto Bassani-Morandi, e l'iter visivo della soggettività autoriale.

### **Sui rapporti con Longhi**

L'influenza della lezione di Longhi sul pensiero dell'autore di *Il romanzo di Ferrara* costituisce un vero e propria assioma della critica bassaniana. È infatti Bassani stesso che in più occasioni menziona l'importanza del magistero longhiano negli anni della sua formazione, tra l'altro suggerendo l'influenza della pratica storico-artistica longhiana all'interno della propria scrittura.

In *Scrivere la pittura: la 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Andrea Mirabile ricostruisce l'estesa rete dei contatti longhiani dimostrando l'infiltrazione della lezione del maestro nell'opera di alcuni dei massimi protagonisti

della letteratura e della cultura italiana. Tra le caratteristiche enumerate da Mirabile come tipicamente longhiane spicca l'idea delle "equivalenze verbali", "ovvero la convinzione che la scrittura sia in grado di riprodurre, o almeno suggerire fedelmente, l'opera d'arte figurativa" (8). Per Mirabile, infatti, Longhi tramanda ai suoi allievi gli strumenti retorici utili alla costruzione di veri e propri *tableaux vivants*, o se non altro, di immagini letterario-pittoriche da animare in maniera pigmalionica. Strada preferenziale per il compimento di tale operazione è ovviamente quella dell'*ekphrasis*, tecnica antica e, secondo Mirabile, utilizzata da Longhi nel rigoroso rispetto "della storia e della geografia di quel pezzo di tela dipinta, di quel frammento di muro affrescato" (11). D'altronde proprio l'apprendimento dell'*ekphrasis* avrebbe determinato, secondo Mirabile, l'infittimento della dimensione storico-politica della propria narrazione, e quindi le valenze sinestetiche dei loro rispettivi racconti.

Dell'influenza di Longhi su Giorgio Bassani, Mirabile sottolinea le circostanze biografiche ( l'incontro nel 1935, l'inserimento di Bassani nel ristretto gruppo di allievi ammessi alle esercitazioni di attribuzione delle opere d'arte, etc.) ed il peso sul suo iniziale laboratorio creativo. In particolare, sono i *Momenti della pittura bolognese* a segnare, secondo Mirabile, il giovane autore ferrarese. Non sorprende, allora, che nel passare dalle dichiarazioni di massima all'analisi dei rapporti intertestuali, Mirabile scelga di analizzare il volume *Storie dei poveri amanti*, e vale a dire una raccolta di scritti appartenenti alla produzione giovanile dell'autore. È nostra convinzione, tuttavia, che l'influenza di Longhi vada

lentamente rarefacendosi mano a mano che si avanza verso la produzione matura dell'autore e che quella prima lezione sia presto alterata e sostituita da altre.

In “Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura”,<sup>3</sup> Giorgio Patrizi riprende il *leit-motiv* della lezione longhiana, sottolineando come nella tecnica dell'*ekphrasis* si concreti, e nella maniera più evidente, il rapporto tra Bassani e lo storico dell'arte. Parafrasando quanto precedentemente sostenuto da Cotroneo nell'introduzione di *Opere*, Patrizi fa infatti riferimento alla capacità di Bassani di partire da una sola immagine, una descrizione, per costruire un intero racconto. Inoltre, secondo Patrizi, questo “spazio della memoria” ben sintetizza la fedeltà di Bassani a una dimensione visiva del ricordo, e trae le proprie origini dalla teoria rinascimentale della mnemotecnica, e vale a dire da “il ricordo che si apre su altri ricordi, un oggetto che trascina con sé altri oggetti, in una rete fitta e complessa” (182). Per il critico, infatti, nell'utilizzare le immagini al fine di riprodurre “la condizione ontologica dell'essere” (188), Bassani compie un'operazione inversamente speculare a quella svolta da Longhi, giacché laddove quest'ultimo utilizzerebbe la tecnica ekphrastica per animare l'opera d'arte ed in qualche modo farla parlare, in Bassani il discorso sull'immagine sarebbe una semplice fase di passaggio puntualmente indirizzata ad una pietrificazione del racconto nella “storia e fuori dal tempo della storia” (188). Obiettivo della mia analisi, invece, sarà quello di dimostrare come, nel passaggio dalla staticità dell'immagine al movimento del linguaggio, la soggettività autoriale cerchi piuttosto di sfuggire all'isolamento narcisistico che la colloca fuori del tempo e

---

<sup>3</sup> Si veda, Giorgio Patrizi, “Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura” (Gaeta 179-88).

quindi, diversamente da quanto sostenuto da Patrizi, che sia questo un tentativo, purtroppo non pienamente realizzato, di inserirsi all'interno della storia.

Ai rapporti tra Bassani e Longhi la *Fondazione Longhi* ha dedicato nel Maggio del 2006 una giornata di studi poi raccolti in una sezione di *Paragone* di quello stesso anno. Tra questi interventi, di particolare interesse per il rilievo che la figura di Longhi assume nella nostra analisi è l'articolo di Paola Bassani, "Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi". Infatti, dopo aver descritto i rapporti tra Longhi e Bassani ed aver menzionato il tributo allo storico dell'arte racchiuso nella poesia bassaniana "Un vero maestro", Paola Bassani mette in risalto la duplicità del magistero longhiano e la sua ugualmente duplice influenza all'interno della scrittura dell'autore. In primo luogo, infatti, la figlia dello scrittore ripercorre le tappe attraverso le quali, grazie anche a Longhi, il padre si avvicina alle correnti neorealiste del *Corriere padano*, quindi attribuisce sempre alla lezione di Longhi la virata visionaria e surrealista che il padre, non diversamente da altri allievi, seppe imprimere a questo movimento. Longhi è dunque sullo sfondo tanto di affermazioni bassaniane quali, "a differenza degli altri, di tutti gli altri, io pretendevo di essere, oltre che un cosiddetto narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo" (41), quanto di quell'orientamento di forza uguale e contraria che, insinuandosi mano a mano nell'opera del narratore, la trasforma in qualcosa di diverso. All'immagine di un Longhi storicista viene dunque ad affiancarsi una sua variante mefistofelica che fornisce alla letteratura bassaniana connotati allucinati, fantasmatici, ossessivi; una variante sulla quale sarà mia cura ritornare nel corso dell'analisi.

Pur nella varietà di spunti offerta dai diversi studi raccolti su *Paragone*, l'articolo di Marco Bazzocchi, “Longhi, Bassani e le modalità del vedere” emerge a mio avviso come il più significativo e il più pregno di sviluppi. Bazzocchi rintraccia, infatti, proprio nella lezione dello storico dell'arte le ragioni di una svolta da un primo Bassani surrealista e europeo al Bassani del *Romanzo di Ferrara*. In particolare, guardando alla primissima produzione dello scrittore ed al percorso che va da “Storia di Debora” a “Lida Mantovani”, Bazzocchi dimostra come Bassani ristrutturò il proprio originario simbolismo e la propria woolfiana indagine della coscienza attraverso un lavoro sulle distanze, sulle misure e sulle simmetrie. Lo studioso segnala anche come nel tracciare il percorso che va da Masolino a Piero della Francesca, Longhi evocò la costruzione di una prospettiva geometrica cromatica in cui se lo spazio è rapporto tra le forme, il colore può saldarsi e compenetrarsi ai volumi. D'accordo con Bazzocchi e nel desiderio di estendere il raggio degli intertesti bassaniani al di là dell'immediato circolo longhiano, il mio primo capitolo rintraccia la presenza di altri storici dell'arte ed altri scritti che avrebbero, ed in maniera ben più consistente, spinto l'autore verso una simile organizzazione del racconto. Inoltre, come già detto nel caso di Mirabile, si dovrà sottolineare che se Bazzocchi giustamente individua l'influenza di Longhi sulla prima produzione bassaniana, quando ci si allontana da questa prima fase il valore di quella lezione inizia ad essere meno importante.

A fornirci una diversa prospettiva sul rapporto Bassani-Longhi è Giulia Dell'Aquila la quale, in *Le parole di cristallo*, si concentra meno sui legami specifici tra scrittore e storico dell'arte e più sulle sue molteplici attivazioni. Dell'Aquila

passa infatti in rassegna una serie di scritti sull'arte di Bassani e ci racconta come la pratica quotidiana con il maestro avesse spinto lo scrittore a farsi in prima persona critico militante. Così facendo, la studiosa fa emergere alcuni dei motivi ricorrenti nell'opera dello scrittore e ne rintraccia i paralleli con la lettura bassaniana dei quadri. Inoltre, Dell'Aquila fa riferimento alle longhiane "equivalenza verbali" e, sempre da Longhi, fa derivare l'impostazione storicistica dell'autore, ed in particolare la tendenza a partire da un dato biografico o storico-culturale per illustrare l'intera opera di un pittore o artista. Di estrema pregnanza, infine, sono le osservazioni di Dell'Aquila circa l'utilizzo di orologi e finestre nella scrittura di Bassani come nella pittura di Cavaglieri, e soprattutto per la possibilità offerta alla nostra analisi di rintracciarne i legami con l'immaginario metafisico. Un simile discorso, infatti, può essere portato avanti grazie anche alla rilettura fatta da Dell'Aquila sui pezzi bassaniani dedicati a Sergio Bonfantini, Francesco Tabusso e Filippo Casorati, dove, sottolineando la capacità di Tabusso di "guardare alle cose umili cose che lo circondano come se intendesse estrarre da loro la realtà più nascosta e più vera" (44), è stato per noi possibile osservare come l'autore sigli il proprio definitivo allontanamento dalla metafisica. In realtà, per fare ciò è stato necessario evidenziare il particolare posizionamento di Bassani nei confronti della Scuola Metafisica e del dibattito interno ad essa; un posizionamento, questo, che sarà fatto emergere nel corso della mia indagine, e nei confronti del quale i nomi di Longhi e Morandi sono un po' l'albero che impedisce di guardare alla foresta.

## **Bassani, Morandi, e la Scuola Metafisica**

Se in quasi tutta la letteratura critica il nome di Giorgio Morandi emerge spesso come un riferimento obbligato eppure raramente esplorato, Anna Langiano e Alessandro Guetta pongono la figura del pittore bolognese al centro dei loro articoli su Giorgio Bassani. Tuttavia, anche all'interno dei loro studi, alla retorica delle consonanze tra Bassani e Morandi non segue un'indagine complessiva sulla funzione Morandi all'interno del progetto del *Romanzo di Ferrara*.

In "Il tempo e l'immagine: la scrittura antiprospectica di Giorgio Bassani" Anna Langiano esamina le metafore visive attraverso le quali Giorgio Bassani elabora il proprio rapporto con il passato e, riprendendo le immagini costruite in "Laggiù in fondo al corridoio", sottolinea come il passato non rappresenti per l'autore un'entità immobile ma un'immagine costantemente in movimento. Ai diversi piani temporali del testo, inoltre, si affiancherebbero, secondo la critica, anche i differenti punti di vista della comunità ferrarese e del narratore stesso. Scrive a tal proposito Langiano, "Il ricordo non si lascia plasmare dal sogno, la realtà sfuma nella dolorosa nebbia di un'immaginazione che non è puro, giocoso peregrinare della fantasia, ma anelito a ricostruire una realtà interrotta" (165). Tuttavia, se per la maggior parte del proprio articolo Langiano si dilunga nell'illustrare le dinamiche della visione all'interno dell'opera bassaniana, è solo nelle conclusioni che questa introduce la figura di Morandi tentando un raccordo tra gli strati del testo e l'arte del pittore. Concentrando la propria attenzione sui vari piani della narrativa bassaniana, Langiano afferma, "la scrittura di Bassani si configura così come una scrittura antiprospectica, che rinuncia a dare un ordine alle

cose e definisce gli elementi al suo interno all'insegna della compresenza: compresenza di piani temporali, compresenza di costruzioni sintattiche, compresenza di solitudini" (168). Quindi, Langiano riscontra la stessa sovrapposizione e la stessa indipendenza di elementi nell'opera di Morandi, ricordando, ad esempio, come in una *Natura Morta* del 1953 quattro bottiglie si stagliano su uno sfondo nero neutro, tutte sullo stesso piano e, nonostante la propria vicinanza, tutte eternamente separate ed impenetrabili. In effetti, secondo Langiano, è proprio l'assenza di prospettiva a determinare la scomposizione di nessi tra le cose e, rimuovendo ogni eventuale gerarchia tra queste, a rafforzarne il senso di isolamento ed incomunicabilità. In realtà, pur concordando con Langiano circa l'infrazione in Bassani di una prospettiva monoculare, l'analisi si proporrà di dimostrare come sia soprattutto attraverso lo spostamento dello sguardo verso una posizione laterale ed anamorfica che il venire meno dell'organizzazione prospettica finalmente si realizza. Come sarà mia intenzione mostrare, infatti, alla rasserenante metafisica morandiana, Bassani preferisce gli spazi narcisistici ed allucinati della metafisica di De Chirico, e vale a dire spazi capaci di portare la prospettiva tradizionale ad un suo punto di rottura e slittamento.

Ad una definizione più larga di metafisica fa riferimento in, "La luce e gli oggetti: lo sguardo come rivelatore nell'opera di Giorgio Bassani", Alessandro Guetta. In particolare, Guetta ripercorre il tema della visione all'interno di *Cinque storie ferraresi*, *Il giardino dei Finzi-Contini* e *Dietro la porta*, relegando alle conclusioni del suo articolo ed alla sezione su *L'airone* il discorso sulle arti visive e la scuola metafisica. Purtroppo, come nel caso di Langiano, anche quando questo

legame è tirato in ballo, raramente questo va oltre l'ambito delle osservazioni generali. Ad esempio, Guetta sostiene che, “nell'enorme casamento dell'I.N.A [...] si possono ritrovare gli stabili del ciclo dechirichiano di *Le Piazze d'Italia* (tra cui la piazza di Ferrara) e di altri quadri suoi e di altri pittori italiani della corrente ‘metafisica’” (8), e aggiunge, “Credo che il paragone tra la narrativa di Bassani e queste correnti artistiche s'imponga; una cosa è certa: nella pittura metafisica gli oggetti, soprattutto quelli ordinari, assumono una rilevanza particolare. Sia De Chirico sia un altro importante esponente della pittura metafisica, Carlo Carrà, mettono in evidenza nei loro scritti teorici gli oggetti ordinari” (8). Tuttavia, quando Guetta parla indistintamente dei due pittori metafisici a proposito di Bassani e fa riferimento a *Pittura metafisica* di Carrà, il critico sembra ignorare tanto la durata straordinariamente breve del sodalizio tra i due artisti quanto il fatto che, nel suo scritto, Carrà abbia come reale obiettivo quello di marcare la propria distanza dal cofondatore della Scuola Metafisica. Inoltre, quando finalmente Guetta cita Morandi, questi menziona il periodo metafisico dell'artista, e ciononostante anche in questo caso non approfondisce le linee lungo le quali Morandi assorbe e rielabora la lezione dechirichiana. Sarà per questa ragione, quindi, che nel corso della mia analisi dedicherò uno spazio particolare alla vicenda del dibattito metafisico, tra l'altro indicando lungo quali filoni e secondo quali accezioni il movimento metafisico penetri all'interno della cultura italiana.

### **Sull'itinerario visivo di Giorgio Bassani**

In “‘Ut Pictura’; Bassani e l'immagine dipinta” Anna Dolfi si propone di analizzare la figuratività interna all'opera di Bassani partendo dalle immagini ossessive e

geometriche delle storie per approdare alla costruzione degli spazi vuoti e luminescenti degli ultimi romanzi. In questo senso, Dolfi prende le distanze da Roberto Cotroneo e sostiene che l'immaginario bassaniano, per quanto pittorico, non sia da porre in antitesi ad una sensibilità filmica, dal momento che, anche quando inizialmente bidimensionale e statico, questi è capace di generare interi e più complessi racconti tramite effetti di sfondamento e dinamizzazione. Piuttosto, sostiene Dolfi, a dovere essere preso in considerazione è il processo di usura al quale l'immagine di partenza viene sottoposta attraverso i corsi e ricorsi della memoria e, citando da Bassani, scrive, "Seguivo i miei amici storici dell'arte, lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinquecento e Seicento: cosicché la campagna di Ferrara e Bologna che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi di una luce come velata, di quelle antiche pitture" (146).

Tema centrale nell'analisi di Dolfi è quello della luce. In particolare, Dolfi nota l'insistenza che, negli scritti sull'arte, Bassani dedica alle fonti luminose. Non stupisce, sostiene Dolfi, "che di Sergio Bonfantini gli interessi 'la grande tavola dei *Giocatori di carte*' con la 'lista verticale di luce che stacca di netto, dalla parete di fondo, la piccola natura morta della bottiglia e delle due mele' né che nelle sue analisi su Tabusso e Casorati la luce ritorni penetrando 'da finestre-feritoie, da pertugi da *bunker*' per dare una forma alle cose" (149). D'altronde, come si è ricordato in precedenza, Dolfi sostiene che nel caso di Mario Cavaglieri sia proprio la luce a divenire motore dell'azione, e dunque "ut pictura poiesis"; e tuttavia,

siamo con queste riflessioni della critica, ancora ed interamente nell'ambito della cultura emiliana e del magistero longhiano.

Ma Dolfi non si ferma qui. In un secondo momento della propria riflessione, infatti, la critica segnala un'evoluzione dell'itinerario visivo bassaniano che segna un seppure parziale allontanamento dell'autore dai confini del circolo longhiano. Scrive infatti Dolfi, "se le lezioni di Roberto Longhi seguite ancora dopo il '39 due volte alla settimana, andando in treno da Ferrara a Bologna, avevano offerto i parametri di una civiltà pittorica che andava dall'antico Trecento a Morandi, dopo gli anni 70, saranno i profili alla Ceroli, a dominare, un mondo divenuto oramai incapace di accettare la complessità e le sfumature" (151). Dolfi suggerisce, quindi, il perseguimento da parte del narratore di una realtà sempre più virtuale, una realtà all'interno della quale l'effigie delle cose inizia ad essere riprodotta in maniera sempre più meccanica, finendo in ultimo per ridursi a mera scorza. Al tempo stesso, convinzione della critica è che resista in Morandi, e di conseguenza in Bassani, la nostalgia per una luminosità alla Matisse e che, in questa oscillazione tra annichilimento presente e ricordo nostalgico, si traduca gran parte dell'immaginario bassaniano. Si comprende così come, con il passare degli anni, le immagini divengano per Bassani sempre più stanche e sempre più incapaci di raccontare e come, al tempo stesso, il narratore gradualmente si allontani da quelle e le guardi come da una situazione *post mortem*, e vale a dire dall'unica dalla quale si possa effettivamente parlare. Dolfi ricorda infatti come per Bassani, "A tenere in vita, a dare coraggio, non é che il vagheggiamento virtuoso del colore, mentre si sta al buio, al pari di certi pittori manieristi"(152).

Se in “Ut Pictura” Dolfi riproduce l'itinerario visivo e luministico interno all'opera bassaniana, in “Un iter malinconico. Da Morandi a Bacon” la studiosa mostra l'evoluzione dei riferimenti visivi di Bassani, e si serve, a tal scopo, delle immagini scelte dall'autore per le sovraccoperte delle differenti edizioni dei propri romanzi. In particolare, Dolfi registra il superamento dell'estetica figurativa morandiana nella scelta del *Nu couché blu* di De Staël per la sovraccoperta del *Giardino dei Finzi-Contini*; scelta, questa, a suo dire rivelatrice di un maggiore grado di astrazione, nonché del definitivo abbandono da parte dell'autore dei contorni figurali. Inoltre, nel ricordare come proprio De Staël aveva misteriosamente scelto la strada del suicidio dopo una serie di illustrazioni realizzate per René Char,<sup>4</sup> Dolfi suggerisce l'equazione bassaniana tra questo gesto estremo e la poetica della distanza che, tutelando il proprio mondo, lo salva da ironia ed empietà. In altri termini, se la geometria del mondo ed una luce atemporale ed assonnata avevano nella fase metafisica caratterizzato la resistenza al decorrere del tempo, in un momento successivo quella geometria si sarebbe irrimediabilmente sfaldata, riducendosi così ad un reticolo informe ed astratto. Per questo motivo, nel secondo Bassani, di Morandi sarebbero state scelte le prove più astratte, come il *Campo da tennis* inserito all'interno del *Giardino dei Finzi Contini* e l'acquaforte per l'edizione dell'*Alba ai vetri* del 1963, ed anche quando nel 1964 si sarebbe dovuto scegliere la sovraccoperta per *Dietro la porta*, Bassani avrebbe

---

<sup>4</sup> Nonostante Dolfi non vi faccia menzione, sembra importante ricordare che Bassani era stato traduttore di René Char, forse entrando in contatto con l'opera di De Staël proprio attraverso questo canale.

optato per un *Interno* di Carlo Corsi, dove con anche maggiore chiarezza sarebbe emerso un infittimento del suo interesse per l'astrattismo.

Nelle sue riflessioni Dolfi fa de *L'airone* la chiave di volta del *Romanzo di Ferrara*, ed in qualche modo vi individua la fase conclusiva nel percorso visivo dell'autore. La critica ricorda l'intenzione di presentare il romanzo come una sorta di natura morta, e non solo "per la paradossale lucentezza in immobilità", ma per un ulteriore riferimento alla stasi che rimanda a Ferrara, alle cacce rinascimentali e all'airone ferito in volo degli affreschi ferraresi del Palazzo Schifanoia. Inoltre, Dolfi ricorda come a questa narrativa da "natura morta" Bassani ponga come contraltare *The Figure on a Couch* di Francis Bacon (sovracoperta scelta per la prima edizione definitiva de *L'airone*), come a rivelare ciò che da quella diegesi asettica e glaciale fosse abilmente celato. Da un lato, infatti, *L'airone* rappresenta la vita eternata dalla morte, dall'altro, e quale condizione necessitante di quella, il romanzo simboleggia la morte operante e viva; duplicità quest'ultima che avrebbe rappresentato un motivo ossessivo dell'ultimo Bassani, il quale, nell'impossibilità di ottenere un altro Bacon per la copertina del *Romanzo di Ferrara* (almeno secondo quanto emerso da una conversazione che Dolfi sostiene di aver avuto con Portia Prebys), avrebbe optato infine per una sovracoperta monocroma.

Sull'interessante e particolarmente significativo tema delle sovracoperte bassaniane tornano tanto Paola Bassani in "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura" quanto Gianni Venturi in "Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi" ed entrambi con l'obiettivo di rintracciare un itinerario dell'immaginario bassaniano. In "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura",

Paola Bassani ripropone alcune delle riflessioni già consegnate a *Paragone*, ed al tempo stesso le arricchisce di nuovi interessanti elementi. In primo luogo, infatti, la critica riprende il riferimento alla *Grande Jatte* di Seurat, e suggerisce quel legame con “La passeggiata prima di cena” che io sviluppo all’interno del mio primo capitolo attraverso il recupero delle fonti storico-artistiche e l’articolazione di una riflessione sullo sguardo. Quindi la studiosa rileva, proprio a partire dal confronto tra il racconto ed il quadro di Seurat, come l’insegnamento di Croce e Longhi avessero abituato Bassani a tessere continui fili intertestuali tra arte e letteratura. Infine, è proprio a partire da queste osservazioni che Paola Bassani fornisce elementi dell’insegnamento longhiano che proprio per la loro semplicità sembrano essere sfuggiti a gran parte della critica precedente. Riprendendo, infatti, quanto già accennato dalle pagine di *Paragone* Paola Bassani ricorda infatti come il metodo d’indagine longhiano apparisse, “restio alle esplorazioni d’archivio e diffidente persino delle verità attestate dalle fonti, [concentrandosi] quasi esclusivamente, e con fedeltà illimitata, sulla lettura dell’opera d’arte, considerata come unico documento davvero degno d’analisi” (100). Ed è infatti nostra convinzione che sarà proprio questa variante del metodo longhiano ad essere discussa e messa in forse in *Il romanzo di Ferrara*.

Tuttavia, quello che costituisce elemento di maggiore interesse nell’ambito della nostra indagine è quel legame rintracciato da Paola Bassani tra questa stagione della formazione bassaniana e momenti successivi della produzione paterna. In particolare, la studiosa evidenzia il passaggio da una poesia contemplativa, idillica e tonale, ad una letteratura quasi monocromatica, ed all’interno della quale l’infittirsi

del bianco creerebbe la rottura di ogni equilibrio e, secondo una linea sinestetica, il “grido lento/senza parole” della poesia “Ars Poetica”. Su questa linea Paola Bassani legge anche l'avvicinamento del padre al circolo romano di Guttuso, Maccari, Scajola, Afro, Gentilini, ed il crescente interesse nei confronti di Giovanni Omiccioli, pittore romano il cui percorso ricalca in molti versi quello del narratore, per il forte rapporto con la città d'origine, per la condizione d'escluso, ma anche per quella che dagli anni Cinquanta è per entrambi la tendenza a “sconvolgere l'orto concluso, perfetto, ma ormai troppo limitato e inattuale della sua arte” (102).

Ultimo ad interessarsi ed in maniera continuativa del percorso visivo di Morandi è Gianni Venturi, il quale a partire da “Prime risultanze di uno scrittore”, e passando per, “Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi” ha ribadito anche nel recente, “Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani”, il fondamentale legame di Bassani con una serie di artisti e storici dell'arte. Se già nei suoi primi scritti Venturi ricorda, infatti, come per Bassani l'invenzione di una Ferrara letteraria passi attraverso la trasfigurazione di frammenti del proprio passato, l'idea di un graduale allontanamento viene ripreso da Venturi anche all'interno degli scritti successivi. Sennonché quello che in “Prime risultanze di uno scrittore” era il semplice scomparire di Ferrara dietro i finestrini del componimento *Rolls Royce* e nelle sempre più astratte scelte delle copertine dei propri libri, diviene, negli articoli successivi, uno slittamento della visione ascrivibile al graduale passaggio di Bassani dal magistero di Longhi a quello di Arcangeli; passaggio, questi, che rappresenterebbe, secondo Venturi, la rilettura di Morandi in

chiave de Saèliana, e dunque informale e che il critico, tuttavia, rilegge in termini di continuit , piuttosto che di rottura.

## QUADRO TEORICO E SCHEMA DI LAVORO

Nello spazio testuale che va da *Dentro le mura*, o *Cinque storie ferraresi*, all'*Odore del fieno*, la tesi illustra il percorso dell'autore attraverso le sue molteplici proiezioni intradiegetiche,<sup>5</sup> facendo emergere una serie di unit  macro a cui legare particolari momenti della visione e del linguaggio. Prendendo le mosse da un dibattito sull'applicazione della psicoanalisi agli studi letterari che partendo dalle schermaglie tra Jacques Lacan e Jacques Derrida giunge ad una vasta gamma di scritti di matrice decostruzionista e femminista, l'analisi si serve delle teorie sull'autorialit  di Kaja Silverman, e da questa prende appunto in prestito il concetto di "soggettivit  autoriale". Difatti, se distanziandosi dalla definizione di "autore implicito" di Walter Booth, Silverman sottolinea la compresenza e simultaneit  dell'autore dentro e fuori del testo, la nostra analisi ripropone la sua definizione dell'autore come orchestrante e spettatore della scena narrata, ma al tempo stesso come soggetto della stessa per via libidico-proiettiva.<sup>6</sup> Il percorso psicoanalitico e

---

<sup>5</sup> Gi  Sigmund Freud aveva messo in evidenza la possibilit  di rintracciare nella molteplicit  dei personaggi e delle tensioni di un testo un quadro complessivo della psicologia del suo autore. Si veda in particolare alle premesse e alle conclusioni di, Sigmund Freud, "Delusions and Dreams in *Jensen's Gradiva*" (Vol. IX 7-96); Freud sottolinea altres  come le tensioni del testo diano luogo ad una "costellazione mentale" sulla quale si regge il flusso comunicativo tra artista e fruitore dell'opera; discorso questo che per Freud pu  essere applicato tanto alla letteratura quanto all'arte. Si veda anche, Sigmund Freud, "The Moses of Michelangelo" (Vol. XIII 211-40).

<sup>6</sup> Silverman, inoltre, enfatizza, gli elementi psicoanalitici e visivi di questa soggettivit  e parafrasando Freud scrive, "The author is simultaneously the place from which the set of representations are ordered and organized", and toward which "they are channelled back". Si veda, Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (157-81; 161).

l'itinerario culturale della soggettività autoriale sono dunque interpretati nella mia analisi in chiave dialettica, e come tali verranno esaminati di volta in volta.<sup>7</sup>

All'interno del vasto bacino di influenze culturali ed intertestuali, la ricerca si è concentrata in particolar modo su quelle provenienti dal dibattito storico artistico italiano ed internazionale.<sup>8</sup> L'obiettivo particolare della ricerca ed il peso che in diversi momenti Bassani stesso ha attribuito a queste fonti, hanno fondato e guidato questa scelta. Similmente, nel delineare una lettura psicoanalitica dei testi, si è privilegiato il filone classico Freud-Lacan, osservato nella consapevolezza dei limiti individuati da Derrida, ma utilizzato nondimeno per le sue ampie possibilità di indagine.<sup>9</sup> Infatti, non soltanto Bassani utilizza, più o meno consapevolmente, motivi e linguaggi di derivazione psicoanalitica (e si veda a titolo meramente esemplificativo il largo uso di sogni all'interno dei vari romanzi), ma tanto Freud quanto Lacan permettono all'analisi di creare un ponte tra letteratura e storia dell'arte, rendendo dunque giustificabile il continuo oscillare dell'analisi tra formazioni psichiche e configurazioni letterarie e visive. Se da Freud infatti si riprende la teoria che interpreta il narcisismo come un percorso a tappe e dalle

---

<sup>7</sup> Contrariamente all'opinione dei suoi detrattori, il problema delle fonti e dei referenti culturali è ben presente in Freud. È proprio l'utilizzo di particolari immagini piuttosto che d'altre infatti che determinano o meno la felicità di un'opera. Si veda in particolare, Freud, "Delusions and Dreams in Jensen's 'Gradiva'" (Vol.IX 7-96; 43-44); o anche, Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood" (Vol.XI 59-138).

<sup>8</sup> Si utilizza il termine arte contemporanea così come utilizzato da Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. In particolare, si individua una data d'inizio nel post-impressionismo francese.

<sup>9</sup> I riferimenti alla psicoanalisi in Derrida sono sparsi e frequenti. Tra gli scritti che affrontano la questione in maniera più estesa si veda, Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing" (*Writing and Difference* 246-91); *The Post Card; Resistances of Psychoanalysis*. In sede d'analisi si farà riferimento soprattutto a, Jacques Derrida "The Purveyor of Truth" (Muller 173-212) già pubblicato in *The Post Card* ed in altre sedi. In particolare, *The Purveyor of Truth* è tra i testi menzionati quello in cui più direttamente Derrida sottolinea la propria distanza da Lacan e dalla scuola lacaniana.

sfumature molteplici,<sup>10</sup> da Lacan sono tratti quei concetti di Immaginario ed Ordine simbolico<sup>11</sup> che fanno riferimento tanto a fasi successive nello sviluppo della soggettività autoriale quanto a un particolare posizionamento della soggettività autoriale nei confronti della realtà (e, sebbene in maniera diversa, nei confronti di quello che Lacan definisce il Reale).<sup>12</sup> È dunque basandosi sull'accezione duplice descritta da Lacan, che l'analisi lega la struttura visiva e letteraria dei singoli testi alla gestione dello spazio e delle immagini che in ciascuna di queste fasi sarà poi possibile evidenziare.

Tra gli scritti in cui Lacan affronta i concetti di Immaginario e Ordine simbolico di particolare rilievo per l'analisi è stato, *The Seminar on the "Purloined Letter"*,<sup>13</sup> e soprattutto per il dibattito che questo saggio ha aperto all'interno della critica letteraria d'impronta derridiana. In particolare, Lacan sostiene che a ciascuna di queste modalità corrisponde un particolare rapporto nei confronti della realtà, e questo a partire dal concetto freudiano di "repetition compulsion" (che Lacan chiama "repetition automatism"), e dunque dalla tendenza di ogni individuo a riprodurre nel corso della propria vita adulta situazioni legate a traumi ancorati all'infanzia. Lacan cerca infatti di far emergere i legami esistenti tra il "repetition

---

<sup>10</sup> Si veda in particolare, Sigmund Freud, "On Narcissism" (Vol. XIV 67-102). Freud ritornerà sul concetto in maniera ripetuta.

<sup>11</sup> Nel corso di questa introduzione i termini verranno usati con la maiuscola per differenziarli dagli stessi termini nel loro significato generico.

<sup>12</sup> Una prima versione delle tre fasi interpretate come tappe dello sviluppo, sebbene ancora non definite con esattezza, è elaborata in Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the *I* as Revealed in Psychoanalytic Experience," (*Écrits* 75-81) versione ultima di una serie di saggi precedenti. Per quanto concerne invece la seconda versione in cui Reale, Immaginario e Simbolico sono visti come forze sincroniche si guardi soprattutto in Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*.

<sup>13</sup> Anche di questo testo originariamente collocato all'inizio di Jacques Lacan, *Écrits* con il titolo di "Séminaire sur 'la Lettre volée'" (1966) si è utilizzata per ragioni di omogeneità la traduzione inglese. Si veda, "Seminar on 'The Purloined Letter'" (*Écrits* 6-48)

automatism” e la catena generata dal “significante”, e vale dire tra le fughe narcisistiche e la funzione del fallo all’interno dell’Ordine simbolico, leggendo infine disturbi come “foreclosure”, “repression” e “denial” come una deviazione del soggetto verso l’universo dell’Immaginario, e quindi come un prolungamento del complesso edipico.

Nel 1975, Jacques Derrida, ritornando in *The Purveyor of Truth* sui problemi sollevati da Lacan, vi scorge quei limiti che la nostra analisi non ha potuto non prendere in considerazione.<sup>14</sup> Tra gli elementi centrali della risposta derridiana al seminario di Lacan, infatti, la nostra ricerca ha particolarmente insistito sul problema della voce narrante e sulla questione della biblioteca dell’autore. In particolare, se secondo Derrida Lacan non individua con esattezza una serie di posizioni intermedie tra l’autore reale e la figura del narratore di *The Purloined Letter*, e se lo psicologo francese è tacciabile di un’extrapolazione del testo dal suo contesto intertestuale e filologico, nella nostra analisi si è cercato il più possibile di tenere ben presente questi aspetti. Infatti, nel affiancare il testo di Lacan a quello di Derrida, la mia analisi cercherà di individuare una serie di linee guida per un’interpretazione psicoanalitica della letteratura al fine di ristabilire la funzione dell’autore e della sua biblioteca, anche visiva. Sulla base delle riflessioni di Lacan e Derrida, l’analisi degli scritti di Bassani illustrerà pertanto come la posizione occupata dai protagonisti all’interno della catena simbolica determini la struttura specifica dei singoli testi. Quindi, si dimostrerà come la configurazione visiva interna ad ognuna delle storie o romanzi sia sistematicamente aperta sul contesto

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida, “The Purveyor of Truth” (Muller 173-212)

culturale dell'autore, e questo tanto grazie al suo proiettivo rifrangersi sui personaggi, quanto per la funzione di ponte tra testo e contesto ricoperta dalla figura narratore-protagonista. Caratterizzandosi il "repetition automatism" per una costante deviazione del "significante" verso l'Immaginario, e conseguentemente per un suo sistematico deragliamento all'interno dell'Ordine simbolico, questo sarà poi posto alla base della continua deriva della soggettività autoriale. Soprattutto, si vedrà come il "significante padre" è soggetto nei testi ad un continuo slittamento, oltre che a quella possibilità, sottolineata appunto da Derrida, di non tornare mai al proprio luogo d'origine. D'altronde, se in questa versione rivisitata e corretta del "repetition compulsion" (o automatism) Derrida è influenzato dalla componente ebraica del proprio pensiero,<sup>15</sup> ciò forse rende comprensibile l'utilizzo di analoghe dinamiche all'interno dell'opera di Giorgio Bassani. Il parziale superamento del complesso edipico e l'incapacità di raggiungere un pieno inserimento sociale deriverebbero, difatti, dalla particolare posizione occupata dalla figura del padre, e dunque del figlio, all'interno della cultura ebraica, questione questa che, sullo sfondo delle riflessioni di Jean-Francois Lyotard, sarà ulteriormente approfondita nel testo. In particolare, appoggiandosi a quanto sostenuto dal Lyotard in *Jewish Oedipus*<sup>16</sup> e *Figure Foreclosed*<sup>17</sup>, si cercherà di esaminare il rapporto esistente in Bassani tra visione e linguaggio, facendo emergere come l'incapacità di trovare un compromesso tra il momento dell'immaginario e quello della parola si traduca in una continua spinta in avanti ed in una conseguente accettazione del flusso

---

<sup>15</sup> Sulla componente ebraica di Jacques Derrida si veda, Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses*. Ed in particolare, "Reb Derrida's Scripture" (163-78).

<sup>16</sup> Si veda Jean-Francois Lyotard, "Jewish Oedipus" (*Driftworks* 35-55).

<sup>17</sup> Si veda Jean-Francois Lyotard, "Figure Foreclosed" (*The Lyotard Reader* 69-109).

ininterrotto del desiderio. Se infatti, secondo Lyotard, l'Immaginario, e vale a dire il primigenio universo delle madre, non è per l'ebreo né accettato né superato ma semplicemente allontanato dalla vista (foreclosed), l'Ordine simbolico, e dunque la voce del padre, permane nei termini di una legge o di un linguaggio che, per non essere mai stato completamente rimosso, e conseguentemente mai risemantizzato, deve essere continuamente sfuggito.

Nel primo capitolo, prendendo le mosse da un'intuizione di Paola Bassani, l'analisi farà emergere i molteplici legami esistenti tra il dipinto di Seurat *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* ed il racconto ferrarese "La passeggiata prima di cena". Attraverso questa indagine, l'analisi si proporrà non soltanto di osservare l'influenza del post-impressionismo in Bassani al di là dell'abusato nome di Cézanne, ma di mostrare come tanto Cézanne quanto Seurat entrino nel *Romanzo di Ferrara* attraverso la lettura di storici dell'arte troppo spesso dimenticati dalla critica bassaniana. Inoltre, nella sua capacità di evocare il retroterra culturale e simbolico della soggettività autoriale, "La passeggiata prima di cena" farà emergere alcune caratteristiche fondamentali dello sguardo bassaniano. Da un lato, infatti, l'analisi mostrerà il delinearsi all'interno del testo di una linea iper-prospettica e monoculare che, nel susseguirsi delle scene, conduce il lettore verso un sempre più lontano punto di fuga. Dall'altro, proprio l'insistenza su questa linea attraverso il compulsivo succedersi delle cornici, delineerà nel testo una seconda prospettiva, che è nel contempo anamorfica, critica e pulsionale.

Nel secondo capitolo, si vedrà come proprio a partire da questa duplice prospettiva, diviene possibile leggere la riflessione di Bassani sulla pittura

metafisica e novecentista. In primo luogo, infatti, si illustrerà come allo sguardo monoculare e iper-prospettico che emerge in *Cinque storie ferraresi*, poi *Dentro le mura*, sia associato un immaginario legato all'isolamento ed alla stasi della fase narcisistica, o stadio dello specchio. Quindi, si evidenzierà come proprio l'utilizzo parossistico di questi strumenti visivi determini la percezione – via *uncanny* – e la consapevolezza – via anamorfosi – del carattere alienante di un simile immaginario. Sulla scorta di queste riflessioni, inoltre, si suggerirà che, diversamente da quanto sostenuto dalla critica precedente, non si può parlare per Bassani né di metafisica in senso generico, né di metafisica alla Morandi. Difatti, si dimostrerà che, nel riprodurre l'immaginario della Scuola Metafisica all'interno delle *Cinque storie ferraresi*, è unicamente alla produzione di De Chirico nei suoi risvolti angosciosi e stranianti che guarda Bassani. Discostandosi dalla metafisica del quotidiano di Carrà e Morandi, come dalla loro passiva ratifica della realtà fascista, Bassani individua, infatti, nelle configurazioni visive di De Chirico un corrispettivo oggettivo del proprio sentire in un momento specifico del proprio percorso autoriale. Infine, grazie anche alla lettura di Hal Foster sulla pittura di De Chirico, si mostrerà come l'ambivalente relazione della soggettività autoriale nei confronti tanto del padre reale quanto dei padri simbolici, emerge in maniera anche più stridente a causa dell'irrigidimento dell'ordine simbolico durante gli anni del fascismo.

Nel terzo capitolo, si seguirà la soggettività autoriale lungo il percorso da questa intrapreso per accedere alla società ed al controllo del linguaggio. Nello specifico si mostrerà come questo percorso sia caratterizzato non soltanto dalla

scelta da parte dell'autore di un narratore-protagonista in molti modi somigliante al Bassani reale, ma anche dal dialogo da questi istaurato con una serie di maestri reali o fittizi. Rievocando le analisi di Lacan e Derrida su "The Purloined Letter" di Edgar Allan Poe, si suggerirà che l'iteratività attraverso la quale tra *Gli occhiali d'oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini* il narratore-protagonista sistematicamente sceglie e scarta una serie di maestri è determinata dall'incapacità di trovare modelli forti da contrastare e quindi, in senso edipico, rimpiazzare. I diversi padri che si incontreranno lungo il percorso infatti appariranno tutti come maestri di rinuncia, ed in quanto tali vittime di una graduale femminilizzazione e messa ai margini. Quindi, prendendo come punto di partenza la riflessione sulla mascolinità nella cultura ebraica di cui altri, ed in particolare Lucienne Kroha in riferimento a Bassani, hanno ampiamente trattato, la mia analisi si concentra sulle ricadute estetiche di una simile dinamica.<sup>18</sup> Nello specifico, si dimostrerà che non soltanto adombrati dietro i maestri di rinuncia del testo vi siano i maestri di vita Filippo de Pisis, Roberto Longhi e Giorgio Morandi, ma che, nascosto tra le pieghe de *Il romanzo*, è rintracciabile il desiderio di mettersi alle spalle la stagione culturale da questi rappresentata. Di conseguenza, in antitesi a quanto sostenuto da Venturi, si porterà alla luce come il passaggio dalle posizioni critiche di Longhi e Morandi a quelle di Francesco Arcangeli avvenga, nel romanzo, non tanto nello spirito di una sostanziale continuità ma piuttosto attraverso un vero e proprio sabotaggio testuale dei maestri di un tempo.

---

<sup>18</sup> Tra gli altri si veda in particolare, Lucienne Kroha, "The Same and/or Different: Narcissism and Exile in the Novels of Giorgio Bassani".

Nel quarto capitolo, si descriverà il concludersi della parabola testuale e si illustrerà il retrocedere della soggettività autoriale verso una situazione patologica. Si segnalerà, infatti, come la ferita inflitta alle proiezioni testuali dell'autore determini il loro ripiegamento verso una posizione di totale isolamento ed alienazione, e seguendo lo schema freudiano, di degenerazione paranoica. Proprio il meccanismo della paranoia, d'altronde, giustificherà il regredire dell'immaginario autoriale verso formazioni visive primarie in cui un posto privilegiato è occupato da immagini di bocche ed orifizi, o da figure femminili e maschili dai caratteri spiccatamente androgini. Questa particolare condizione della visione tuttavia sarà associata nella mia analisi ad un radicale spostamento dell'immaginario bassaniano, ed ad un suo definitivo abbandono dell'estetica morandiana. In particolare, nel capitolo si rintraccerà un legame fin ad oggi ignorato tra questa fase della scrittura bassaniana e la pittura di Alberto Sughì e del realismo esistenziale italiano, in quanto varianti al contempo più intime e più impegnate della pittura neoromantica di Francis Bacon. Infine, l'analisi tenterà un inserimento de *L'odore del fieno*, ultimo capitolo de *Il romanzo di Ferrara*, all'interno di un discorso più ampio sull'impatto della fotografia e della società dello spettacolo nella costruzione di una nuova soggettività artistica, ed interpreta l'ingresso nel testo della figura reale dell'autore come una riflessione sulla sua possibilità di esistere secondo modalità puramente simulcrali, oltre che sullo slittamento del proprio narcisismo da tratto personale a condizione endemica.

## **CAPITOLO 1: “La passeggiata prima di cena”. La lezione del post-impressionismo ed i primi passi della soggettività autoriale**

Scritto parallelamente alla versione finale di “Lida Mantovani”, “La passeggiata prima di cena” racconta la vicenda del medico italo-ebreo Elia Corcos a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo. Pur non essendo la prima delle cinque storie ferraresi, “La passeggiata” costituisce, dunque, il momento in cui il progetto della *Cinque storie ferraresi* (poi, *Dentro le mura*), inizia ad acquistare radici, essendo questo il racconto in cui maggiore spazio è dedicato tanto alla genesi della comunità italo-ebrea quanto alle origini della soggettività autoriale.

In questo capitolo si osserverà come, attraverso il personaggio di Elia Corcos, “La passeggiata” non solo riporti a galla l’universo storico e culturale che precede l’ingresso nel testo della soggettività autoriale, ma si serva, a tal fine, di un repertorio pittorico riconducibile allo stesso periodo. Inoltre, servendosi tanto dei contenuti quanto delle strutture visive di questo periodo anteriore, “La passeggiata” definisce uno specifico posizionamento dell’autore nei confronti della realtà, con ricadute che saranno non solo estetiche ma anche politiche ed identitarie. In particolare, si vedrà come la lezione del post-impressionismo ed il suo invito ad organizzare la massa magmatica del sentimento in una costruzione ideale sia dall’autore al tempo stesso adottata e sovvertita dall’interno. Ancora prima di un confronto diretto con l’arte di Giorgio Morandi e la critica di Roberto Longhi, in questo capitolo si illustra pertanto come Bassani, più o meno intenzionalmente, metta in questione il modello estetico e storico-artistico che fa da fondamento alla visione artistica di quei maestri.

## **“La passeggiata prima di cena”**

In “La passeggiata prima di cena” il personaggio di Elia Corcos emerge molto lentamente e, anche quando questi finalmente compare nel testo, la sua figura è caratterizzata da quella particolare ambiguità che l’affidarsi del narratore a voci e ricordi altrui inevitabilmente determina. Diversamente da quanto avverrà in alcuni dei romanzi successivi, infatti, il narratore di “La passeggiata” risulta estraneo agli eventi che racconta e fonda il proprio resoconto su una serie di informazioni acquisite da altri e di origine controversa. Tuttavia, non è impossibile che quella figura di narratore-protagonista che Bassani sviluppa a partire da *Gli occhiali d’oro* e con la quale parzialmente si identifica sia anticipata all’interno di “La passeggiata prima di cena” e degli altri racconti ferraresi dalla creazione di una serie di personaggi che ne sono dei primi ed incompleti precursori. In altri termini, si ritiene che l’autore de *Il romanzo di Ferrara* si proietti secondo modalità narcisistiche prima su una serie di personaggi che, come nel caso di Elia Corcos, ne condividono una particolare situazione psicologica e sociale, quindi, ed a partire da *Gli occhiali d’oro* con un narratore-protagonista che gli rassomiglia in maniera più diretta.<sup>19</sup> Attraverso questa operazione, tuttavia, Bassani crea qualcosa di più complesso che una semplice psicobiografia. Da un lato, infatti, la soggettività che emerge

---

<sup>19</sup> Si fa riferimento alla teoria del narcisismo così come elaborata in, Sigmund Freud, “On Narcissism: An Introduction” (Vol. XIV 67-102). In particolare, recuperando la teoria dello sviluppo illustrata in “Totem and Taboo” (Vol. XIII 1-164), Freud individua tre momenti del narcisismo e considera che alla fase megalomane in cui il soggetto interamente ripiegato su di sé vede il mondo esterno come una continuazione del proprio corpo (prima fase narcisistica), segue la costruzione di una serie di “ideali dell’ego” (seconda fase narcisistica), quindi l’investimento narcisistico del proprio ego (terza fase narcisistica). Queste osservazioni di Freud risultano fondamentali tanto per l’analisi di “La passeggiata prima di cena” quanto per la successiva analisi dei vari capitoli di *Il romanzo di Ferrara*.

attraverso queste figure crea un sottile filo rosso che, attraversando *Il romanzo di Ferrara* dall'inizio alla fine, sembra procedere lungo un itinerario corrispondente a particolari momenti della propria evoluzione psicologica. Dall'altro, questa soggettività, lungi dal potere essere ricondotta alla persona reale di Bassani individua il percorso psicologico, culturale ed estetico di un uomo ebreo-ferrarese nel corso di una particolare stagione ( l'unità d'Italia e l'apertura dei ghetti, l'integrazione nella società italiana, il ventennio fascista e lo sterminio, il dopoguerra). Pur seguendo dal punto di vista della scrittura "Lida Mantovani", "La passeggiata prima di cena" segna dunque la prima tappa nella formazione di questa soggettività ed è, per le stesse ragioni, quella più immediatamente riconducibile alle sue radici culturali.

Rappresentando tra le storie di *Dentro le mura* quella in cui maggiore spazio è dedicato alla descrizione della comunità ebraica negli anni che segnano l'uscita dal ghetto e la sua graduale emancipazione, "La passeggiata prima di cena" riproduce l'immagine di quella società all'interno della quale la soggettività autoriale prende le mosse e che conseguentemente la precede. Infatti, ricostruendo le vicende di Elia Corcos e facendolo comparire nel testo solo dopo una serie di allusioni e tentativi di individuazione, il racconto descrive gli sforzi compiuti dalla soggettività autoriale per il raggiungimento di un'identità vera e propria. In particolare, se nelle scene iniziali, "La passeggiata" ricorda quella condizione di immersione nel mondo che caratterizza secondo Freud le prime fasi dell'infanzia

ontogenica e filogenica,<sup>20</sup> in un momento successivo il racconto riproduce i vari meccanismi di proiezione ed identificazione che, secondo il padre della psicoanalisi, determinano la creazione di un'immagine di sé. Tuttavia, quello che nel corso della mia analisi cercherò di dimostrare è come tanto la prima come la seconda parte del testo vadano interpretate non tanto quali momenti di uno sviluppo puramente intradiegetico, ma come dinamiche operanti all'interno di un linguaggio e di una cultura.

Se l'universo dal quale – tramite il personaggio di Elia – emerge la soggettività autoriale fa riferimento ad un particolare periodo storico e culturale, questo si traduce in “La passeggiata” in particolari configurazioni visive. Infatti, è mia convinzione che nel tentativo di riprodurre il caotico e omogeneo universo da cui emerge il protagonista e la contemporanea esigenza di ricondurlo all'ordine, l'autore guardi alla lezione del post-impressionismo ed in particolare al dipinto di Georges Seurat *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*. Per ragioni analoghe, ritengo che quell'interesse dell'autore per le arti visive che la critica generalmente riconduce ai nomi di Roberto Longhi e Giorgio Morandi andrà non solo allargato ad altri nomi ma problematizzato sulla base dell'utilizzo che di queste

---

<sup>20</sup> In “On Narcissism” (Vol. XIV 67-102; 74-75), ed in “Totem and Taboo” (Vol XIII. 1-164; 83-90), Freud associa la vita psichica del bambino a quella della specie nella sua infanzia filogenica. Freud ritiene che la fase narcisistica-megalomane sia caratterizzata da una sopravvalutazione delle proprie capacità mentali, in quello che definisce come il sentimento di ‘onnipotenza del pensiero.’ Freud riconduce questa fase alla definizione di pensiero magico, e vale a dire di quel pensiero che non distingue tra lo spazio interiore e lo spazio esteriore. Nel definire questo periodo dello sviluppo del bambino, Lacan utilizza il termine Reale. Tuttavia per Lacan il termine ha carattere polivalente, indicando talvolta lo spazio puramente istintuale al quale fa riferimento Freud, e altre volte l'insieme dei linguaggi che lo precedono.

fonti storico-artistiche è fatto all'interno dei testi.<sup>21</sup> In questo capitolo si cercherà, pertanto, di estendere il raggio delle influenze visive dell'autore alla lezione del divisionismo e del post-impressionismo,<sup>22</sup> ed in particolare si metterà in rilievo la relazione di stretta intertestualità tra “La passeggiata prima di cena” ed il dipinto di Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*. Inoltre, nel rintracciare i paralleli contenutistici e strutturali esistenti tra il dipinto seuratiano ed il racconto di Bassani, se ne individueranno le origini nel discorso estetico e storico-artistico operante in Italia tra i primi decenni del Novecento e gli anni Cinquanta. Attraverso un'analisi dell'intertesto seuratiano si cercherà quindi di illustrare l'itinerario dello sguardo bassaniano e di mostrare come la tensione interna al quadro tra spinte dispersive e tentativi di messa in forma sia accostabile ai successivi tentativi con i quali nel corso di “La passeggiata” la soggettività autoriale acquisisce un'immagine di sé. Nelle conclusioni, si vedrà come tanto il riferimento al post-impressionismo di Seurat quanto la traiettoria della visione che questo veicolo possano essere letti sulla base di una lettura lacaniana dello sguardo e come una simile interpretazione si riveli essere non solo una possibile chiave di lettura per il racconto ma anche un solido punto di partenza per la successiva analisi delle altre storie ferraresi.

---

<sup>21</sup> Per un'analisi più dettagliata dei rapporti Bassani-Longhi, e Longhi-Morandi si guardi alla letteratura critica.

<sup>22</sup> Tutte le citazioni che nel corso del capitolo faranno riferimento agli scritti di Giorgio Bassani seguono la numerazione delle pagine di, Giorgio Bassani, *Opere*. Per la stessa ragione per il gruppo di racconti originariamente apparsi con il titolo di *Cinque storie ferraresi*, e presenti in *Opere* con il titolo di *Dentro le mura*, si è preferito il secondo titolo, facendo comunque attenzione ogni qualvolta si citi un'edizione precedente a quella della definitiva dell'80 di indicare la versione con data corrispettiva.

## La scena storico-artistica italiana e la lezione del post-impressionismo

Dopo una lunga stagione di generale disinteresse da parte della critica italiana, l'intera parabola dell'impressionismo francese è riportata in auge nel primo decennio del Novecento dagli avanguardistici articoli di Ardengo Soffici.<sup>23</sup> In particolare, Soffici emerge in Italia come uno dei principali araldi del post-impressionismo ed è soprattutto grazie alla sua operazione che figure come Degas e Cézanne vengono portate alla ribalta.<sup>24</sup> Diffidando dal filone coloristico di Monet, Soffici, infatti, indirizza i critici e gli artisti italiani verso quelle opere che, pur adottando una pennellata impressionista, sembrano caratterizzarsi per una più intima e ponderata percezione dell'oggetto dipinto. In altri termini, il critico si fa portavoce di un impressionismo già molto vicino agli ideali crociani, fatto questi che determinerà l'avvicinamento di Giuseppe Prezzolini e la conseguente fondazione di *La Voce*. Inoltre, se Paul Cézanne rappresenta l'eroe incontrastato di questa stagione, Soffici definisce in termini proto-idealistici i dipinti dell'artista e sottolinea così la sua distanza dagli altri pittori impressionisti. Soffici scrive:

---

<sup>23</sup> Negli anni in cui l'impressionismo francese conosce una propria interna metamorfosi lasciandosi alle spalle le veloci esecuzioni *en plein air* per volgersi verso astrazioni variamente simboliste, la scena culturale ed estetica italiana è in larga parte dominata dall'ingombrante figura di Gabriele D'Annunzio. È solo all'interno del milieu lombardo della Scapigliatura che la novità post-impressionistica è recepita e promossa. In particolare, lo scapigliato e mercante d'arte Vittore Grubicy de Dragon introduce in Italia la teoria scientifica dei colori concepita da O.N. Rood e rielaborata da Georges Seurat, creando un ponte tra il divisionismo francese e le nuove leve dell'arte italiana. Al movimento italiano, ed in particolare all'opera teorica di Segantini, va dunque ricondotta la ricezione del post-impressionismo nelle sue varianti francesi ed italiane. Tuttavia, se negli anni in cui vengono elaborate, le teorie idealizzanti di Giovanni Segantini rimangono sostanzialmente prive di sviluppo, è solo la paziente opera di Ardengo Soffici a recuperarne il senso e la portata. Per una panoramica su questo periodo si veda, Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*.

<sup>24</sup> Tra i primi interventi di Soffici su Cézanne e l'impressionismo si ricordano, "Paul Cézanne" [1908], (Soffici 226-34); "L'impressionismo e la pittura italiana" [1909], (Soffici 3-28).

[Cézanne], dov'è, insomma, scorgere come tutta quell'opera fosse soprattutto empirica e descrittiva, e come in essa mancasse il sigillo di questa volontà divina che attira a sé le forme delle cose, le analizza, le concentra e le rimanda, trasformate, a vivere per l'universo una vita eterna che si chiama stile. (228)

Aggiungendo poi in un articolo dell'anno successivo:

Amando e seguendo la natura, come la divina ed eterna maestra di tutte le arti, il pittore italiano imparerà che – come lo provano specialmente i capolavori di Cézanne e di Degas – se il disegno, la tecnica e la colorazione non sono cose fisse, immutabili nel loro concetto, assolute nei loro aspetti ma in perpetua trasformazione [...] imparerà dico, che né quello, né quest'altra servirà per estrarre “il concetto della mente che è in te.” (27-28)

Soffici in breve diviene interprete di un Cézanne molto poco impressionista e già avviato sul filone dell'astrazione. Un Cézanne per il quale, insomma, più che il risultato finale conta l'idea che è alla base dell'opera, quello che Soffici appunto definirà, “il concetto della mente che è in te”.

Seguace di Soffici e continuatore fra gli anni Quaranta e Cinquanta del culto di Cézanne in Italia è lo storico dell'arte Lionello Venturi.<sup>25</sup> In particolare, attaccando la divisione tradizionale tra arte romantica ed arte classica,<sup>26</sup> Venturi erge Cézanne a paladino del primitivismo, modalità, questa, che è dal critico posta in antitesi a quelle prime due. Alla componente espressiva dell'arte romantica ed alla linea armonica dell'arte classica, Venturi oppone infatti il sentimento di illuminazione derivante dal primitivismo, sentimento, questo, che è capace, secondo il critico, di condensare il caos fenomenologico dell'esistenza. È pertanto attraverso il dibattito italiano preparato da Soffici ed orientato da Venturi<sup>27</sup> che Giorgio Bassani conosce e comprende il valore del post-impressionismo ed è a questa tradizione critica che si ispira ogni suo successivo riferimento a Paul Cézanne e a Georges Seurat. In primo luogo, infatti, nel descrivere in “Laggiù, in fondo al corridoio” il processo creativo soggiacente alle *Cinque storie ferraresi*, l'autore ricalca il *topos* venturiano di un Cézanne a lungo incapace di sistematizzare il proprio fare pittorico. Bassani scrive, “Certo è che fin da principio ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere” (935). Quindi, nel manifestare in “Gli anni delle storie” (prima versione di “Laggiù, in fondo al corridoio”) la propria intenzione di realizzare alla Cézanne, e vale a dire “in forme geometriche, in

---

<sup>25</sup> Si ricordi che Lionello Venturi scrisse alcuni dei suoi saggi più importanti all'estero essendo uno dei dodici docenti universitari che nel 1931 rifiutarono di prestare giuramento di fedeltà al fascismo, perdendo così la cattedra. Sulla vicenda di Venturi si veda, Giovanni Taurasi, *Lionello Venturi intellettuale antifascista*.

<sup>26</sup> Si veda, Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*.

<sup>27</sup> Tra gli scritti di Venturi su Paul Cézanne, si fa qui riferimento in particolar modo a Lionello Venturi, *Cézanne*; e, Lionello Venturi, *Impressionisti e Simbolisti*.

prevalenza sferiche, coni, imbuti, cerchi concentrici, eccetera”,<sup>28</sup> Bassani si rifà ulteriormente al saggio su Cézanne di Venturi ed in particolare a quella lettera riportata in francese dallo storico dell’arte in cui Cézanne afferma la necessità di, “Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d’un objet, d’un plan, se dirige vers un point central” (*Impressionisti e Simbolisti* 114). Ma c’è di più! Non solo per Lionello Venturi passa la ricezione bassaniana dell’opera di Cézanne e del post-impressionismo, ma è attraverso Lionello Venturi che Bassani legge Georges Seurat, maestro fino a quella data generalmente ignorato dalla critica italiana.

Nel rilanciare e rileggere l’impressionismo ed il post-impressionismo francese, Venturi porta alle luci della ribalta Seurat, il più scientifico dei post-impressionisti, ed attraverso le proprie riflessioni traccia il percorso lungo il quale avverrà la lettura e l’appropriazione del divisionismo francese, o *pointillisme*, da parte dello scrittore di “La passeggiata”. In particolare, Venturi nota come, sin dal 1883, Seurat si fosse distinto per una particolare capacità di distanziamento ed astrazione dell’oggetto o dal paesaggio d’affezione, quindi per una sua conseguente riduzione degli stessi in motivi pittorici. Venturi, inoltre, evidenzia l’assenza di ogni soluzione di continuità tra Cézanne e Seurat, assegnando tuttavia all’ultimo il primato della sintesi. Il critico crede infatti che il seuratiano *esprit de synthèse* derivi dalla capacità mostrata dall’artista di ricondurre l’impressionistico culto del sentimento nei gangli di un nuovo metodo pittorico e legge la sua tecnica

---

<sup>28</sup> Si veda, Giorgio Bassani, *L’odore del fieno* [1972] (146). Si veda anche sul legame tra Cézanne e Bassani, Anna Dolfi, “Sulla geometria costruttiva”. Dolfi coglie il legame tra Cézanne e Bassani ma non ne investiga i percorsi di filiazione da noi ritenuti determinanti per la comprensione di questo rapporto.

divisionista come una geometria luminosa in cui sono coordinate poesia ed architettura. Scrive infatti Venturi:

La sua visione era certo originale e diversa da quella degli impressionisti, pervasa di un bisogno di intensità e ordine, di rielaborazione mentale della sensazione. Ma la sensazione c'era, ed era viva e vibrante anche nei limiti che l'ordine imponeva. (*Impressionisti e Simbolisti* 130)

A queste tecniche di distanziamento e sintesi, ed a questa fusione tra lirismo ed architettura, aspira Giorgio Bassani nei lunghi mesi che conducono al compimento di “La passeggiata prima di cena”. Seguendo infatti l'insegnamento del Seurat descritto dal Venturi, Bassani cercherà di ricondurre il materiale frammentario e indiviso dal quale la soggettività autoriale prende le mosse in un sistema organizzato, ed attraverso l'utilizzo di forme geometriche e di cornici successive proverà a più riprese di stringere la visione sulla costruzione di Elia Corcos. In quanto segue, si cercherà di interpretare all'interno di queste coordinate storico-artistiche, il legame intertestuale tra “La passeggiata prima di cena” e *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*. In un primo momento, dunque, si vedrà come, partendo da semplici citazioni visive ed approdando a vere e propri paralleli di struttura e poetica, il racconto di Bassani riproduca in vario modo le strategie visive presenti nel quadro di Seurat. Quindi, si illustrerà come il modello seuratiano venga adoperato dalla soggettività autoriale per delineare il proprio difficile percorso di costruzione identitaria. Infine, si assocerà l'universo magmatico della fase

narcisistica-megalomane con la componente pulviscolare e cromatica del quadro di Seurat, e si confronteranno le successive operazioni proiettive attraverso le quali l'autore cerca di ottenere un'immagine dei confini corporei di Elia con quello che, nel dipinto, è l'utilizzo delle cornici convergenti.

**“La passeggiata prima di cena” e *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte***

In una lettera indirizzata a Cesare Gnudi, e riportata da Paola Bassani in *Il giardino dei libri*, Giorgio Bassani scrive:

Circa il mio racconto, forse hai ragione tu. Ma le parentesi non sono un vezzo, credimi: e tu ne hai compreso le intenzioni, mi pare. La difficoltà che il lettore incontra è una conseguenza di quella specie di tensione lirica che mi pareva necessaria per non cascare nel sentimentalismo banale. Si *parva licet*: anche a quella meravigliosa *Grande Jatte* di Seurat, che ho qui sotto gli occhi, potrebbe essere rimproverata la rigidità di certi particolari. Ma era l'unica difesa possibile contro la dolcezza di quel soave pomeriggio di domenica. Ne ripareremo. Ciao. Tuo Giorgio. (111)<sup>29</sup>

Laddove la lettera di Bassani segnala un rapporto di semplice somiglianza tra racconto e dipinto, la mia analisi cercherà di dimostrare che, come già intuito da

---

<sup>29</sup> Marco Bazzocchi ha a sua volta ipotizzato che l'interesse di Bassani nei confronti di Seurat sia legato al suo rapporto con lo spazio visivo. Tuttavia Bazzocchi si limita ad osservare che quando Bassani fa riferimento a Seurat, “indichi così il suo bisogno di sottolineare, attraverso il libero indiretto, la presa di distanza del personaggio, anzi il modo per fare sentire lo spazio fisico di questa distanza” (64).

Paola Bassani,<sup>30</sup> l'influenza della lezione di Seurat su "La passeggiata prima di cena" è decisamente più profonda. In particolare, mi sembra possibile sostenere che tanto l'aspetto teatrale dell'opera seuratiana quanto il tema stesso del quadro siano riprodotti su quella cartolina che, accidentalmente ritrovata dal narratore, segna l'inizio del racconto. Infatti, come nel quadro di Seurat, la foto della cartolina rappresenta una comunità moderna e borghese colta nel breve momento che separa la frenesia del giorno dal calare della notte, e con questa, il temporaneo recedere di ogni gerarchia o divisione sociale. Inoltre, la maniera in cui la cartolina incornicia una foto scattata precedentemente e la collocazione della cartolina stessa fra altre ad essa simili rimanda, a mio avviso, a quella strategia presente nel quadro di Seurat per la quale è sempre possibile trovare un'ulteriore cornice, e dunque un'estensione del quadro. Infine, ed anche più interessante, all'equivalenza delle strutture formali e contenutistiche si aggiungono in "La passeggiata" quelle che sembrano emergere come vere e proprie citazioni del quadro seuratiano. Nel descrivere la propria cartolina, infatti, Bassani menziona un "cane che annusa il marciapiede", "[uno] scolarecchio che attraversa la strada di corsa" e "il signore di mezza età, in *redingote* e bombetta" (56).<sup>31</sup> Ebbene, basta rivolgere uno sguardo attento alla *Grande Jatte* per notare come analoghi personaggi e luoghi vi siano effettivamente rappresentati.

---

<sup>30</sup> Paola Bassani ha segnalato come una riproduzione del dipinto di Seurat si trovasse nell'appartamento di Giorgio Bassani a Roma. Inoltre, grazie anche alla lettera di Gnudi, Paola Bassani suggerisce che questa immagine abbia inciso sull'elaborazione di "La passeggiata prima di cena". Si veda, Paola Bassani, "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura" (*Giorgio Bassani. Il giardino dei libri* 99-106). Sviluppando questa intuizione di Paola Bassani, il mio articolo cerca di illustrare le modalità ed i possibili significati di questa influenza.

<sup>31</sup> Si noti come nella versione di "La passeggiata prima di cena" del '56 Bassani descriva Corso Giovecca come "una grossa carraia, irta di ciottoli e ineguale nel fondo come il letto di un torrente" (1619), molto simile al torrente del quadro seuratiano.

Ciononostante, il sistema delle analogie tra racconto e quadro non si arresta qui e, riproponendosi in maniera anche più interessante attraverso l'utilizzo di tecniche specifiche, necessita di una lettura ravvicinata per emergere con chiarezza.

“La passeggiata prima di cena” racconta la storia del dottore ebreo Elia Corcos e del suo infelice matrimonio con l'infermiera cattolica Gemma Brondi e ripercorre, parallelamente alle loro vicende, la storia di quella comunità ebraica ferrarese dalla quale questi proviene, nell'arco di tempo che va dall'abolizione dei ghetti alla tragica svolta dei campi di concentramento. Soffermandosi su un episodio privato e di apparentemente scarso interesse, l'autore riesce pertanto a ricostruire un affresco storico della propria società, non dimenticando a tale scopo di inglobarvi i discorsi ed il sentire delle sue varie fazioni religiose e sociali. Tuttavia, a questa confusa matassa discorsiva si affiancano e contrappongono spinte contrarie verso la struttura e l'ordine; spinte che, rivolte ad una definizione del protagonista Elia Corcos, permettono al racconto di procedere ed al lettore di approdare a strati sempre più profondi del testo. In effetti, se la narrazione prende le mosse da una semplice immagine in cartolina, è solo attraverso l'introduzione di Gemma Brondi che il racconto fuoriesce dalla propria condizione di stallo. È difatti grazie allo sguardo di Gemma, prima, e di sua sorella Ausilia, poi, che il personaggio di Elia, vero protagonista del racconto, inizia finalmente a delinearsi, e che i suoi legami con la soggettività autoriale cominciano lentamente ad emergere. D'altronde, è lo stesso Bassani che in, “Laggiù, in fondo al corridoio” racconta:

*La passeggiata prima di cena* mi costò enorme fatica. Cominciai a scriverla verso la fine del '48, e ci lavorai per più di due anni. Avevo buttato giù una pagina, quella di apertura, poi mi ero fermato. Sentivo di avere in mano un buon attacco, ricco di promesse e implicazioni. Ma dove mi avrebbe condotto la stradicciola tortuosa che avevo imboccato non lo sapevo proprio. (936)<sup>32</sup>

Pertanto, se la neonata soggettività autoriale è all'inizio di "La passeggiata" ancora incapace di ottenere un'immagine unitaria e proiettiva di sé nel personaggio Elia, è solo attraverso lo sguardo di Gemma, verosimilmente emblema della figura materna, che questa riesce a superare questa *impasse*, dando inizio ad un lungo processo di formazione identitaria. In quanto segue, pertanto, si collegherà la similitudine tra le pagine iniziali di "La passeggiata" e la componente pulviscolare di *La Grande Jatte* di Seurat all'iniziale mancanza di una linea di separazione tra l'io ed il mondo. Quindi, si vedrà come nei ripetuti tentativi di delineare un'identità per Elia Corcos il narratore riproduca in ambito letterario gran parte delle tecniche utilizzate dal quadro di Seurat.

---

<sup>32</sup> Nel volere mettere in moto un'immagine non è da escludere l'influenza della lezione ekfrastica di Longhi. Sul seguito della lezione longhiana nella letteratura italiana si veda, Andrea Mirabile, *Scrivere la pittura*.

### **Il *pointillisme* di “La passeggiata”**

Nitida e comprensibile ad una certa distanza, la trama pittorica di *La Grande Jatte* appare, una volta avvicinati, composta da tessere cromatiche non solo estremamente varie ma quasi antagoniste a quelle geometrie che dovrebbero contenerle. Le piccole *taches* di colore, infatti, se più frequenti in una specifica zona cromatica, si ritrovano ugualmente in ciascuna delle zone circostanti, determinando appunto quell'aspetto rifrattivo e pulviscolare che ha reso noto il dipinto.<sup>33</sup> Effetti simili a quelli di *La Grande Jatte* sono non solo evocati, ma scientemente perseguiti da Giorgio Bassani all'interno di “La passeggiata prima di cena”. In particolare, componendo la scena iniziale attraverso un pululare di cose e persone, l'autore ammette:

Non appena uno tenta di indagare, socchiudendo magari le palpebre, l'esiguo spazio centrale della cartolina corrispondente al fondo più remoto della Giovecca [...] tutto in quel punto si fa subito *confuso* (cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di *pulviscolo luminoso*). (56 corsivo mio)

Non solo il riferimento allo sfaldarsi dell'immagine mano mano che ci si dirige verso il punto di fuga è un elemento chiaramente riconoscibile del quadro di Seurat, ma nel parlare di “pulviscolo luminoso” Bassani sembra fare scopertamente

---

<sup>33</sup> Per uno studio dettagliato dell'utilizzo della tecnica pointilliste di Georges Seurat, si veda in John Gage, “The Technique of Seurat-A Reappraisal” (209-18); e “Seurat's Silence” (219-27).

riferimento alla tecnica utilizzata dal pittore post-impressionista. Ad ulteriore conferma dell'influenza esercitata da Seurat e come riproducendo un effetto della percezione peculiare a *La Grande Jatte*, in "Laggiù, in fondo al corridoio" Bassani scrive:

Che cos'era infatti *La passeggiata prima di cena*, a considerarla sotto il profilo esclusivo della sua struttura, se non l'evento mobile di un'immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco. (939)

Tuttavia, come nel quadro di Seurat, le tensioni destrutturanti del racconto non servono che ad opporsi a delle forze antagoniste. Da un lato, infatti, l'autore manifesta l'aspirazione a congelare la vita lungo le linee di una rigida maglia prospettica, dall'altro, questi mostra il rifiuto della vita stessa a farsi contenere in quelle forme morte, ed il suo conseguente trasbordare organico. Difatti, se le pressioni esercitate su Elia dai discorsi antagonisti degli ebrei italiani e degli italiani cattolici riproducono in "La passeggiata" i giochi di frammentazione geometrica e segmentazione delle figure realizzati da Seurat all'interno del quadro, le pulsioni riconducibili all'originaria matassa libidica rappresentano la forza dispersiva del colore. Inoltre, sebbene le due forze opposte del puntinismo e della geometria si incalzino senza sosta sull'intera superficie del quadro, è nelle zone di cornice che queste raggiungono un equilibrio e nel contempo un momento di massima frizione. Resta pertanto da vedere se una simile dinamica sia rintracciabile in "La

passaggiata prima di cena”, ma per far ciò sarà necessario comprendere cosa sia la cornice in Seurat, ed in che modo questa si inserisca nel suo complesso gioco dello sguardo.

### **Giochi di cornice**

Tra i vari elementi della tecnica seuratiana, l'uso della cornice in *La Grande Jatte* rappresenta oggi quello di forse maggiore interesse. La stessa analisi della tecnica puntinista sarebbe infatti incompleta se non si prendesse in considerazione il ruolo esercitato dal colore non solo al centro della rappresentazione ma anche sulle superfici liminali. Attraverso il contrasto di colori presente in ciascuna delle cornici del quadro, Seurat pone l'accento non solo sulla natura illusoria della pittura, ma anche su quello che della sua opera è il contesto di esposizione e ricezione. Bassani, che già del pittore aveva ammirato la capacità di sintesi, intuisce quindi le infinite possibilità insite nel meccanismo di cornice e, attraverso Venturi, riprende e sviluppa questa dinamica all'interno del proprio racconto.

In *La Grande Jatte* Seurat ricorre ad un meccanismo di duplice cornice; da un lato il pittore realizza sulla tela una prima cornice pittorica, tra l'altro utilizzando quella stessa tecnica puntinista adoperata nelle scene centrali, dall'altro, sceglie una cornice reale di colore bianco, creando così un ennesimo contrasto tra i bordi del quadro e la somma dei colori utilizzati al suo interno. Inoltre, attraverso l'insistenza riposta sulla cornice tanto come oggetto quanto come strumento retorico, Seurat sottolinea il valore fittizio del dipinto, e vale a dire il principio secondo il quale quello che vediamo non è il frutto di un'imitazione ma di una costruzione composta

a tavolino. Se attraverso il ricorso alla tecnica *pointilliste* per la prima cornice Seurat ne mette in evidenza l'artificialità e l'impossibile aspirazione all'invisibilità, nello scegliere il bianco per la seconda cornice, questi ne sfuma i confini, e rimandando alle superfici bianche delle pareti circostanti, ne evidenzia il suo esistere tra interno ed esterno del racconto e, in altri termini, tra testo e contesto. L'utilizzo di una doppia cornice, quindi, contribuisce alla creazione di un'idea di ricorsività che spinge lo spettatore a ricercare le molte altre cornici esistenti all'interno ed all'esterno dell'opera.

L'idea di cornice è non solo un motivo centrale in “La passeggiata prima di cena” ma anche un prezioso strumento nella costruzione dello spazio narrativo. In primo luogo, infatti, la cornice svolge nel testo una funzione di individuazione e progressiva messa a fuoco.<sup>34</sup> Partendo dal rinvenimento della cartolina tra mille altre, passando alla descrizione della cartolina stessa, e concentrandosi poi su una sezione specifica dell'immagine, il narratore crea una serie di cornici visive secondo una linea che va dal generale al particolare. Inoltre, grazie anche alla lettura venturiana del dipinto seuratiano, Bassani comprende che, per organizzare il proprio magmatico materiale in un racconto ordinato e incalzante e per eventualmente stringere l'obiettivo sulla figura di Elia, bisogna ricomporre il tutto lungo precise linee prospettiche. Di conseguenza, nel descrivere la cartolina che segna l'inizio del racconto, l'autore ricorre a tutte le regole della scatola prospettica, progressivamente evocando, grazie anche al numero crescente di dettagli topografici, un sempre più lucido scenario teatrale. Bassani racconta:

---

<sup>34</sup> Sui valori deittici, o di individuazione della cornice, si veda Meyer Schapiro, “On Some Problems in the Semiotics of the Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs”.

A destra e in ombra, a guisa di quinta, si staglia lo sperone del Teatro Comunale, mentre la luce, che è quella tipica di un dorato crepuscolo primaverile emiliano, converge interamente al lato sinistro dell'immagine. Da questa parte le case sono basse, per lo più a un solo piano, coi tetti ricoperti da grosse tegole brune [...]. La cartolina è ricavata da una fotografia. Come tale essa dà conto, e non senza efficacia rappresentativa, dell'aspetto della Giovecca intorno alla fine del secolo XIX ( una specie di lunga carraia nell'insieme piuttosto informe, col suo ruvido ciottolato [...] scompartito nel mezzo dalle esili righe parallele delle rotaie del tram. (53)

È attraverso una narrazione che va dal generale al particolare e sulla spinta delle linee prospettiche operanti all'interno dello spazio narrato che lo sguardo dell'autore, e quindi del lettore, si posa finalmente su Gemma, la figura materna, colei che, nonostante (o in ragione di) la sua funzione marginale, segnerà il passaggio della soggettività autoriale da un registro di immersione nel mondo alla possibilità di parola, e quindi racconto. Difatti la liminalità di Gemma, ed il suo guardare come dall'esterno, determinerà il simultaneo emergere del personaggio di Elia e di una soggettività autoriale che, parzialmente identificandosi con quello, troverà solo in un momento successivo la forza di affermarsi all'interno de *Il romanzo di Ferrara*. Inoltre, proprio la posizione marginale della figura femminile metterà in moto una serie di altre cornici le quali, ora visive e non più narrative,

saranno corrispondenti alle successive “focalizzazioni”<sup>35</sup> portate dall’autore sul personaggio di Elia. La liminalità di Gemma infatti sarà reiterata più tardi da quella della sorella Ausilia, la focalizzazione dell’una sarà seguita da quella dell’altra. Con la differenza, tuttavia, che laddove nella focalizzazione di Gemma il personaggio è ancora ad uno stato di fusione, (simile, per così dire, a quello che per il bambino è il rapporto con la madre nel periodo dell’allattamento) – Elia si presenta a Gemma come pura voce –, nelle successive focalizzazioni di Ausilia, Elia sarà congelato a più riprese in una serie di immagini che ricordano invece la dipendenza individuata dalla psicoanalisi tra una soggettività nascente e lo sguardo desiderante della madre.<sup>36</sup> La messa in moto delle pratiche di cornice e le focalizzazioni di Ausilia rappresentano dunque fattori determinanti nella costruzione di Elia Corcos, dato che, proprio il loro carattere provvisorio, determina uno slittare dello sguardo del lettore ed una composizione della persona di Elia continuamente differita e sfocata. Resta da vedere come questa dinamica venga esplicitata all’interno del testo.

Elia appare per la prima volta a Gemma sotto forma di voce, “una frase che fu sussurrata in quel preciso istante al suo orecchio” (58) e dunque come sostanza incorporea e non identificabile. Nonostante l’autore focalizzatore-esterno fornisca

---

<sup>35</sup> Si intende con il termine “focalizzazione” lo spazio ed il contenuto narrativo delimitato dalla gamma di visioni e percezioni attribuibili ad un singolo personaggio, o punto di vista così come elaborato da Gerard Genette. Si veda in particolare, Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisited*.

<sup>36</sup> Si veda, Sigmund Freud, “Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood” (Vol.XI 59-138; 99). Nel saggio su Leonardo, Freud ritiene che, seguendo un percorso narcisistico, il bambino possa reprimere l’amore per la madre sostituendosi con la madre stessa, ed il suo sguardo. Conseguentemente, questi elegge se stesso a modello di ogni futuro investimento libidico. Lacan riprenderà questa teoria sostenendo che nella fase narcisistica dell’Immaginario, il soggetto desidera il desiderio della madre. Si veda, Jacques Lacan, “On a question preliminary to any possible treatment of psychosis” (*Écrits* 445-88; 463). Lacan riprende questo concetto in diversi suoi scritti.

qualche tratto del suo aspetto, la conversazione tra Elia e Gemma “che forzava gli sguardi di lei a evitare quelli pungenti e nerissimi di lui” (58), determina che a questa altezza del racconto il protagonista resti ancora all'esterno di ogni identificazione proiettiva, e dunque fuori dello spazio visivo del lettore. A quella mutilata di Gemma seguono le focalizzazioni di sua sorella Ausilia, ogni giorno “seduta da *arzdora* [...] a braccia conserte alla finestra” (59) ed incapace di una vita sentimentale propria. Ausilia, infatti, osserva da lontano gli incontri di Gemma con il dottore ebreo ma, nonostante ciò, risulta presto chiaro che quella di Ausilia è una focalizzazione viziata da una serie di fantasie e sollecitazioni culturali e che, ancora una volta, l'Elia che ne emerge è una figura dai contorni abbastanza vaghi. Dei sempre nuovi particolari sull'immagine del corteggiatore che “le delizie dello spiare, del riferire, del congetturare e del dedurre” (63) di volta in volta forniscono, il lettore si chiede dunque quanto sia vero e quanto invece appartenga ai sogni deliranti e romantici della sua privilegiata osservatrice. Ecco allora che, lasciata la finestra sull'avvenire, Ausilia si rende artefice di una nuova e diversa focalizzazione sul protagonista, e questo grazie non solo ad una nuova direzione dello sguardo, questa volta rivolto all'indietro e all'interno (della casa ma forse anche della memoria), ma anche attraverso un'ulteriore “zoomata” sulla persona fisica del dottore. In particolare, frugando in un piccolo mobile domestico, Ausilia s'imbatte in una fotografia precedentemente nascosta da Gemma, un gruppo fotografico all'interno del quale è possibile individuare il “viso smunto, avido e estremamente pallido di Elia Corcos” (62). E tuttavia anche in questo caso, e nonostante la pretesa di realtà della foto, rimane il dubbio sulla reale immagine del

protagonista e sulla verosimiglianza di un dettaglio estratto dal proprio contesto originario. Partendo dunque dalla voce quasi fuori cornice e seguendo un processo di lento avvicinamento ecco che Elia, finalmente presentatosi a casa Brondi, diviene per la prima volta visibile nel racconto come persona in carne ed ossa.<sup>37</sup> Tuttavia, focalizzato dai Brondi che gli sono seduti di fronte, Elia non è altro che un “nome, cognome, paternità, professione, l’indirizzo”, (65) una figura sociale che in qualche modo ha già rinunciato ad ogni sincero contatto umano.

La soggettività autoriale che, come precedentemente menzionato, si sviluppa nel corso dell’intero *Romanzo di Ferrara* attraverso la scelta di una serie di controfigure narrative, ha dunque trovato a questo punto della produzione bassaniana una sua prima, seppure incompleta, forma. Infatti, partendo da una fase di immersione nel mondo degli oggetti, Elia è giunto, attraverso il desiderio e lo sguardo della figura materna e dei suoi surrogati, ad una prima definizione della propria immagine corporea. Tuttavia, quando si presenta a casa Brondi, Elia Corcos è già osservato in un momento successivo del proprio sviluppo. In particolare, sembra che Elia abbia già assorbito una serie di prescrizioni sociali e che quindi, parafrasando Freud, il suo ego abbia già creato una soluzione di compromesso tra le aspettative del superego e le domande dell’id. Di conseguenza, solo Gemma, il cui personaggio è riconducibile all’universo libidico dell’infanzia e che rispetto ad

---

<sup>37</sup> Si ricorda che Freud aveva sottolineato come l’ultima manifestazione del narcisismo durante lo sviluppo consista nell’investimento libidico del neonato “ego”. Freud aveva anche aggiunto che in coloro che hanno subito dei disturbi nel proprio sviluppo libidico una tale fase può divenire cronica. Alla scelta della madre come primo oggetto di investimento libidico questi individui sostituirebbero l’innalzamento di se stessi come oggetto d’amore. (“On Narcissism” 87).

Elia è posizionata di lato, riesce a cogliere quello che ad una visione frontale difficilmente traspare.

Attraverso la geometrizzazione degli spazi, la messa in prospettiva e soprattutto attraverso le successive cornici visive e narrative l'autore stringe pertanto lo sguardo sul personaggio di Elia. Inoltre, proprio l'utilizzo parossistico di queste misure, gradualmente genera la sensazione di un al di là del testo, nonché di un desiderio sepolto che solo una visione laterale permette di scorgere. Attraverso una lettura semiotica sull'uso ricorsivo della cornice, si cercheranno pertanto le origini profonde di questa sensazione e si interrogherà il posizionamento dell'autore nei confronti di un quadro così magistralmente creato.

### **Quando caos ed ordine si incontrano**

Se numerose sono state le ricerche dedicate a *La Grande Jatte* di Seurat e se non poche tra queste hanno mostrato il carattere democratizzante ed avanguardistico dell'opera del post-impressionista, rari sono stati gli studi in grado di restituire la dimensione contraddittoria e paradossale della tecnica dell'artista.<sup>38</sup> Tra gli interventi passati e recenti su *La Grande Jatte*, difatti, il nome di Lionello Venturi spicca ancora oggi per la perspicace analisi di quello che è il sottotesto psicologico del dipinto e non sorprende, quindi, che nell'utilizzo bassaniano dell'intertesto

---

<sup>38</sup> Tra gli studi recenti sul quadro di Seurat, si segnalano per completezza Robert L. Herbert, *Seurat and the Making of La Grande Jatte*, e la raccolta di studi sul dipinto realizzata dall'Art Institute of Chicago, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 14. Tra i testi epocali che hanno ridefinito lo studio di Seurat soprattutto nel contesto statunitense, si veda T.J Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. In questo ambito può interessare che nel fare una rassegna degli scritti sul quadro dal 1980 in poi, Herbert individui un filone Venturi, il quale antagonista al filone Clark, volga la propria attenzione agli aspetti narrativi e psicologici del quadro, piuttosto che a quelli socio-economici.

pittorico, questo aspetto del quadro sia traslato e rielaborato ulteriormente. Venturi, infatti, aveva osservato come tanto in Cézanne quanto in Seurat geometria ed astrazione rappresentassero le tecniche attraverso le quali riportare all'ordine la massa magmatica del sentimento, sottolineando nondimeno il valore di *maquillage* di questa operazione. In particolare, nel commentare l'opera di Seurat e *La Grande Jatte*, Venturi ricordava come, nonostante la ricerca di ordine maniacale, la visione dell'artista non fosse mai completamente distante dalla sensibilità impressionistica, così come mai totalmente privi di lirismo fossero i suoi tentativi in direzione di un'astrazione puramente cerebrale. Scrive Venturi:

L'anima candida, infantile, di Seurat si rivela a pieno in questi paesaggi; e ci si accorge che l'armatura dello scienziato, che il riserbo del giovane che s'isola anche fra gli amici, geloso di tutto, persino del suo successo, rispondono al bisogno di celare la troppa tenerezza, la troppa ingenuità, da cui è tutto plasmato. (*Impressionisti e Simbolisti* 149)

Resta dunque da vedere in quale maniera questa latente sensibilità emerga nel dipinto seuratiano e se siano di conseguenza rintracciabili analoghe dinamiche all'interno di "La passeggiata prima di cena". In un celebre scritto da taluni ritenuto come un vero e proprio manifesto della sua arte, Seurat aveva scritto, "L'art c'est Harmonie. L'Harmonie c'est l'analogie des contraires."<sup>39</sup> Seurat aveva dunque scelto un'armonia creata per contrasti, un equilibrio instabile, proponendo non solo

---

<sup>39</sup> Citazione di Seurat riportata in lingua originale da Lionello Venturi (*Impressionisti e Simbolisti* 132).

un'oscillazione tra struttura e spinte vitalistiche, ma in sostanza pensando al quadro in termini di opposizione di forze. In particolare, in quella che Venturi definisce come l'armatura dell'artista si intravedevano già tutti i crismi di una dinamica repressiva, così come nell'emergere di quell'"estrema sensibilità" o nell'equilibrio instabile ricercato da Seurat, emergeva la consapevolezza di non potersi disfare completamente delle soggiacenti spinte libidiche. È mia convinzione che nell'utilizzare *La Grande Jatte* come intertesto di "La passeggiata" Bassani colga questo valore duplice dei meccanismi di cornice, e vale a dire il suo utilizzo come strumento di formazione di un'immagine sociale e repressione delle spinte libidiche ma anche come sintomo di queste stesse dinamiche repressive. D'altro canto Freud stesso, parlando del ritorno del rimosso nella sua interpretazione della *Gradiva* di Jensen aveva affermato, "quando il represso ritorna, questo emerge dalla stessa forza di repressione" (Freud, Vol. IX 35; traduzione mia).<sup>40</sup>

Per meglio comprendere l'utilizzo paradossale tanto dell'intertesto seuratiano quanto del racconto di Bassani sarà utile guardare alla loro operazione col senno di poi, e vale a dire prendendo in considerazione il dibattito sulle funzioni filosofiche e semiotiche di cornice, così come si è sviluppato negli ultimi quarant'anni, ed in particolare a partire dallo scritto di Derrida *Parergon*.<sup>41</sup> Nello scritto *Parergon*, infatti, Derrida illustra quella che della cornice è la natura e la funzione contraddittoria, sottolineando come la sua stessa liminalità non escluda

---

<sup>40</sup> "When what has been repressed returns, it emerges from the repressing force itself" in *Delusions and Dreams in Jensen's 'Gradiva'* (Vol. IX 7-96). Freud equipara il meccanismo della creazione letteraria a quello della creazione onirica, mostrando come in entrambi il contenuto latente trovi una via di palesarsi nel contenuto manifesto attraverso strutture linguistiche repressive che al tempo stesso fungono da spie del contenuto rimosso.

<sup>41</sup> Si veda, Jacques Derrida, "Parergon" (*The Truth in Painting* 37-82).

ma piuttosto determini la sua compartecipazione tanto ai contenuti da questa individuati quanto al contesto culturale nel quale è essa stessa inserita. Derrida ovviamente pensa al *parergon* (il quale è già di per sé termine più ampio di cornice) sia in termini di oggetto fisico che di strumento teorico, e suggerisce una sua ricorsività in osservazioni che oscillano dalle cornici interne al quadro alla società come cornice ultima dello stesso.

Sullo sfondo di queste riflessioni in, “In and Around the ‘Second Frame’” John C. Welchman definisce la storia dell’arte dal dopoguerra in poi come una vera a propria storia della cornice, suggerendo un percorso generativo che vede una graduale estensione del concetto di cornice ed una sua progressiva fagocitazione dell’idea di museo, del contesto istituzionale, fino alla società tutta.<sup>42</sup> In particolare, Welchman, individua nelle pratiche della neoavanguardia pittorica il punto di partenza di questo percorso, ricordando come sia solo a partire dagli anni Cinquanta che si sviluppa in arte una consapevolezza più ampia della cornice non solo come oggetto ma come strumento retorico. Guardando agli artisti della Neoavanguardia, Welchman ricorda infatti come questi, sovvertitori e guardiani della cornice, fossero al tempo stesso nemici e schiavi delle strategie di inquadramento, sottolineando inoltre, attraverso il caso di Frank Stella, come la cornice ritorni spesso dall’invisibilità a cui era destinata, e come redenta dal proprio stato periferico ai margini della composizione diventi il suo contenuto ed emblema.

---

<sup>42</sup> Si veda, John C. Welchman, “In and Around the ‘Second Frame’” (Duro 203-22). La raccolta di saggi di Duro da cui è tratto anche il testo successivo di Marin offre una pluralità di punti di vista sull’utilizzo retorico della cornice nell’arte contemporanea.

Frank Stella è anche al centro delle riflessioni di Louis Marin in, “The Frame of Representation and Some of its Figures”,<sup>43</sup> da questi stesso definito come viaggio semiotico al di sopra dei margini della rappresentazione. Nell’analizzare la struttura del dipinto di Stella *Gran Cairo*, infatti, Marin fa riferimento ad una serie di cornici concentriche e ricorsive le quali, partendo dalle zone più esterne del dipinto e spingendosi fino al punto di fuga, rappresentano, “Una vittoria della cornice e della strategia di inquadramento, della presentazione sulla rappresentazione” (Duro 92; traduzione mia).<sup>44</sup> Marin non solo descrive il dipinto come integralmente riflessivo, e vale a dire incentrato sulla propria stessa riflessività, ma sottolinea anche la sua maniera di strutturare lo spazio secondo una progressione temporale. In altri termini, nell’ottica di Marin, nel dipingere una cornice dopo l’altra al fine di enfatizzare la “flatness” del dipinto, l’artista conduce il nostro sguardo verso un vuoto abissale tanto più lontano quanto più profonda è la piramide rovesciata creata dai quadrilateri che lo compongono. Scrive Marin, “Il nostro sguardo discende questa scalinata per raggiungere il quadrato centrale, il punto di fuga che da solo rappresenta il ‘punto’ del soggetto, e ciò il punto di un’infinità riflessività” (Duro 94; traduzione mia).<sup>45</sup> Per Marin questo punto è infatti il luogo in cui autore e spettatore si fondono in una sola persona, creando una posizione che diviene insieme interna ed esterna al dipinto.

---

<sup>43</sup> Si veda, Louis Marin, “The Frame of Representation and Same of its Figures” (Duro 79-95).

<sup>44</sup> “A victory of frame and framing of presentation over representation”.

<sup>45</sup> “Our gaze descends this staircase to meet the central square, that vanishing point that itself represents the ‘point’ of the subject, that is, the site of infinite reflexivity”.

L'attenzione portata ai valori retorici e semiotici della cornice nel dibattito filosofico e storico-artistico del secondo dopoguerra (dibattito al quale il nostro autore non fu certamente estraneo) aiutano a comprendere quanto di avanguardistico Bassani avesse colto in *La Grande Jatte*, e secondo quali modalità ne avesse fatto un intertesto per "La passeggiata prima di cena". Attraverso la propria tecnica, Seurat aveva indicato a Bassani una sua personale ed ambivalente versione del modernismo in pittura, e soprattutto nel suo peculiare uso della cornice, ne aveva segnalato il valore ambivalente e contraddittorio. Se da un lato, infatti, la cornice svolgeva in Seurat la sua tradizionale funzione di isolamento dei contenuti, dall'altra questa creava un'accelerazione nelle spinte prospettiche tanto centripete quanto centrifughe. In maniera analoga a *Gran Cairo* di Frank Stella, la *Grande Jatte* rinviava dunque a quanto della cornice sono le estensioni retoriche, e vale a dire a quelle che Welchman individua come le cornici seconde. Bassani condivide pertanto con l'opera di Seurat una simile esigenza di narrare e al tempo stesso di riflettere sulle pressioni esercitate dal variegato complesso dei discorsi culturali sulla propria personale narrazione. Inoltre, un analogo utilizzo della cornice, o sarebbe meglio dire delle cornici, serve in Bassani, come in Seurat, a differire e celare l'emergere della propria individualità narrativa ma anche a sottolineare la parzialità di ogni narrazione e punto di vista. Allo stesso tempo, questa tecnica di distanziamento e di rimozione – rimozione di una partecipazione estremamente personale nei confronti dei contenuti narrati – rimanda inevitabilmente anche in Bassani a tutto quello che rispetto alla cornice è eccedente e ne determina l'uso.

Nel capitolo finale di “La passeggiata”, Elia è scorto all’interno di uno studiolo collocato in fondo ad un lungo corridoio nel contempo reale e metaforico; un corridoio, per l’appunto, reso sempre più lungo dal coro di voci e cornici che cercano di catturare Elia senza donargli mai spazio. È in questo punto di fuga, tuttavia, che Elia ritrova una sua voce, seppure sottilissima e, di conseguenza, quel parziale controllo della propria posizione determinato dal suo divenire vertice di una piramide rovesciata. In questo punto, infatti, che è punto di massima riflessività, Ausilia, nel suo ruolo di spettatrice, può parlare per Elia. Scrive infatti il narratore:

Le stava di fronte, di là dal tavolo [...] sembrava guardarla.

Ma la vedeva, in realtà? La vedeva *veramente*? [...]. Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse sempre guardate proprio così: dall’alto, e in qualche modo fuori dal tempo. (83)

Attraverso la specularità narcisistica, Elia sembra dunque finalmente capace di acquisire un’immagine di sé, ed al tempo stesso di cristallizzarla all’interno di un universo separato dal mondo. Ma “La passeggiata prima di cena” non termina qui. La ricomparsa *in extremis* dello sguardo di Gemma sancisce, come nel corso della prima apparizione di Elia a casa Brondi, la precarietà di una simile conquista, riportando a galla quella dinamica del desiderio così faticosamente repressa.

## Lo sguardo anamorfico

Nella sua ormai celebre analisi dello sguardo,<sup>46</sup> Jacques Lacan descrive il concetto di anamorfosi come punto di vista laterale, ricorrendo alla differenza già delineata da Sartre tra “vedere” e “l’essere visti da un altro”.<sup>47</sup> Come per Sartre, infatti, la differenza tra “l’occhio che guarda” e “l’idea dello sguardo” emerge per Lacan nel momento in cui un osservatore percepisce improvvisamente di essere a sua volta osservato e quindi colto nella propria repressa natura desiderante. Diversamente da Sartre, tuttavia, Lacan riconduce il riemergere del desiderio e l’angoscia dell’essere guardati al simultaneo riaffiorare dell’ansia di castrazione, indicando come sia questa, piuttosto che la reale presenza di un soggetto esterno, ad incrinare l’universo narcisistico del soggetto. D’altro canto, all’interno della propria teoria del narcisismo, lo stesso Freud aveva ipotizzato la presenza di un agente psicologico di controllo e censura capace di sorvegliare lo sviluppo dell’ego-ideale ed il superamento di ogni identificazione proiettiva, con la differenza, tuttavia, che se per Lacan questo agente rappresenta la voce del desiderio, per Freud questo è quanto a quel desiderio si contrappone.

In “La passeggiata prima di cena”, l’“idea dello sguardo” è legata alla posizione di Gemma Brondi. Infatti, se le focalizzazioni successive di Ausilia, dei Brondi e della comunità ferrarese possono essere ricondotte all’“occhio che guarda” simboleggiando il tentativo di costruire Elia come immagine o persona sociale, a Gemma, che pure ricorda la fase puramente istintiva, può essere associata

---

<sup>46</sup> Il concetto è elaborato in dettaglio in Jacques Lacan nel Seminario XI, ed in particolare in “Of the Gaze as *Objet Petit a*” (*The Four Fundamental Concepts* 67-119).

<sup>47</sup> Si veda, Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*.

la prospettiva anamorfica e dunque l'affondamento nel corpo desiderante del personaggio di Elia Corcos. Circa lo sguardo di Gemma, l'autore scrive:

Chi, se non lei, nel buio tinello rustico di casa Brondi, sedeva giusto fra lui, Corcos, e il capofamiglia, a pari distanza dall'uno e dall'altro: nel posto quindi più adatto per cogliere l'istante preciso in cui sporgendosi subitaneo dall'ombra il volto dell'ospite era entrato, livido, nel cerchio della luce? [...]. No, nessuno meglio di Gemma Corcos, nata Brondi, era stato in grado di valutare il tempo che c'era voluto perché il sacrificio fosse consumato [...]. Diceva quel suo volto pieno di paura ( il profluvio di parole che intanto seguiva a uscirgli dalla bocca non contava, non aveva la minima importanza): "Per qual motivo mi trovo qui [...]. Mi è dato ancora scegliere, volendo." (68-69)

Inoltre, inserendo nuovamente Gemma all'interno del vortice narcisistico che lega Ausilia ed Elia in quella fine di racconto di cui si è già detto e che si ripete qui proprio alle luce della comparsa di Gemma, l'autore aggiunge:

Ma la vedeva, in realtà? La vedeva *veramente*?

Certo un'espressione ben strana, *povera Gemma*, quella dei suoi occhi in quel momento! Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse sempre guardate proprio così: dall'alto, e in qualche modo fuori del tempo (83-corsivo mio)

In altri termini, Gemma è per l'autore uno sguardo laterale puntato sul desiderio e l'angoscia di Elia, uno sguardo capace di vedere di Elia tanto il neonato "ego" quanto le pulsioni che in esso si scontrano.

Discostandosi da precedenti interpretazioni critiche ed evidenziando un loro mancato riconoscimento della duplice prospettiva bassaniana, l'analisi della lezione di Seurat confluisce dunque in una lettura di "La passeggiata prima di cena" capace di illustrare la ritirata narcisistica di Elia come le contrastanti dinamiche del desiderio. In particolare, se le letture del racconto di Marilyn Schneider e Oddo de Stefanis suggeriscono il finale allontanamento di Elia dal mondo, e se la stessa Anna Dolfi, attraverso il *topos* della "lastra di vetro", ritiene diaframmatico non solo il rapporto dei protagonisti con la realtà ma anche il loro relazionarsi con l'altro da sé, queste interpretazioni, pur meritoriamente descrivendo la dimensione narcisistica della soggettività espressa in Elia, sembrano in fin dei conti incapaci di cogliere la dimensione del desiderio, e dunque la differenza tra la prospettiva geometrica di Ausilia e la visione anamorfica di Gemma. Inoltre, proprio l'analisi semiotica dei meccanismi di cornice nella funzione di rimozione e sintomo da questi svolta nel testo, può aiutare a comprendere le ragioni che hanno spinto Bassani alle molteplici riscritture di "La passeggiata". Infatti, pur non volendo appiattare la dimensione storica e discorsiva del proprio testo, deve essere stato forte nell'autore il desiderio di riorganizzare alla maniera sintetica di Cézanne o Seurat

l'insieme delle sue tensioni interne, e di farne così una lezione universale.<sup>48</sup> D'altro canto, quando nella lettera a Gnudi l'autore accomuna la "rigidezza" di *La Grande Jatte* a quella di "La passeggiata", questi, certamente influenzato dalla lettura venturiana, fa già riferimento alla capacità dell'artista di riprodurre il proprio mondo per via di astrazione e ricostruzione geometrica e, forse ancora di più, per tentativi successivi di smontaggio e montaggio volti alla rappresentazione della sua strutturale composizione. Scrive infatti Bassani in, "Laggiù, in fondo al corridoio":

Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significativa, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi. (939)

Se Venturi aveva sottolineato come le diverse operazioni di sintesi di Seurat su *La Grande Jatte* ne avessero determinato il suo divenire fatto scientifico, ricostruire di volta in volta "La passeggiata" significava, dunque, per Bassani riprodurre un mondo in cui, similmente al dipinto, uomini e donne avrebbero smesso di essere persone reali colte nell'*hic et nunc*, divenendo così prototipi delle loro rispettive posizioni sociali e narrative. Conseguentemente, se una serie di dettagli storici

---

<sup>48</sup> Piero Pieri in, "*La passeggiata prima di cena. Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo antifascista e letterato crociano*" (*Memoria e Giustizia* 16-42). Piero Pieri si è concentrato sulle varianti del racconto nel passaggio da un'edizione all'altra, cercando di dimostrare lo smorzarsi in Bassani di un iniziale lirismo ma soprattutto della critica nei confronti della comunità ebraica ferrarese. Pur riconoscendo il fascino dell'interpretazione di Pieri e concordando in linea di massima con le sue ipotesi, ritengo che i cambiamenti siano dettati soprattutto da una necessità di semplificare il racconto, rendendolo accessibile ad un pubblico più vasto facendo emergere con più forza la sua componente strutturale.

presenti nelle prime edizioni sono fatti scomparire nella versione definitiva del racconto, in quest'ultima è ancora possibile vedere, da un lato, il “pulviscolo luminoso” e le varie cornici, il loro spingere verso l'interno e l'esterno ed il loro ricadere su di un autore “posto di fronte di là” e come Elia “fuori del tempo”, dall'altro, lo sguardo di Gemma, il desiderio di Elia, e l'illusorietà di ogni stasi narcisistica.

In epigrafe alla versione di “La passeggiata” del 1956 Bassani, riprendendo un passaggio dai *Notebooks* di Henry James, scrive:

Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold-Medusa-face of life, of all the life lived, on every side. Basta, basta. (1618)

Sarà forse un caso, ma questa penna che con fatica si avvicina alla tragedia del passato, all'ineffabile, e che inevitabilmente cade e non cade di fronte alla testa della gorgone, ricorda molto da vicino gli scritti di Freud sulla testa di Medusa e sul complesso di castrazione.<sup>49</sup> In particolare, il cadere-non cadere di questa penna sembra far riferimento, al di là dei suoi connotati fallici, alla componente linguistica di questo angoscioso desiderio di raccontare, suggerendo, forse più di mille parole, la difficoltà incontrata dall'autore ad inserirsi nel testo, ed in breve ad acquisire una

---

<sup>49</sup> Si veda, Sigmund Freud, *Medusa's Head* (Vol. XVIII 273-74). In particolare, non solo Freud sostiene che il terrore di Medusa sia legato al complesso di castrazione nel suo legame con la vista, ma sottolinea la paralisi narcisistica che si accompagna a tale istanza.

propria voce.<sup>50</sup> “La passeggiata prima di cena”, le sue molteplici cornici e la duplice prospettiva che grazie anche alla lezione di Seurat Bassani riproduce al suo interno non fanno dunque che riportare a galla questo difficile processo di gestazione.

## **CAPITOLO 2: Bassani e l'immaginario metafisico.**

Nell'analizzare "La passeggiata prima di cena" si è visto come il susseguirsi delle cornici testuali e le successive focalizzazioni sul personaggio di Elia riproducano il lungo e travagliato percorso compiuto dall'autore per la creazione di un protagonista maschile a tutto tondo, e parallelamente per la definizione di una soggettività autoriale.<sup>51</sup> In quell'analisi si è anche suggerito che il percorso per un inquadramento di Elia corra parallelo alla creazione di una soggettività autoriale la quale, proprio per mezzo dei suoi personaggi e della loro evoluzione, gradualmente compone un'immagine di sé. Al tempo stesso si è sottolineato come queste dinamiche identitarie rispondono a sollecitazioni culturali ed estetiche volte a premiare nell'artista un'astrazione e sintesi idealista del proprio vissuto. In altri termini, in un percorso che affonda le radici in una lettura idealista del post-impressionismo, quello compiuto da Bassani rappresenterebbe il laborioso allontanamento dal proprio sentimento attraverso l'utilizzo di una particolare strutturazione del proprio immaginario visivo. Nel primo capitolo, tuttavia, si è voluto dimostrare che la novità di "La passeggiata prima di cena" sia costituita proprio dall'uso perverso e destrutturante di questo linguaggio estetico, e vale a dire dalla continua frustrazione alla quale ogni tentativo di sintesi finale irrimediabilmente conduce. È partendo da simili riflessioni che si svilupperà l'analisi che segue.

---

<sup>51</sup> Se personaggi maschili sono già presenti in "Lida Mantovani", questi vengo presentati in relazione alla figura femminile, e vanno dunque considerati alla stregua di deuteragonisti.

In questo capitolo si guarderà all'immaginario visivo delle altre storie ferraresi sottolineando l'ambivalente legame di Bassani con la pittura proto-fascista e fascista *tout court*. In un primo momento, infatti, si ricorderà come la pittura fascista del gruppo Novecento affondi le proprie radici nel linguaggio della pittura metafisica. Quindi, si differenzierà all'interno della Scuola Metafisica il filone simbolico e psicologizzante di De Chirico da quello provinciale e strapaesano di Carrà e Morandi. Infine, nel sottolineare che è questa seconda corrente ad incontrare i consensi di Roberto Longhi e di gran parte della critica fascista, se ne interrogherà l'utilizzo all'interno della produzione bassaniana. Ancora una volta, tuttavia, si vedrà come Bassani utilizzi un'estetica volta alla regolamentazione delle spinte espressive ed al contenimento del sentimento al fine di mostrare il valore repressivo ed alienante di un particolare orizzonte culturale. In altri termini, se con "La passeggiata prima di cena" Bassani mostra le origini di una serie di indicazioni estetiche che prenderanno definitivamente corpo durante il fascismo, nelle altre quattro storie ferraresi la rappresentazione di una società ormai pienamente fascistizzata sarà realizzata attraverso l'utilizzo di un immaginario visivo che al tempo stesso riproduce e sovverte le regole della pittura di regime. Di conseguenza, al materiale informe ed ai ripetuti tentativi di inquadramento di "La passeggiata prima di cena" saranno preferite nelle altre storie ferraresi le cornice univoche e gli immaginari ipergeometrici della pittura metafisica e novecentista.

All'interno delle configurazioni visive di *Dentro le mura* quella della biforcazione dello sguardo costituisce una dinamica ricorrente. Da un lato, infatti, l'emergere di una specifica modalità di osservare e posizionarsi nello spazio

riproduce e riattiva le indicazioni del regime e della pittura fascista. Dall'altro, Bassani introduce negli interstizi di questa gabbia estetica il sentore di una profonda inquietudine e di un inesprimibile male di vivere. Per questa ragione, intrecciando la definizione freudiana di *unheimlich*, o *uncanny*, a quella lacaniana di anamorfosi si cercherà di illustrare come Bassani, da un lato disegni lo spazio di *Dentro le mura* sulla base di un linguaggio pittorico ipergeometrico ancorato all'aspirazione fascista di un totalizzante controllo sullo spazio,<sup>52</sup> dall'altro fornisca ai testi angoli visivi capaci di sottolineare il vuoto profondo sotteso a questo linguaggio. Se per Freud l'*uncanny* è generato dall'improvviso sentimento di inquietudine provato di fronte ad immagini di estremo nitore e familiarità, il concetto di anamorfosi in Lacan suggerisce simili perturbazioni del sentire e della visione, seppur con una maggiore attenzione all'idea di spazio visivo ed al posizionamento del soggetto nei confronti di questo.<sup>53</sup> In quanto segue, sarà dunque necessario comprendere quale sia esattamente il linguaggio pittorico che Bassani al tempo stesso integra e mette in forse ed, al tempo stesso, ripercorrendo le vicende che vanno da "Lida Mantovani" ad una "Lapide in Via Mazzini", e giù fino a "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" ed "Una notte del '43", definire la configurazione psichica che sottende tanto i singoli racconti quanto il loro sviluppo interno. Si vedrà dunque come in ciascuno dei cinque racconti si riproponga il problema dell'Ordine simbolico, o

---

<sup>52</sup> Sui rapporti tra l'organizzazione geometrica dello spazio visivo ed una politica di controllo, si veda il determinante saggio, Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*. Una larga gamma di studi, soprattutto in chiave foucauldiana ha fatto seguito a questo primo testo.

<sup>53</sup> Si veda, Sigmund Freud, "The Uncanny" (Vol XVII 217-56).

“Nome-del padre”,<sup>54</sup> e vale a dire il controllo esercitato da una serie di prescrizioni materiali e visive sulla costruzione di una propria identità ed una propria immagine. Si sottolineerà dunque come il tentativo di sfuggire alla maglia prospettica e geometrizzante messa in piedi dalla pittura metafisica e fascista risponda al desiderio di divincolarsi dal carattere opprimente di questo sguardo esterno. Al tempo stesso, si mostrerà come quelle spinte libidiche che nei primi racconti sono appena visibili all’interno della gabbia formale, inizino lentamente ad emergere all’interno delle ultime storie ferraresi, tra l’altro determinando dapprima l’emancipazione della soggettività autoriale da quel linguaggio visivo impostagli dall’esterno, quindi l’accesso al linguaggio. Se nei primi racconti ferraresi la sfera del visivo è dunque ancora preponderante, in “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” ed “Una notte del ’43”, questa verrà gradualmente soppiantata dal linguaggio, un linguaggio tuttavia che, senza liberarsene completamente, la incorporerà al suo interno lungo una linea metonimica.<sup>55</sup>

### **Il lungo percorso del linguaggio metafisico**

Come illustrato da Maurizio Calvesi, furono diversi i percorsi attraverso i quali tanto la letteratura che l’iconografia metafisica giunsero a maturazione in Italia. Pur ottenendo la loro massima consacrazione nell’opera di De Chirico, infatti,

---

<sup>54</sup> Per “Nome-del-Padre”, si intende in Lacan il padre simbolico, e vale a dire colui attraverso il quale si realizza l’accesso all’ordine simbolico, o socio-linguistico. In questo senso Lacan fa riferimento soprattutto al Freud di *Totem and Taboo*. Si veda anche, "Translator's Note" (*The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* 281-82).

<sup>55</sup> Come si vedrà in seguito, l’utilizzo che Bassani fa del “quadro” nella trilogia con narratore in prima persona risponde alla definizione di “metonimia” in Lacan, e a quella di “displacement” in Freud. Per le definizioni lacaniane di “metafora” e “metonimia” ed il loro rapporto con il pensiero di Freud si veda, Jacques Lacan “The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud” (*Écrits* 412-41).

immagini di crepuscolari pomeriggi d'autunno, di fantasie geometrili e di enigmatiche piazze ed architetture neoclassiche erano già presenti all'interno della letteratura italiana sin dall'inizio del ventesimo secolo.<sup>56</sup> Fu infatti grazie a Papini e alla sua opera di riproposizione della cultura mitteleuropea che concetti filosofici come quelli del nietzschiano "stimmung" di un pomeriggio d'autunno assunsero una piega melanconica e sinistra, ed è sempre a Papini che, secondo Calvesi, va attribuito non solo l'uso originario del termine "metafisica" ma il programma stesso del movimento artistico. Infatti, introducendo in Italia l'aspirazione alla chiaroveggenza di uno sguardo straniato ed il senso di illuminazione prodotto da una frattura nello scorrere del tempo,<sup>57</sup> Papini costituisce l'antesignano di quel senso di disperazione e solitudine in cui l'eroismo nietzschiano è già parzialmente dimidiato. E sarà a questa versione di Nietzsche, un Nietzsche già dunque papiniano che si ricollegherà Giorgio De Chirico.

De Chirico, dunque, attinge alle fonti indicate da Papini, e non sarebbe scorretto dire a Papini stesso, e tuttavia, il graduale isolamento al quale il padre della pittura metafisica va incontro sul finire degli anni venti determina una sua crescente frattura non solo con il fondatore del *Leonardo* (Papini, compiva infatti in quegli anni un mutamento di rotta in direzione strapaesana e reazionaria) ma

---

<sup>56</sup> Si veda, Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita*.

<sup>57</sup> Calvesi sottolinea come Giovanni Papini avesse precedentemente utilizzato il termine "metafisica" non solo all'interno della propria produzione letteraria ma anche sulle pagine del *Leonardo*, rivista da questi fondata e diretta tra il 1903 e il 1907. Calvesi dimostra inoltre come la poetica metafisica dell'enigma, già teorizzata da Schopenhauer and Nietzsche, è da Papini ricondotta ad una serie di stati di malessere. In altri termini, si sfugge alla catena del tempo non perché si è capaci di astrarsene sulla base di una superiore volontà di potenza ma, viceversa, perché conseguentemente ad un infiacchirsi del corpo, si perde il controllo del reale e si iniziano a vedere le cose come per la prima volta. Si veda "La formazione fiorentina di Giorgio de Chirico" (Calvesi 15-62).

soprattutto con il collega Carlo Carrà. Infatti, mentre dal '19 in poi Carrà inizia a proporre una versione toscaneggiante e primitivistica dell'arte metafisica,<sup>58</sup> De Chirico si spinge con sempre più forza in direzione contraria e, rivendicando il diritto dell'arte metafisica a dialogare con la filosofia nietzschiana e con il simbolismo d'oltralpe, definisce il sentire metafisico nei termini di una sempre più onirica solitudine. Allontanandosi dal cauto immaginario di Carrà e Morandi,<sup>59</sup> De Chirico scrive:

Ogni opera d'arte profonda contiene due solitudini: una che si potrebbe chiamare solitudine plastica e che è quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme ... la seconda solitudine sarebbe quella dei segni; solitudine eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità logica di educazione visiva o psichica. (*Valori Plastici*, 16).

In altri termini mentre Carrà e Morandi iniziano a declinare la propria pittura verso un realismo plastico oscillante tra il giottismo ed il generale clima di ritorno all'ordine, De Chirico rilancia ed in maniera sempre più agguerrita il culto del Quattrocento e, con questo, quel sentore di inquietudine e di mistero in esso racchiuso. Di conseguenza, quando si parla di un Bassani metafisico bisogna

---

<sup>58</sup> L'ambivalenza di Carlo Carrà nei confronti di De Chirico e la sua idea di pittura metafisica sono in realtà rintracciabili già nelle sue primissime prove pittoriche al fianco di De Chirico. Tuttavia, è a partire dal 1919, e vale a dire dall'anno in cui Carrà pubblica *Pittura metafisica*, che la rottura con De Chirico diviene insanabile.

<sup>59</sup> Per un resoconto accurato di questa vicenda e della svolta reazionaria di Carrà e Morandi si veda anche, Renato Barilli e Franco Solmi eds. *La Metafisica: Gli anni Venti*.

inevitabilmente chiedersi quanto di questa frattura interna al movimento fosse nota all'autore, e cosa esattamente questi abbia deciso di recepire e trasformare in letteratura.

Con il lento affermarsi del fascismo in Italia e sulla spinta del nuovo clima di ritorno all'ordine la pittura e la poetica metafisica diventano il gergo comune di una nuova generazione di artisti. Tuttavia, tranne rare eccezioni, il linguaggio metafisico di gruppi come "Novecento italiano"<sup>60</sup> appare maggiormente ispirato alla svolta del movimento determinata da Carrà. Giorgio De Chirico, che del movimento è il padre legittimo inizia dunque ad essere disconosciuto e progressivamente ignorato, tramutandosi nella vittima sacrificale di un vero e proprio parricidio culturale. Se infatti Roberto Longhi boccia la metafisica di De Chirico a favore di quella di Carrà<sup>61</sup> e se Margherita Sarfatti, in qualità di promotrice principale di Novecento, spinge ad un recupero della metafisica attraverso uno spegnimento dell'onirismo dechirichiano, lo stesso Mussolini,<sup>62</sup> che

---

<sup>60</sup> Sulla storia e le vicende del gruppo "Novecento", o "Novecento italiano", si veda, Rossana Bossaglia, *Il "Novecento italiano"*. Si ricordi inoltre come il gruppo nato da una serie di riunioni alla Galleria Lino Pesaro di Milano, si coagulò in movimento nel 1922 sotto la guida di Sironi, Marussing, Funi, Oppi, Drudeville, Malerba e Bucci. Si tenga tuttavia presente che nel corso degli anni gli orientamenti e i membri del movimento sarebbero cambiati più volte.

<sup>61</sup> Va ricordato come l'allontanamento di Carrà da De Chirico sia in parte determinato da quel dibattito sul movimento iniziato da Roberto Longhi. Longhi, infatti, attacca frontalmente De Chirico nel suo famoso articolo, "Al Dio ortopedico" (Il Tempo, 22 Feb. 1919), per il quale si veda, Giuliano Briganti et al., *La pittura metafisica*. E sempre Longhi fa di Carrà l'eroe della nuova pittura italiana e si veda in, "Carlo Carrà" (Longhi 1063-75).

<sup>62</sup> Per una panoramica delle indicazioni e gli orientamenti artistici di Sarfatti si veda, Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*. Quanto all'appoggio di Mussolini al movimento, si ricordi invece come in un suo celebre discorso tenuto all'Accademia delle Belle Arti di Perugia, nell'ottobre del 1926, questi dichiarasse, "Quindi l'Italia era ancora divisa, la sua unità era espressa dalla rinascenza dell'arte [...] Oggi vi è di più: siamo anche per essere uniti moralmente. Ora sopra un terreno così preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna" (Mussolini 427). Sulla base

a queste vicende si interessa per intercessione della Sarfatti, ricorda agli artisti la necessità di esprimersi in toni di moderna classicità. E ciononostante, il seme dechirichiano continua a infiltrarsi nei lavori di alcuni protagonisti del movimento, ed in particolare nelle opere di Ubaldo Oppi, Mario Sironi ed Achille Funi, i quali intorno alla seconda decade del Novecento iniziano ad inserire nelle loro opere elementi architettonici e iperprospettici simili a quelli della pittura quattrocentesca di De Chirico ed ottengono una lucidità di colore che risulta avversa ad ogni classico atmosferismo. Pertanto, se da un lato il generale clima di ritorno all'ordine spinge i pittori di Novecento ad un recupero della figura umana e alla rappresentazione di scenari popolari e borghesi, dall'altro il fantasma straniante dechirichiano riesce, seppur raramente, a riemergere all'interno della pittura fascista.

In maniera non dissimile da molti altri artisti di Novecento, Funi, Oppi e Sironi rappresentano la figura umana all'interno di ambienti domestici ed urbani. Diversamente dalla gran parte dei loro colleghi, tuttavia, questi artisti sottolineano il valore straniante delle spesso anguste e vuote pareti domestiche ed il carattere desolante delle antiche architetture cittadine. Di conseguenza, di queste figure viene evidenziato la natura disumana e reificata, ed in altri termini la loro contiguità all'umanità dechirichiana.<sup>63</sup> Sarà allora a questo particolare repertorio che guarderà Bassani nella redazione delle storie ferraresi e basterà, infatti, dare uno sguardo a

---

di simili auspici sarebbe stata inaugurata al Palazzo della Permanente di Milano la prima grande Mostra del "Novecento italiano" nel febbraio-marzo dello stesso anno.

<sup>63</sup> Sui rapporti e le similitudini del gruppo pittorico "Novecento" con il realismo magico di Massimo Bontempelli nella costruzione di un universo di androidi si veda, Fabriano Fabbri, *I due Novecento*.

dipinti quali “Maternità” (1921) e “Ritratto di Umbero Notari allo studio di piazza Cavour a Milano” (1921) di Achille Funi per comprendere l’influenza esercitata da questa fazione novecentista sulla creazione di personaggi come Lida Mantovani o Mauro Bottechiari. Come quelli, infatti, i personaggi delle prime storie ferraresi appaiono schiavi di quegli ambienti che ne riverberano la funzione sociale, spettatori di un mondo che non gli appartiene e poco più vivi di statue di cera o manichini senza volontà. Senonché, similmente ai dipinti che li avevano ispirati, ritorna nella rappresentazione di questi personaggi quel senso di straniamento ed enigma che l’estetica di Carrà aveva appunto espunto dal quadro, e vale a dire quella capacità di guardare a questi quadretti fascisti non solo per quello che rappresentano ma anche per il vuoto che questi devono nascondere. Nel ripercorrere quei quattro racconti che, insieme con “La passeggiata prima di cena”, danno vita a *Dentro le mura*, si cercherà di mostrare, dunque, come un immaginario all’apparenza statico ed immobile sia attraversato e perturbato dal risorgere di determinati contenuti psichici. In particolare, si cercherà di evidenziare come le vite rappresentate in queste storie ferraresi siano abitate da un passato solo apparentemente rimosso e dal rifiuto di un presente percepito come sempre più disumano ed alienante.

### **“Lida Mantovani”**

Sebbene Bassani abbia riscritto “Lida Mantovani” non meno di quattro volte, e nonostante la sua versione finale si intrecci cronologicamente alla stesura di “La passeggiata prima di cena”, quella di Lida rappresenta la prima delle cinque storie ferraresi in ordine cronologico. Nel racconto Lida Mantovani è una ragazza

divenuta madre nel corso di una relazione semiclandestina con l'ebreo ferrarese David e da questi in un secondo momento abbandonata senza ragioni apparenti. Problema principale di Lida, dunque, è l'incapacità di liberarsi sentimentalmente da questo passato, e vale a dire un suo ostinato guardare al passato ed un suo impossibile andare avanti, giacché quando, nel corso del racconto, Lida sposa il legatore cattolico e fascista Oreste Benetti, è questo un matrimonio dettato dalla mera convenienza e per lo più esclusivamente voluto dall'uomo e dalla madre di lei. Gran parte del racconto è infatti incentrato sull'analogia tra il destino della madre Maria e quello di Lida, ed in più in generale su di una relazione madre-figlio/a in cui le figure paterne appaiono come latitanti, o comunque assenti.

Nel suo essere collocato alle sorgenti dell'invenzione bassaniana e nel suo svolgersi sullo sfondo dell'ascesa al potere del fascismo, il racconto "Lida Mantovani" risponde a sollecitazioni visive fortemente ancorate al repertorio pittorico degli anni Venti e Quaranta. Difatti, come già nel caso di "La passeggiata prima di cena", Bassani crea le ambientazioni di "Lida Mantovani" servendosi di modelli pittorici legati al periodo in cui la storia si svolge, e se in "La passeggiata" la descrizione di una società solo parzialmente irregimentata dà luogo a quell'oscillazione tra ordine e dispersione *pointilliste*, è all'interno di un'ipergeometrica griglia fascista che il racconto di "Lida Mantovani" prende finalmente le mosse.

Sin dalle prime pagine del racconto l'autore di "Lida Mantovani" conduce il proprio lettore all'interno di un universo separato ed immobile dove anche la vita sembra avere subito una brusca frenata. In particolare, il racconto inizia in una

condizione per molti versi al di fuori della vita e presenta la protagonista del racconto come una sorta di oggetto inerte dimenticato in fondo ad una corsia di ospedale, o nell'angolo di un sottoscala. Descrivendo i giorni del parto di Lida, il narratore racconta:

Per oltre un mese [Lida] era vissuta stesa su un letto, in fondo a un corridoio, e per tutto quel tempo non aveva fatto che fissare attraverso la finestra di contro [...]. Una cosa, ecco quella che si era ridotta a essere: una specie di cosa molto gonfia e insensibile (sebbene fosse soltanto Aprile, faceva già caldo), abbandonata laggiù al termine di una corsia d'ospedale. (10)

Quindi, descrivendo la vita di Lida all'indomani dell'abbandono di David ed il ritorno in Via Salinguerra, accanto alla madre, questi aggiunge:

Sedute a ridosso della finestra, immobili e silenziose quasi come le grigie suppellettili retrostanti – come il tavolo, cioè, e le seggiole di paglia, e le lunghe, strette sagome appaiate dei letti, e la culla, e l'armadio, e il comò, e il treppiede del catino con a fianco la brocca dell'acqua e con dietro, a stento visibile, la piccola porta a muro del sottoscala in cui si celavano il cucinino e il gabinetto –, quando alzavano la testa dalle stoffe era solo per rivolgersi qualche parola. (Bassani 15-16)

Poco più indipendenti che degli automi, Lida e la madre Maria sono viste da Bassani *en tant que chose* e come all'interno di un *tableau vivant*, in questo senso rievocando quell'estetica metafisica di cui, come si è detto, furono continuatori molti dei pittori novecentisti.<sup>64</sup> Tuttavia, se questo è l'immaginario visivo all'interno del quale Bassani concepisce "Lida Mantovani", qualcosa lentamente viene a turbarne la stasi apparente. Se infatti nulla muta all'interno di quella cornice sempre uguale che è la Ferrara fascista, uno sguardo sopraggiunge, e come da dietro, ad interrompere e disturbare la visione ocularocentrica del suo lettore/spettatore. In particolare, sono due le dinamiche attraverso le quali l'immobilità in cui sembra precipitato il racconto viene improvvisamente interrotta, ed in qualche modo perturbata. La prima è quella appunto dell'*uncanny*, e vale a dire una dinamica psichica che sollecitata dalla visione di uno spettacolo familiare fa vibrare nel mondo chiuso di Bassani il sentore di un al di là del quadro, e dunque di un passato superato o rimosso.<sup>65</sup> La seconda, e di carattere opposto, è quella generata da una serie di pressioni sociali che, domandano la sudditanza nei confronti di quella visione ocularocentrica da parte tanto della soggettività autoriale quanto dei suoi protagonisti, generano a posteriori lo slittamento verso una prospettiva anamorfica. Pur nella loro diversità, tuttavia, entrambe le dinamiche interrompono, seppure brevemente, il circuito narcisistico in cui tanto la

---

<sup>64</sup> Nel "Manoscritto Paulhan", De Chirico scrive, "Voir tout, même l'homme, en tant que chose. C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires" (Giorgio De Chirico 31).

<sup>65</sup> Freud sottolinea come i fenomeni legati a stadi narcisistici a livello di filogenesi, siano da considerare come psicologicamente "superati" laddove quelli legati al narcisismo infantile siano da considerarsi più propriamente come "repressi". Vedi in particolare la Sezione III, in Freud, "Uncanny" (Vol. XVII 217-56).

soggettività autoriale quanto le sue proiezioni intradiegetiche appaiono bloccate. Entrambe, vale a dire, allentano l'incantesimo dello specchio generato dalla sudditanza ad uno sguardo esterno, e questo attraverso ora un brivido *uncanny*, ora uno spostamento anamorfico.

Che il repertorio visivo di *Lida Mantovani* sia ancorato a configurazioni speculari e narcisistiche è nel racconto elemento che emerge in maniera quasi letterale. In diversi momenti del racconto Lida viene infatti collocata davanti a uno specchio ed è secondo modalità speculari che questa si relaziona a tutti coloro che la circondano. Allo stesso tempo, questa dello specchio è una condizione a cui spesso si accompagna in Lida una sinistra percezione dell'altro da sé. Come infatti sottolineato da Freud nel saggio sull'*Uncanny* quello che in una condizione di narcisismo primario era riconoscibile come un "doppio" garante del proprio sentimento di immortalità diviene, una volta riaffiorato in età adulta, l'incarnazione di una malevolo doppelganger.<sup>66</sup>

Ad analoghe dinamiche di specularità e rifiuto può essere ricondotto anche il rapporto di Lida con la madre Maria. Non solo infatti Lida e Maria condividono lo stesso destino di illusione e di abbandono, ma è in ragione di questa specularità che Maria "si incantava a guardare la figlia, ricordando il fabbro di Massa Colonica che vent'anni prima l'aveva sverginata e messa incinta" (12). D'altronde è proprio il circolo chiuso creato da questa dimensione speculare che spinge Maria

---

<sup>66</sup> Si noti inoltre che è proprio la differenza tra lo sguardo percepito come oggettivizzazione di uno sguardo esterno e lo sguardo concepito come oggettivizzazione di un'alterità già introiettata che distingue Lacan da Sartre. Si veda ad esempio quando Lacan afferma, "Is it not clear that the gaze intervenes here only as it is not the annihilating subject, correlative of the world of objectivity, who feels himself surprised but the subject sustaining himself in the function of desire?" (*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* 85)

Mantovani ad osservare come, “tutto si era ripetuto, tutto. Dall’*a* alla *zeta*” (Ibid.). In “Lida Mantovani”, dunque, le vicende della protagonista e quelle della madre si sovrappongono e si rimandano a vicenda, e che non si tratti di semplice analogia ma di specularità *uncanny* è testimoniato da scene in cui questa dinamica assume connotati decisamente angosciosi e sinistri. Racconta l’autore:

Una sera scoppiò improvvisamente a ridere. Afferrò Lida per la mano e la trascinò davanti allo specchio dell’armadio. ‘Guarda là come anche noi altre siamo diventate eguali’ disse con voce soffocata. E mentre nella stanza non si udiva che il soffio della lampada a carburo, rimasero a fissare abbastanza a lungo i loro visi accostati, appena distinguibili attraverso la nebbia della lastra (13).

Aggiungendo poche pagine dopo:

Perché dentro la specchiera, piccola e lustra di capelli tirati indietro sulla nuca (la luce proveniente da tergo la faceva sembrare quasi calva) vedesse apparire e sparire, svelta svelta di là dalle proprie spalle, la testa grigia di sua madre. (26)

Ecco allora che Lida e Maria si profilano come presenze fantasmatiche, da un lato immobilizzate nel silenzio della loro immagine riflessa, dall'altro legate da tutto l'odio e l'aggressività tipiche dello stadio dello specchio.<sup>67</sup>

Nel situare le figure di Lida e Maria in un universo marcatamente speculare ed *uncanny*, Bassani sembra riproporre *sic et simpliciter* le molte coppie femminili presenti nella pittura degli anni Venti. Basta infatti guardare a dipinti quali “Una persona a due età”(1924) di Achille Funi, “Povertà serena”(1919) di Ubaldo Oppi, o “Le due sorelle” di Felice Casorati, e si noterà come queste coppie di madri e figlie siano spesso presentate come una persona a due età. In altri termini, esponenti di un destino femminile che si tramanda immutabile di generazione in generazione, le donne della pittura novecentista risultano spesso legate da un rapporto puramente proiettivo. Inoltre, le donne di Oppi, Funi e Casorati sono sempre inserite dagli artisti in spazi domestici privi di fuga e, nonostante la vicinanza fisica, ciascuna in preda alla propria personale eppure simile solitudine. Difatti, niente negli occhi spenti di queste immagini dipinte sembra indicare la speranza nel futuro o la ricerca di un destino diverso, essendo il loro uno sguardo completamente rivolto all'interno. Stasi, o assenza di vita caratterizzano anche il destino di Lida e Maria Mantovani. Come in ciascuno dei dipinti menzionati, Lida e Maria diventano infatti l'una la proiezione dell'altra, il risultato di una semplice simmetria, e come nel dipinto dei novecentisti la loro è un'esistenza chiaramente individuata da spazi prospettici e geometrizzanti. Mentre il fascismo avanza e si afferma, dunque, Lida

---

<sup>67</sup> Il legame tra lo stadio dello specchio e l'aggressività paranoica è riconducibile ai primi scritti di Jacques Lacan, ed in particolare alla formazione dell'individualità in una posizione di stallo narcisistico. Si veda in Lacan, “Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin”.

e la madre Maria appaiono congelate in un momento della storia nazionale ed, al pari dei soggetti di certa pittura novecentista, riproducono un'ambivalente condizione di passiva integrazione ed alienato distacco. Ripiegate su un presente che non promette più niente, Lida e Maria sono, dunque, non solo già assenti ma anche accomunate da un particolare difetto, a vale a dire dal loro “star sempre con la faccia girata indietro a rimasticare cose passate.”(23)<sup>68</sup> Di conseguenza, mano a mano che per Lida si spegne ogni aspirazione ad un'esistenza diversa, la protagonista si trasforma a sua volta in figura materna, specchio, articolando lungo questa direzione il proprio rapporto con il marito Oreste. Come nel rapporto del bambino con la madre, infatti, “i suoi sguardi [quelli di Oreste] non cercavano che quelli di Lida. L'attenzione, il consenso, era da lei che li pretendeva, [mentre Lida], fronteggiandolo con amabilità, contegnosa, conversava composta, e insieme (ne ricavava un piacere insolito, mai provato prima di allora)”(17). In particolare, sebbene Oreste sia nel racconto molto più anziano di Lida, questi stabilisce con quella una relazione speculare molto simile a quella individuata tanto da Freud che da Lacan in relazione ai primi mesi dell'infanzia. In particolare, Oreste è legato da Lida, “dal desiderio del suo amore, e quindi dal desiderio del suo desiderio” (*Écrits* 463; traduzione mia),<sup>69</sup> e quindi dall'immedesimazione con l'oggetto immaginario di questo desiderio a sua volta proveniente per la madre dall'ordine simbolico all'interno della quale essa stessa si costituisce.

---

<sup>68</sup> Il *topos* delle teste rivolte al passato ritorna nel *Giardino dei Finzi-Contini*, ed in chiave anche più decisamente metafisica allorché Micol afferma “era il ‘nostro vizio’, questo: andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro” (513).

<sup>69</sup> “By its dependence on her love, that is, by its desire for her desire”.

In realtà, proprio quando l'immobilità del presente sembra riprodurre il conchiuso universo del narcisismo primario, il desiderio di Oreste di porsi al di fuori di quello, e dunque, secondo lo schema edipico, nella posizione del padre, improvvisamente viene a turbarne la solo apparente stabilità. Racconta infatti l'autore:

Una sera, mentre Lida ed Oreste Benetti sedevano ai loro posti abituali, divisi come sempre dal tavolo e dalla lampada, a un tratto, con molta semplicità il legatore le domandò se acconsentiva a sposarlo. Seria, senza manifestare, la minima sorpresa, Lida lo fissò. (21)

In maniera improvvisa, la richiesta di Oreste ed il suo tentativo di inserire Lida all'interno della società fascista, portano Lida a vedere il legatore come altro da sé, a "vederlo per la prima volta"(21) e conseguentemente ad un disperato desiderio di fuga. Ma, tanto la richiesta di Oreste quanto la fuga di Lida sono nel racconto questione di attimi; in breve, infatti, tanto Lida che Oreste sono ricondotti dall'autore sull'asse della propria specularità, una specularità che, proprio in quanto tale renderà Oreste fino alla fine incapace di avere un bambino. Scrive l'autore:

Chiusa la porta, discese giù per le scale né troppo in fretta né troppo adagio [...] passò accanto al tavolo, si sedette di nuovo al suo posto, si strinse appena nelle spalle. E l'argomento del matrimonio, nelle quasi due ore che

l'ospite volle ancora rimanere – come del resto, nel corso delle altre, innumerevoli serate che seguirono –, non venne più toccato. (22)

Il legame di Lida con Oreste è infatti interamente riconducibile alla sfera del narcisismo primario, ed in quanto tale attraversato da un'ansia di castrazione che non troverà a questo stadio della produzione bassaniana una reale via di risoluzione. Inoltre, proprio la sua funzione di mera proiezione nei confronti di Oreste rende pienamente comprensibile il fatto che Lida eserciti nei confronti di quello ora il ruolo della figlia ed ora quello della madre. Lida è nel contempo lo specchio e l'oggetto dell'amore di Oreste (d'altronde non era questa la condizione dello specchio di Narciso già nel mito greco?), ma Lida è per Oreste anche un limite invalicabile, e vale a dire il simbolo della sua incapacità di accedere a quello che Lacan chiamerà Ordine simbolico. Il narratore riporta:

Sebbene avesse fatto capire che dopo le nozze sarebbero andati ad abitare tutti quanti assieme in un villino [...] ciò nonostante fece montare l'impianto di luce elettrica e imbiancare le pareti, acquistò alcuni mobili, una stufa economica di ghisa, un quadro di vari utensili da cucina, una coppia di vasi da fiori: come se il matrimonio, a cui, era evidente, non smetteva un attimo solo di pensare, non avesse la minima intenzione di affrettarlo. (24)

Inoltre, evidenziando come, avvicinandosi la data del matrimonio, Oreste fosse sempre più teso e meno sicuro della propria sessualità, l'autore scrive:

Oreste aveva perduto la calma, appariva a un tratto pieno di paura, di angoscia. Al matrimonio si era sempre riferito indirettamente: cenni, allusioni, basta. Adesso, invece, dopo essersi accontentato per anni di una promessa neppure formulata a parole, dopo aver consentito a qualsiasi dilazione, voleva far presto [...]. Come mai all'improvviso tutta quell'ansia? Gli chiese [Lida]. Tardò un poco a rispondere. La fissò con occhi disperati, poi disse piano: "Io sono come quei cavalli che scoppiano sul traguardo."  
(50)

Basata su questa particolare intelaiatura psicologica, "Lida Mantovani" sembra dunque concludersi in questo ritorno alla stasi. Eppure, restano aperte delle domande, e cioè: come leggere in "Lida Mantovani" la figura ed il ruolo di David? E come ancora interpretare quella lunga parentesi del testo dove ripercorsa dall'autore è la loro breve ma intensa relazione?

È mia convinzione che se la storia tra David e Lida riveli in entrambi il desiderio di un inserimento sociale e che se, attraverso di questi, sia la stessa soggettività autoriale a compiere un passo in quella direzione, dall'altro la dinamica esistente tra i due faccia emergere il mutarsi delle configurazioni visive una volta che la specularità narcisistica inizia a subire i primi attacchi. In effetti, la transizione dal presente al ricordo di David sembra caratterizzato dal passaggio dalla staticità al movimento, e si veda ad esempio, come differentemente da quella scampanellata vigorosa di Oreste alla quale seguiva ogni sera pressapoco la stessa scena di

circolare immobilismo, ai “tempi dei tempi [...] una scampanellata altrettanto vigorosa significava che David, chiuso nel suo grosso cappotto blu dal bavero di pelliccia, battendo i piedi sui ciottoli per l’impazienza e per il freddo, la aspettava” (25). Seppur in un momento del passato oramai irrecuperabili, Lida e David avevano infatti tentato di interrompere il circolo chiuso del narcisismo ed, aggredendosi reciprocamente, avevano mostrato di volersi inserire in quella dinamica di potere e desiderio che tanto Sartre, quanto Freud e Lacan hanno ricondotto all’impossibile ricomposizione tra l’amare e l’essere amati, o al guardare e l’essere guardati.<sup>70</sup> Racconta, infatti, l’autore:

[Lida] al primo buio, al primo prato, veniva rovesciata nell’erba. Col mento sopra la spalla di lui, senza abbassare le palpebre, si lasciava andare. Dopo era la prima a rialzarsi. E se a un certo punto era stata assalita dal desiderio improvviso di dibattersi sotto di lui, di morderlo, di fargli del male [...] ecco che quella furia, quella specie di rabbia che in ultimo l’avevano indotta a

---

<sup>70</sup> Si veda in Jean Paul Sartre, *Being and Nothingness*; e in particolare “The Look”, 340-400. Per un’illustrazione sintetica dei rapporti tra la componente visiva e la dinamica del desiderio in Sartre, si veda anche in Martin Jay, *Downcast Eyes*. Illustrando il pensiero di Sartre, Jay scrive:

Although the expression of desire is often tactile, coming through the caress, it has inevitably visual component as well. “I am possessed by the Other,” Sartre writes; “the Other’s look fashions my body in its nakedness, causes it to be born, sculpts it, produces it as it is, sees it as I shall never see it.” The Other holds a secret—the secret of what I am. Lovers, for Sartre are engaged in a mutual dialectic of possession, which goes beyond the Hegelian master-slave interaction because “the lover wants the beloved’s freedom first and foremost, wants, that is, to have it entirely for himself.” [...] The sado-masochistic dialectic of the look is thus doomed to failure for both lovers, as there is no way to reconcile human freedom with the desire to possess. (292-93)

strapparlo via da sé, davano luogo in lei d'un tratto a un senso tremendo d'angoscia, di paura. Come era già lontana. (30)

Proiezioni l'uno dell'altra ma resi incapaci dalla dinamica del desiderio di riconoscersi e comprendersi, Lida e David sono infatti destinati proprio dalla loro somiglianza ad una nuova separazione ed ad un nuovo isolamento.

Quella di David costituisce in "Lida Mantovani" una semplice parentesi. Persa ogni reale possibilità di inserimento sociale, Lida ritorna dunque allo stadio dello specchio, regolando sul ritmo di una circolarità senza futuro quanto resta della propria esistenza, mentre Oreste, che è a lei legato da analoghe modalità relazionali, è a sua volta destinato a vivere nella mancanza di reali prospettive. Ecco allora che in seguito alla morte del marito, Lida è costretta ad ammettere, "Povero Oreste. Anche lui non era stato felice, non davvero, qualcosa anche a lui era sempre mancato"(53). Paralizzato da quello sguardo che lei sempre gli rivolgeva, Oreste si era infatti dimostrato incapace di generare un figlio suo e quindi accedere alla società degli uomini, anche lui finendo fuori dal linguaggio, fuori dalla vita, fuori dalla storia. In breve, per l'immaginario metafisico che la sorregge e per l'incapacità dei suoi protagonisti di sormontare i confini del proprio isolamento narcisistico, "Lida Mantovani" inizia e si conclude in quella condizione di stasi che si era vista nelle prime pagine di "La passeggiata prima di cena" e che solo il timido affermarsi di una soggettività autoriale saprà gradualmente incrinare.

## “Una Lapide in Via Mazzini”

Ma iniziamo con Antigone che, secondo Lacan, irradia una bellezza sublime dal momento in cui si inserisce tra due morti, e vale a dire la sua morte simbolica e la sua morte reale. Cosa caratterizza la sua attitudine interiore è precisamente l'insistenza nel riproporre una domanda senza accettare condizione e senza essere disposta a rinunciare: una degna sepoltura per il fratello. Lo stesso può dirsi del fantasma del padre di Amleto che ritorna dalla tomba domandando che Amleto vendichi la sua morte infame [...]. In merito a questo fenomeno, poniamoci una domanda seppur naïve ed elementare: Perché i morti ritornano? La risposta offerta da Lacan è la stessa che si trova nella *pop-culture*; i morti ritornano perché non hanno ricevuto degna sepoltura [...] il ritorno del morto è un segno che perturba il rito simbolico nel processo di simbolizzazione. (Zizek 22-23; traduzione mia) <sup>71</sup>

“Una Lapide in Via Mazzini” appartiene al genere drammatico di Antigone, e di Amleto. Infatti, come nelle grandi tragedie menzionate dalla lettura zizekina di

---

<sup>71</sup> “Let us begin with Antigone who, according to Lacan, irradiates a sublime beauty from the very moment she enters the domain between two deaths, between her symbolic and her actual death. What characterizes her innermost posture is precisely her insistence on a certain unconditional demand on which she is not prepared to give away: a proper burial for her brother. It is the same with the ghost of Hamlet’s father, who returns from his grave with the demand that Hamlet revenge his infamous death [...] Apropos of this phenomenon, let us then ask a naïve and elementary question: Why do the dead return? The answer offered by Lacan is the same as that found in popular culture: because they were not properly buried [...] The return of the dead is a sign of disturbance in the symbolic rite, in the process of symbolization”.

Lacan, il ritorno di “the living dead” costituisce il centro del racconto, mentre ad essere turbata è quell’idea di società che si basa sul presupposto di una sua morte definitiva. A questo ritorno fantasmatico si accompagnano infatti un serie di fenomeni legati tutti ad una condizione psichica che Freud prima, e Lacan poi, notoriamente legheranno all’ansia di castrazione. In altri termini, al ritorno of “the living dead” si accompagna il risorgere di quelle paure generate dal desiderio parricida maturato durante la fase pre-edipica, un desiderio che come noto non appartiene solo all’infanzia dell’individuo ma è rintracciabile anche agli albori della società occidentale. Si veda ad esempio come facendo riferimento all’eroe tragico greco in *Totem and Taboo*, Sigmund Freud scriva:

L’Eroe della tragedia deve soffrire; ancora oggi, questa rimane l’essenza della tragedia. Quegli deve sostenere il peso di quello che era nota un tempo come “colpa tragica”; [...] il Coro accompagnava l’Eroe con sentimenti di simpatia, cercava di sostenerlo, di prevenirlo e calmarlo, piangendo su di lui quando questi subiva quella che era percepita come la giusta punizione per le sue arrischiate imprese. Ma perché era necessario che l’Eroe della tragedia soffrisse? E quale era il significato della colpa tragica? La farò breve e darò una veloce risposta. Doveva soffrire perché era il padre “primario”, l’Eroe della grande tragedia primitiva che si rimetteva in scena con una svolta tendenziosa; e la colpa tragica era la colpa che doveva assumersi al fine di liberare dalla propria i membri del Coro. La rappresentazione in scena derivava quindi da una scena storica attraverso

un procedimento di sistematica distorsione – si potrebbe quasi dire, come il prodotto di una fine ipocrisia. (155-56; traduzione mia)<sup>72</sup>

“Una lapide in Via Mazzini” rappresenta dunque una variante moderna di questa dinamica tra eroe e coro. Infatti, se da un lato il ritorno di Geo Josz assume quei caratteri *uncanny* legati al riemergere di una primigenia ansia di castrazione, quello che nel racconto si mette in scena è il rituale attraverso il quale questo timore è elaborato e superato dal processo di sistematica ed ipocrita distorsione esercitato da parte del coro ferrarese. Sin dall’inizio del racconto il ritorno di Geo a Ferrara si tinge di tinte sinistre e fantasmatiche. L’autore scrive:

Quando nell’agosto del 1945, Geo Josz ricomparve a Ferrara, unico superstite dei centottantatré membri della Comunità israelitica che i tedeschi avevano deportato in Germania nell’autunno del ’43, e che i più consideravano finiti tutti da un pezzo nelle camere a gas, nessuno in città da principio lo riconobbe. (84)

---

<sup>72</sup> “The Hero of tragedy must suffer; to this day that remains the essence of a tragedy. He had to bear the burden of what was known as ‘tragic guilt’ and the Chorus accompanied the Hero with feelings of sympathy, sought to hold him back, to warn him and to sober him, and mourned over him when he had met with what was felt as the merited punishment for his rash undertaking. But why had the Hero of tragedy to suffer? And what was the meaning of his ‘tragic guilt’? I will cut the discussion short and give a quick reply. He had to suffer because he was the primal father, the Hero of the great primeval tragedy which was being re-enacted with a tendentious twist; and the tragic guilt was the guilt which he had to take on himself in order to relieve the Chorus from theirs. The scene upon the stage was derived from the historical scene through a process of systematic distortion – one might even say, as the product of a refined hypocrisy”.

Non solo il superstite Geo appare a Ferrara come un “uomo di età indefinibile, enormemente, assurdamente grasso” (Ibid.), ma la sua presenza risulta essere particolarmente angosciante e fastidiosa per una comunità che, seppure a proprio modo, sta cercando di uscire dalle tragiche vicende degli ultimi anni riarticolandole in materiale della memoria, narrazione storica. Non è un caso pertanto che Geo ricompaia davanti al tempio israelitico, quel tempio dove con una lapide ai deportati in Germania si sta cercando di offrire una frettolosa musealizzazione del recente sterminio contro gli ebrei. E non è un caso perché, come illustrato da Žižek, il ritorno del “living dead” è proprio quello che impedisce il processo di simbolizzazione. Da un lato, dunque, viene descritta la cornice di Via Mazzini, il suo profilo estremamente noto e la configurazione iper-prospettica attraverso la quale, come precedentemente osservato, la società fascista punta ad un massimo controllo sullo spazio simbolico. Dall’altro, lo spettacolo familiare dischiude rapidamente i suoi caratteri *uncanny*, facendo immediatamente vibrare di una luce sinistra la scena precedentemente menzionata. L’autore scrive infatti, “A riferirne per iscritto c’è caso che la scena possa risultare abbastanza incredibile e romanzesca. E del resto sono io medesimo a dubitare della sua realtà ogni qual volta la penso nella cornice da noi così usuale e familiare di Via Mazzini” (85).

Nel descrivere l’aspetto familiare della città di Ferrara, ed il suo venire meno sotto le spinte dell’inconscio, Bassani riprende la lezione di De Chirico il quale, primo in Italia, aveva dipinto piazze e luoghi noti con una lucidità tale da farne emergere il carattere fantastico e straniante. Inoltre, proprio attraverso questa scelta, Bassani disseppellisce il maestro sepolto, risarcendolo dal parricidio simbolico

attuato dal gruppo di Longhi, Morandi, Carrà. Nel rappresentare la cornice di Via Mazzini come “immersa nel fulgore e nel silenzio del primo pomeriggio [...] vuota deserta intatta” (Ibid.), Bassani rievoca non solo le decine di dipinti dechirichiani di soggetto ferrarese ma anche tutte quelle piazze d’Italia, in cui, come in Piazza Santa Croce, il pittore ebbe in “un clair après midi d’automne, [...] l’impression étrange que je voyais toutes le choses pour la première fois.” (De Chirico 32). D’altronde se già di natura metafisica-surreale è il contadino costretto a inurbarsi per colpa della guerra e a improvvisarsi muratore, o l’evento, che costringe una stuola di passanti delle più diverse provenienze a fermarsi davanti a quella lapide, metafisica, ed in questo senso profondamente *uncanny*, è soprattutto l’apparizione di Geo ai suoi piedi, il suo tirarlo per la caviglia al pari di uno zombi emerso dalle viscere della terra, il suo apparire “gonfio d’acqua, una specie di annegato” (87).<sup>73</sup> Come infatti sottolineato da Freud, il ritorno del represso in configurazioni *uncanny* tende a verificarsi nel momento in cui tanto il presente quanto il futuro sembrano mancare di solide basi, ed in cui con più forza si avverte il vuoto sul quale si regge il contratto sociale e simbolico.<sup>74</sup> Scrive l’autore:

Eh già – sospirò – : la lapide avrebbe dovuto essere rifatta, dato che quel Geo Josz, lassù, cui in parte risultava dedicata, non era altri che lui stesso, in carne e ossa. A meno che [...] la commissione delle onoranze, accettando

---

<sup>73</sup> Si veda in particolare, Giorgio De Chirico, “Sull’arte metafisica” (83-88).

<sup>74</sup> Freud sostiene, “Nowadays we no longer believe in them, we have *surmounted* these modes of thought; but we do not feel quite sure of our new beliefs, and the old ones still exist within us ready to seize upon any confirmation. As soon as something *actually happens* in our lives which seems to confirm the old, discarded beliefs we get a feeling of the uncanny” (Vol.XVII 246).

il fatto come un suggerimento del destino, non avesse addirittura rinunciato all'idea di una lapide commemorativa, la quale – e sogghignò –, pur offrendo il vantaggio indubitabile, posta in quel luogo di intenso passaggio, di farsi leggere quasi per forza, avrebbe avuto il grave torto di alterare in modo sconveniente la facciata così onesta, così alla mano, 'del nostro caro vecchio Tempio': una delle rare cose rimaste grazie a Dio identiche a 'prima' su cui a Ferrara uno potesse ancora contare. (87-88)

Risulta pertanto evidente che per Geo la lapide rappresenta non tanto uno strumento per ricordare, ma piuttosto una strategia per dimenticare (o, letteralmente metterci una pietra sopra), ed in altri termini una maniera per estromettere dalla memoria e dal flusso simbolico di Ferrara quella presenza ebraica già eliminata per via materiale. Come sarà dunque visibile lungo il corso dell'intera opera bassaniana il dramma storico trova una cassa di risonanza negli originari traumi psichici del soggetto bassaniano, ed il ritorno di Geo riecheggia il parricidio simbolico che segna l'inizio di un'esistenza socializzata tanto a livello filogenetico che ontogenetico. L'omicidio dei padri deve essere infatti al tempo stesso perpetrato e condonato affinché la società possa seguire il suo corso, ma ciò non esclude che una conformazione psichica pre-edipica, e dunque attraversata dall'ansia di castrazione, possa riemergere ogni qual volta un evento nel reale ne faccia riemergere il trauma. È infatti sulla scorta di queste riflessioni che possono leggersi frasi come, "Così, dunque, come se pallido e gonfio emergesse da profondità sottomarine [...] Geo Josz ricomparve a Ferrara, fra noi", e ancora, "Veniva da

molto lontano, da assai più lontano di quanto non venisse realmente. Tornato quando nessuno più l'aspettava, che cosa voleva, adesso?" (89); in realtà, cosa Geo Jozs voglia realmente sarà suggerito da quegli episodi che a queste domande del narratore fanno seguito, episodi questi che appaiono a loro volta in linea con un linguaggio psicoanalitico. In effetti, come intendere, se non in chiave psicoanalitica, il fastidio per quella "barba" che tutti, rossi e neri, sembravano essersi fatti crescere durante gli anni della guerra? E come leggere la posizione politica di Geo, il quale, a lungo ignorando i nostalgici fascisti, mostrava invece una continua ostilità nei confronti di quei partigiani che egli avrebbe potuto invece sostenere o difendere? Infine, come interpretare quella presenza rasserenante della magnolia che, "diritta al centro dell'adiacente, piuttosto angusto e cupo giardino in disordine, splendeva ancora adesso" (94), simbolo di una diversa temporalità, ed analoga in questo a quell'altra "magnolia secolare che sorgeva giusto nel mezzo del giardino"(9) di "Lida Mantovani"? in breve, pur non volendosi dilungare in un'interpretazione in chiave psicoanalitica di queste scene, risulterà ad ogni modo evidente che l'autore stia qui giocando con una serie di simboli fallici, sottolineando come questi siano tutti volti a sostituire ed imitare l'unico fallo veramente mancante, che è appunto quello la cui rimozione ha permesso un principio di coesione sociale.

Se lo sguardo di Geo non può né alterare la società così come l'ha trovata né tornare indietro e modificare le condizioni che ne hanno permesso l'esistenza, la sua fastidiosa presenza costituisce nondimeno un *reminder* costante del vuoto che la sottende. In particolare, nella sua capacità di simboleggiare il ritorno del rimosso e l'ansia di castrazione, oltre che a livello letterale l'eccidio ebraico di cui

i ferraresi si sono resi corresponsabili, Geo costringe ad una prospettiva anamorfica nei confronti di quella società e, finalmente albergato dai partigiani nella casa che gli appartiene di diritto, inizia da questa posizione marginale ad esercitare una pressione corrosiva sul resto della comunità ferrarese. Scrive l'autore:

Più che di una stanza si trattava in realtà di una specie di granaio posto in cima alla torre merlata che sovrastava la casa [...] va bene, lui per il momento si sarebbe adattato – aveva detto sospirando – . Ma a patto, fosse ben chiaro, che avesse potuto disporre anche dello sgabuzzino che stava sotto il granaio vero e proprio, dove [...]. E a questo punto, senza finire il discorso, era uscito in un breve sogghigno misterioso. (96)

Non solo Geo ricorda quello che dello scantinato era stato il perverso uso fascista, ma sempre più seccante diviene per Ferrara la sua funzione di monito. Da un lato, infatti, Ferrara aspira ad una temporalità in cui passato, presente, e futuro possano legarsi senza soluzione di continuità, e quasi come perle di un'unica collana. Dall'altro, Geo punta i riflettori su un altro tipo di temporalità, e vale a dire su quella temporalità strettamente metafisica in cui, interrompendo il flusso della storia e del linguaggio, è il senso più profondo dell'esistenza a venire finalmente a galla. E sarà proprio a questa seconda temporalità ed al suo carattere metafisico che alludono gli ultimi capitoli di "Una lapide in Via Mazzini".

Nelle conclusioni del racconto l'autore rintroduce le cornici o gli effetti di luce crepuscolare che si erano incontrati nelle prime pagine; tuttavia, proprio

quando l'irregimentazione del visivo tentata dalla pittura fascista sembra avere ottenuto un massimo controllo sullo spazio rappresentato, qualcosa inizia lentamente a riaffiorare dal fondo dell'immagine. Nuovamente, infatti, siamo precipitati nel "piccolo palcoscenico di Via Mazzini", e nuovamente questa facciata cittadina familiare è di colpo turbata dal riemergere di una vecchia ferita.

Nel ricostruire un estremamente riconoscibile scorcio cittadino e nell'investirlo di connotati *uncanny*, Bassani si rifà ancora una volta alla lezione della pittura metafisica di De Chirico. In particolare, non solo l'autore costruisce il proprio palcoscenico seguendo le regole geometriche e luministiche utilizzate dal movimento pittorico, ma alle opere di De Chirico è ispirato l'accostamento di oggetti e figure appartenenti ad epoche diverse. Se infatti in dipinti come *L'enigma dell'ora* del 1911-12, o gli appena più tardi *Nostalgia dell'infinito*, *Gioie ed enigmi della strana ora*, e *L'enigma del giorno*, De Chirico affianca a simboli della modernità quali orologi, treni, ed edifici industriali, una serie di architetture ed oggetti provenienti da un più lontano passato e se, proprio attraverso il loro contrasto, questi ne fa emergere il carattere assurdo e straniante, in maniera simile si regolerà Bassani nella costruzione di quelle scene che segnano la fine del racconto. Una volta creata la propria scatola metafisica, difatti, Bassani fa giungere da un lato le ragazze in bicicletta, simbolo di una modernità già gravida di speranza, dall'altro, ed in particolare all'angolo di Vignatagliata e via Mazzini, posiziona, la schiena poggiata ad una delle colonne del ghetto, il filonazista Lionello Scocca,

incarnazione del passato più buio. Inoltre, ed a sottolineare il carattere stridente di questo accostamento e la sua natura profondamente metafisica,<sup>75</sup> l'autore aggiunge:

Per quale motivo uno avrebbe dovuto rifiutare di commuoversi all'esibizione concreta di una simile allegoria conciliante all'improvviso ogni cosa: l'angoscioso, atroce ieri, con l'oggi tanto più sereno e ricco di promesse? (107)

In breve, come De Chirico, e diversamente da Carrà e Morandi, Bassani guarda alla modernità con uno sguardo enigmatico e melanconico; uno sguardo, in altri termini, che assiste inerme alla corsa verso il progresso e che non dimentica un passato dai più già accantonato.

Se l'intero racconto testimonia l'interesse di Bassani per la pittura di De Chirico, la conclusione di una "Una lapide in Via Mazzini" costituisce un aperto tributo alla poetica del grande maestro metafisico. In effetti, se gli stravanganti accostamenti temporali appena menzionati iniziano già a quel concetto di "enigma" tanto caro a De Chirico, è a partire dallo scontro di Geo e Lionello Scocca, e così

---

<sup>75</sup> Come ricordato da Joan M. Lukach in, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920":

De Chirico interested Soffici because his art was so modern. Soffici was not given to looking backward, and he did not see De Chirico's paintings as expressions of nostalgia for Italy. To him, the old piazzas in de Chirico's paintings with their characteristic architecture seemed melancholic because de Chirico has juxtaposed or contrasted with the traditional setting certain unmistakable elements of the contemporary age – the locomotive, the factory, and the department store. (Rubin 37)

fino alla fine del racconto, che il termine “enigma” inizia ad essere ossessivamente ripetuto dal narratore. Facendo riferimento al proprio senso dell’enigma, De Chirico aveva scritto infatti:

Una rivelazione può nascere all’improvviso, quando uno meno se l’aspetta, e può anche essere stimolata dalla vista di qualcosa – un edificio, una strada, un giardino, una piazza ecc. – Nel primo caso appartiene ad una classe di emozioni strane che ho osservato in un solo uomo: Nietzsche [...]. Quando una rivelazione viene generata dalla vista di una composizione di oggetti, allora l’opera che si manifesta nei nostri pensieri è strettamente connessa alle circostanze che ne hanno provocato la nascita. (Briganti 96)

Aggiungendo poi a proposito del suo “Enigma di un Pomeriggio d’Autunno”:

Ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all’occhio della mente. Ora, ogni volta che guardo questo dipinto, rivedo ancora quel momento. Nondimeno il momento è un enigma per me, in quanto esso è inesplicabile. (Ibid. 104)<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Maurizio Calvesi ha ampiamente illustrato come queste idee provengano dagli scritti di Nietzsche e Schopenhauer, e siano filtrate e trasformate da Papini prima di giungere ai fratelli De Chirico. È dunque attraverso questa operazione che vanno lette frasi dechirichiane come: “Schopenhauer ha forse definito nel migliore dei modi e spiegato (perché no?) un simile momento nel punto in cui *Parega e Polipomena* dice: ‘Per avere delle idee originali, straordinarie, e forse immortali, non si deve far altro che isolarsi dal mondo per pochi momenti e in modo così completo che gli avvenimenti più comuni sembrano essere nuovi e insoliti e rivelino in tal modo la loro vera essenza’” (Calvesi 16-17).

Niente dunque appare più metafisico, e di metafisico alla De Chirico, delle pagine conclusive di “Una lapide in Via Mazzini”. Non solo, infatti, nel parlare del “senso di assurdo e insieme di verità rivelata” (122) che si produce nell’imminenza della sera, Bassani si riallaccia a quella tradizione dello *stimmung* del pomeriggio d’autunno che, come dimostrato da Calvesi, partendo da Nietzsche, e passando per Papini, arriva ai fratelli De Chirico, ma è parafrasando il concetto di “enigma del pomeriggio” in De Chirico che si esprime Bassani, quando riferendosi alla temporalità metafisica di Geo ed al suo drammatico scontro con l’ordine simbolico, scrive:

Un *enigma*, già. Eppure quando in difetto di indicazioni più sicure ci si fosse richiamati a quel senso d’assurdo e insieme di verità rivelata che nell’imminenza della sera può suscitare qualsiasi incontro, proprio l’episodio del conte Scocca non avrebbe offerto niente di enigmatico [...]. É ben vero che la luce diurna è noia, duro sonno dello spirito, ‘noiosa ilarità’, come dice il Poeta. Ma fate che scenda alla fine l’ora del crepuscolo, l’ora uguale intrisa d’ombra e di luce di un calmo crepuscolo di Maggio, ed ecco che cose e persone che dianzi vi erano apparse del tutto normali, indifferenti, può succedere che a un tratto vi parlino ( e sarà in quel punto, come se foste colpiti dalla folgore). (122)

Il ritorno di Geo Jozs assume dunque tinte sinistre non tanto perché è il ritorno di un vivo che si credeva morto, ma piuttosto perché la sua è un'apparizione *uncanny*, la quale, facendo risorgere ansie sedate ed angosce sepolte, costringe la comunità ad interrogare le circostanze della propria genesi. Gettando brevemente luce su quella cesura, e dunque su quel vuoto, "Una lapide in Via Mazzini" rappresenta dunque non solo la prima manifesta protesta nei confronti di una cultura che ha bisogno del martirio di uno per il bene di tutti, ma anche una più aperta ammissione da parte dell'autore di dubbi circa le proprie inconscie responsabilità. Infine, "Una lapide in Via Mazzini" riesce, e proprio attraverso il recupero dell'estetica dechirichiana, a smascherare non solo quello che della pacificata società del dopoguerra è il sottotesto pulsionale e libidico, ma soprattutto quello che dell'olimpico immaginario fascista è il fondo di assurdo e mistero.

#### **"Gli ultimi anni di Clelia Trotti"**

"Gli ultimi anni di Clelia Trotti" racconta la storia dell'ebreo Bruno Lattes e del suo ritorno a Ferrara all'indomani delle stragi fasciste e del secondo conflitto mondiale. In particolare, Bruno si trova a Ferrara in occasione dei funerali postumi di Clelia Trotti, eroina dell'antifascismo ed amica di Bruno negli anni che precedono l'impennata antisemitica e lo scoppiare del conflitto mondiale. Per questa stessa ragione, gran parte del racconto è incentrato sui ricordi di Bruno, ricordi nei quali si ripercorre la sua insistita ricerca della maestra socialista, la loro amicizia e la breve attività clandestina svolta l'uno affianco dell'altra. Nel racconto, Bassani adotta una struttura del racconto molto simile a quella utilizzata in "Lida Mantovani", dal momento che Bruno Lattes, vero protagonista del racconto, appare

sin dalle prime pagine in una posizione di osservazione che è già esterna alla società ed alla lotta per l'esistenza, e sulla quale si staglia, ciononostante, il ricordo di un passato in cui, seppure brevemente, quella lotta era apparsa non senza speranza. Tuttavia, se in "Lida Mantovani" a fungere da protagonista era ancora un personaggio femminile, e vale a dire la figura materna, e se dunque era a questa che David ed Oreste si relazionavano in maniera più o meno speculare, in "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" questa modalità relazionale finisce per essere definitivamente messa in questione. In "Gli ultimi anni di Clelia Trotti", infatti, il protagonista maschile che da più vicino rappresenta una proiezione dell'autore inizia lentamente ad acquisire controllo sullo spazio e sulla visione. Inoltre, se "Lida Mantovani" sembra seguire uno schema che iniziando con un passato recente, e passando per un passato remoto, si conclude con un ritorno alla situazione di partenza, in "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" con più forza si percepisce il desiderio del protagonista di accedere al presente, ed un suo conseguente tentativo di rivedere i vari momenti del suo passato alla luce di quello.

Laddove la fine della storia con David rappresenta per Lida Mantovani la conclusiva esclusione dalla società e dalla vita, in Bruno una simile condizione di alienazione si trasforma in distanza critica, ed in altri termini in prospettiva anamorfica. Nello specifico, in "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" l'autore si serve di un immaginario visivo che non solo fa attraversare l'immobilismo ferrarese da un sentimento *uncanny*, ma evidenzia il deteriorarsi delle dinamiche narcisistiche della visione e l'introiezione di Bruno della prospettiva anamorfica. Diversamente da quanto avviene in "Lida Mantovani", infatti, il rapporto speculare tra Bruno e la

maestra socialista viene poco a poco a disfarsi, e questo perché, la graduale sessualizzazione della donna e il più deciso avvertimento del proprio complesso edipico, determinano in Bruno il graduale abbandono di fantasie intrauterine.

Come frequente nella narrativa bassaniana, “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” si apre con una vera e propria messa in cornice dello spazio narrato, con un’organizzazione prospettica che è ulteriormente suggerita dal “budello di transito perfettamente rettilineo, con le botteghe dei marmisti e dei fiorai raccolte tutte all’inizio e alla fine [...] e la veduta improvvisa della piazza della Certosa e dell’adiacente cimitero” (123), ma anche dalla quinta teatrale generata da, “A destra, la scabra facciata incompiuta della chiesa di San Cristoforo [...] a sinistra, soltanto basse case di tipo semi-rustico” (Ibid.). In realtà, sin dall’inizio del racconto, Piazza della Certosa costituisce un luogo di transizione in cui, parallelamente allo svolgersi di incontri clandestini, si offre un proscenio alla morte del cimitero retrostante, e simultaneamente si coltiva l’illusione di una vita che va avanti nonostante tutto. Ancora una volta, insomma, da un lato è collocata la vita della comunità ferrarese sempre uguale a se stessa, dall’altro, il nulla che la sottende e la significa. Se pertanto l’inquadramento iniziale e la descrizione degli immutabili riti della comunità ferrarese offrono al lettore l’idea di una realtà sostanzialmente pietrificata, sarà invece l’affacciarsi della modernità a far riaffiorare, come in “Una lapide in Via Mazzini” i traumi di un passato superato e sommerso. Ma sarà bene procedere con ordine.

Ad inizio racconto, Bruno, tornato dall’America, si trova a confrontare, “il vecchio, il piccolo mondo provinciale che si era lasciato dietro le spalle. Quasi

rifatti in cera, eccoli dunque là tutti identici, tutti quanti a se stessi” (134),<sup>77</sup> e questa percezione, nei suoi tratti sinistri e perturbanti, riprende in molti modi l’immagine di quell’umanità sospesa tra la vita e la morte immortalata dalla pittura metafisica e novecentista. Tuttavia, proprio questa stasi apparente è presto turbata dall’entrata in scena di una brusca immagine di modernità. Infatti, nel bel mezzo dei funerali per Clelia Trotti, ecco che, emergendo dal nulla, una vespa guidata da una giovane ed indifferente ragazzina fa breccia nello spazio visivo del testo. Ed è proprio grazie a questa strana e discontinua sovrapposizione di temporalità che la figura di Bruno Lattes emerge ed il filo dei ricordi inizia a dipanarsi. Allineati l’uno affianco all’altro davanti lo sguardo dello spettatore appaiono, allora, un cimitero dove i riti più o meno secolari della comunità ferrarese si ripetono meccanicamente, una cerimonia tardiva per commemorare una donna eletta ad eroina dell’antifascismo e, nel frattempo, la modernità e l’immagine degli Stati Uniti ( dove Bruno vive ora) che ne rappresentano come un aldilà testuale. In altri termini, è proprio il crollare dell’immaginario narcisistico sotto le spinte della neonata modernità a mostrare il baratro sul quale si regge l’immagine metafisica di Ferrara, e dunque a collocare Bruno in quella posizione anamorfica da dove con più evidenza emerge il proprio

---

<sup>77</sup> In una sua analisi semiotica della pittura e della lettura metafisica, Paolo Fabbri ha dimostrato come l’oscillazione tra il corpo vivo ed il corpo morto rappresenti uno degli elementi caratterizzanti del movimento artistico. In particolare, Fabbri ritiene che tanto nella pittura metafisica che in scritti più tardi come *L’Hebdomeros* (1929) la struttura semiotica sia fortemente informata dai subcontrari «non morte» e «non vita». Spesso, osserva Fabbri, nei quadri e nei romanzi dell’autore, i vivi si stratificano passando dalla vita alla non morte ( e si vedano i corpi pompeiani solidificati dalle eruzioni vulcaniche), o dalla vita vanno verso la non vita (come nella serie dei manichini), o ancora i morti si animano passando dalla morte alla non vita (come per cadaveri che si muovono come alghe) o dalla morte alla non morte (come nei *tableaux vivants*). Si veda Paolo Fabbri, *Paolo Fabbri legge Ebdomèro*.

inconfessato desiderio. Difatti, la colpevole attrazione dell'ebreo Lattes per tutto quello che è vagamente ariano, vagamente aristocratico, vagamente algido, attraversa queste differenti temporalità e, come osservandole dall'esterno, le unisce tra di loro in maniera circolare. Nel racconto, tale dinamica emerge in primo luogo attraverso l'immagine della ragazza in vespa e del "ragazzo all'incirca suo coetaneo, come lei biondissimo e con la medesima espressione dura e indifferente nelle iridi chiare" (132), quindi nel ricordo, dai due riattivato, di una scena apparsa agli occhi di Bruno nel corso del suo ultimo incontro con Clelia. In particolare, non soltanto Bruno rivede con l'occhio della memoria, "un ragazzo biondo, alto, snello, appoggiato alla canna di una bicicletta [...] e poi a raggiungerlo di corsa una fanciulla anche lei bionda e molto bella" (170) ma riavverte il desiderio, "di essere con loro, dei loro, nonostante tutto" (172).

Se il desiderio di Bruno fa da cornice al racconto, "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" è in larga parte incentrato su quel passato al quale Bruno è già sostanzialmente estraneo. Tanto la ricerca di Clelia quanto il suo ritrovamento vanno infatti ricondotti ad un momento della storia personale di Bruno caratterizzato da una condizione di stallo narcisistico che, al momento in cui Bruno ricorda, è se non superata, almeno assunta da questi quale modalità esistenziale. Da un lato, infatti, la figura di Clelia mette in luce la difficile relazione con la sessualità femminile da parte tanto di Bruno quanto della soggettività autoriale, dall'altro, il problema sessuale fa da sfondo ad una lettura gramsciana della società italiana. In effetti, se "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" rappresenta il più gramsciano dei

racconti bassaniani,<sup>78</sup> nel racconto, quello che potrebbe apparire come un discorso strettamente politico è attraversato da tensioni e pulsioni riconducibili al linguaggio della psicoanalisi. Politiche infatti appaiono le descrizioni della classe borghese e del “suo disprezzo” per tutto quello che è popolare o anormale, ma psicoanalitica è la risposta di Bruno ad un simile *status quo*. Ecco allora che se da un lato questi osserva come perfino Bottecchiari, “un ex-deputato socialista, un vecchio antifascista, uno che in apparenza non aveva mai chinato il capo, accettasse di assumere, non importa se per scherzo o per civetteria, la grinta melensa e crudele del gregge conformista che occupava arrogante le strade, i caffè” (139), dall’altro, il fastidio sentito da Bruno per l’ammicco di Bottecchiari, e quindi per il riferimento ai suoi passati intercorsi sessuali con Clelia, non è unicamente riconducibile all’imborghesimento dell’avvocato ed al suo tradimento della fede socialista, ma va compreso sullo sfondo di quella graduale sessualizzazione della figura materna che determinerà, a fine racconto, l’allontanamento di Bruno da Clelia. C’è in effetti qualcosa nella sessualità di Clelia che turba profondamente Bruno ed il treno di pensieri erotici che conduce Bruno dallo “schifo” nei confronti di Bottecchiari a tutt’altro ordine di pensieri funge da testimone in tal senso. In seguito al suo incontro con Bottecchiari, difatti, Bruno si perde tra la folla che popola le strade

---

<sup>78</sup> Con la figura del ciabattino Cesare Rovigatti in “Gli ultimi anni di Clelia Trotti”, Bassani crea una via preferenziale d’accesso a quest’universo gramsciano. Si pensi ad esempio alla capacità di Rovigatti di parlare del fascismo in modo obiettivo, o il suo dichiarare che erano finiti i tempi in cui i ricchi potevano servirsi del popolo come “massa di manovra, riservando a se stessi il monopolio dei sentimenti elevati” (144), o ancora la sua ricerca di una letteratura popolare italiana. In definitiva, tutto in Rovigatti è gramsciano, eppure dietro a Rovigatti, e vale a dire dietro Gramsci, si nasconde in maniera tanto letterale che metaforica Clelia, e vale a dire l’intrecciarsi di quel discorso politico ad uno più strettamente sessuale. Per una lettura del gramscianesimo di Bassani si veda anche, Lea Durante, “Bassani, Gramsci, il nazional-popolare” (71-93).

ferraresi, ma i commercianti che si affacciano alle botteghe improvvisamente gli riportano alla mente, “le megere che vigilavano, sempre mezzo dentro e mezze fuori, le porte dei casini di Via Colomba” (140) e solo un attimo dopo la “passione che fino all’agosto di quello stesso anno lo aveva reso schiavo di una delle più brillanti e corteggiate ragazze di Ferrara, l’Adriana Trentini” (Ibid.). Come se non bastasse, Bruno sembra a questo punto esclusivamente notare:

Le donne che venivano avanti in senso contrario al suo e lo sfioravano senza notarlo (le belle, le bionde, e le eleganti in particolare), le quali gli sembrava che in tutto il loro modo di essere e di fare, insieme adorabile e detestabile, portassero impresso il marchio mal dissimulato della depravazione (Ibid.).<sup>79</sup>

Perché Bruno si rassereni è dunque necessario che questi raggiunga il “piccolo mondo antico” (14) di Piazza Santa Maria del Vado, un luogo, questo, caratterizzato da “una incudine battuta senza forza, un pianto sommesso di un bambino, una ‘buona notte’ e un ‘arrivederci’ scambiati fra due uomini di età in fondo a un portico invisibile” (Ibid.), e vale a dire, un universo capace di rievocare per il protagonista quella dimensione narcisistica e sicura della prima infanzia. Similmente, quando nel racconto Clelia la figura materna finalmente ritorna, questa lo fa all’interno di quelle coordinate metafisiche all’interno delle quali era stata registrata la sua

---

<sup>79</sup> Lo slittamento dal discorso politico al discorso sessuale mostra il legame tra un certo feticismo razziale e particolari andamenti economici e politici. Per un’analisi di analoghi meccanismi, si veda, Emily Apter and William Pietz eds. *Fetishism as Cultural Discourse*.

scomparsa. In altri termini, è solo all'interno di una statica specularità narcisistica che la figura femminile può effettivamente riemergere. Scrive infatti l'autore:

Un bel giorno la porta della casa di Via Fondo Banchetto si aprì senza che sulla soglia apparisse la tozza figura consueta della signora Codecà. Doveva succedere. In qualsiasi favola che si rispetti (potevano essere le tre e mezzo del pomeriggio: c'era sul serio qualcosa di irrealistico nel silenzio della contrada completamente deserta), è raro che la vicenda non si concluda con la sparizione del Mostro e con la sua metamorfosi. (148)

Clelia è la principessa delle favole ed il suo manifestarsi alle tre e mezza circa nel silenzio della contrada deserta ha tutto l'aspetto di un'enigmatica apparizione dechirichiana, soprattutto quando si tengono presenti i molti orologi che nei quadri di De Chirico sono bloccati più o meno alla stessa ora. Inoltre, il passaggio dal mondo di Bottecchiaro a quello della maestra, se da un lato rappresenta l'oscillazione di Bruno tra una bassa e animalesca mascolinità ed un rasserene narcisismo, allo stesso tempo mostra l'inconciliabilità tra queste due dimensioni. Da un lato, infatti, l'alternativa Bottecchiaro, sembra simboleggiare degradazione politica e personale, dall'altro l'attaccamento di Clelia ad una condizione utopica (e dunque fuori dal tempo) assume da una prospettiva anamorfica tratti grotteschi e patetici. Riproducendo il pensiero di Bruno, l'autore scrive:

In quel fondo di pozzo, in quella specie di tana malfida, tutto parlava a Bruno di noia, di accidia, di lunghi anni di gretta, ingloriosa segregazione ed oblio. Ma allora non potè fare a meno a un certo punto di chiedersi- ma allora era valsa veramente la pena essersi condotti nella vita in modo sempre così diverso da come, ad esempio, si era condotto l'onorevole Bottecchiari, se la tabe comune, il tempo che fiacca e stravolge ogni cosa, aveva potuto ugualmente portare tanto avanti la sua opera corrompitrice e disgregatrice? (151)

Tutto di quella principessa, o figura materna, appare dunque sfiorito. Vista dal lato della società, Clelia rinforza infatti l'ansia di castrazione del protagonista, suscitando sentimenti di tristezza e melanconia. Non è impossibile allora che nel sottolineare come Bruno, "la guardava, la patetica perseguitata antifascista, la pietosa prigioniera, e non gli riusciva a staccare gli occhi dalla riga scura, chiaramente visibile, che [...] le segnava torno, torno l'esile collo rugoso" (151), l'autore voglia evocare l'immagine della circoncisione, o il timore della castrazione; né, in questo senso, può sorprendere l'incapacità di Bruno a togliere lo sguardo da "quel povero collo mal lavato" (Ibid.) Infine, come sempre in Bassani, non appena il tema sessuale inizia a farsi più stringente e non appena diviene più forte l'ansia di castrazione, ricompare anche in "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" la figura del padre.

Riepilogando, in un primo momento l'autore introduce Bottecchiari, il suo imborghesimento, la sua incapacità di sfuggire al discorso egemone, quindi

presenta Rovigatti, il suo gramsciano appello ad una visione storico-politico integrale, infine giunge a Clelia, e vale a dire quella angosciata dinamica del desiderio che alla vicenda storico-politica fa da sottotesto nascosto. Se infatti sfuggire al linguaggio egemone significa per Bruno un ritorno alla fase narcisistica, il profilarsi di una dimensione politica e la maturazione della sfera libidica che avviene in “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” fanno in modo che anche questa ultima alternativa non sia più perseguibile. Conseguentemente, è in termini libidici, e attraverso il filo costante dell’ansia di castrazione, che va letta la fine di questo percorso che partendo da Clelia conduce Bruno tra i postriboli di Ferrara. Scrive infatti l’autore:

Quella notte stessa, rincasando molto tardi come al solito, e senza nemmeno aver telefonato verso le otto, che non lo aspettassero a cena ( la sera l’aveva trascorsa prima in un cinema, e poi seduto a fianco del biliardo, in un bar fuori Porta Reno), Bruno venne sorpreso per istrade dalla neve. All’inizio non fu che un minuto polverio [...] ma di lì a poco, in Via Madama, mentre cercava di infilare la chiave del portone di casa, i fiocchi erano già diventati così fitti e pesanti che ne ebbe in breve il volto tutto bagnato. (155)

L’epilogo de “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” è caratterizzato da un contrasto destinato a restare senza soluzione. Da un lato, si descrive Bruno, il suo desiderio straripante (e si veda nel racconto l’ambigua immagine della chiave inserita nella toppe e della neve che segue), la sua incapacità di superare il proprio complesso

edipico ed inserirsi pienamente nella società. Dall'altro, si evoca l'universo narcisistico del padre e di Clelia, quel mondo conchiuso, ed al tempo stesso alimentato da un malinconico sperare. Racconta l'autore:

Sebbene finiti e prossimi alla morte, entrambi in fondo non facevano che sognare. Dal suo carcere di Via Fondo Banchetto, Clelia Trotti sognava la rinascita del socialismo italiano [...] dal ghetto di Via Madama, dove con dolorosa voluttà si era rinchiuso [...] l'avvocato Lattes sognava la brillante "carriera" che attendeva di sicuro il figliolo in America o in *Erez*. (157)

Se allora Clelia ed il padre di Bruno divengono portavoci di quella cultura crociana all'interno della quale il soggetto autoriale nasce e si forma, ed in quanto tali guardano al futuro come qualcosa che "stava laggiù, dove le ultime case di Ferrara, di un tetro colore ruggivano, cedevano in direzione del mare al verde-azzurro della campagna sterminata" (162),<sup>80</sup> Bruno nel suo dare spazio sempre maggiore alle spinte del desiderio sembra aver già superato quella idealizzante, ed in fondo decadente, stagione narcisistica. Nel riprodurre il pensiero di Bruno, l'autore scrive:

Bruno si volse. Dunque [Clelia] non aveva visto niente, una volta di più non si era accorta di niente [...]. Un giorno forse lei, avrebbe capito chi era Bruno

---

<sup>80</sup> Si veda come Bassani, identificando Bruno con il crocianesimo, faccia dire a Clelia, "Lei invece le conosce molto bene, le opere del Croce, eh?" (164). Bassani vuole infatti sottolineare il ruolo del Croce nella propria formazione, lasciando tuttavia irrisolta la questione della sua attualità politica. Per una problematizzazione del ruolo di Croce nella cultura e nella politica italiana si veda il lungo discorso di Malnate in, *Il giardino dei Finzi-Contini* (454-55).

Lattes – pensò poi, tornando a guardare davanti a sé – . Ma quel giorno, se pure potesse arrivare, era certamente molto lontano, ancora. (172)

In “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” inizia dunque ad essere messo in moto quel passaggio dall’occhio al linguaggio il quale, segnando lacianamente il trapasso dall’immaginario all’ordine simbolico, si intensificherà in “Una notte del ‘43”, e terminerà con l’emergere definitivo dell’io autoriale nel quarto capitolo de *Gli occhiali d’oro*. Ferma allo stadio dello specchio, Clelia non sarà capace di vedere il desiderio di Bruno, la sua ormai matura sessualità e quella neve che, “fra qualche ora sarebbe stata alta, avrebbe steso su tutta la città, prigione e comune, il suo silenzio opprimente”(157). Clelia, infatti, è ancora dentro le mura, Bruno è già fuori di queste.

### **“Una notte del ‘43”**

Nell’analisi delle altre storie ferraresi si è visto come la trama libidica intrecci e trasformi l’immaginario visivo bassaniano, definendone il linguaggio ed al tempo stesso portandolo da una posizione di semplice osservazione ad una di sempre maggiore partecipazione e corporeità. “Una notte del ‘43” riprende alcuni *topoi* e stati d’animo tipici della produzione precedente e li traspone con una radicalità ed una potenza visiva mai precedentemente raggiunta.

Nell’ultima delle storie ferraresi, Bassani racconta la storia del farmacista Pino Barilari, di sua moglie Anna e dello squadrista Sciagura. In particolare, “Una notte del ‘43” illustra come le storie di questi personaggi si intrecciano a quelle della comunità ferrarese in una delle notti più drammatiche della propria storia; la

notte, appunto, in cui undici cittadini innocenti furono prelevati dalle loro case e fucilati in gruppo davanti al castello cittadino. Ma “Una notte del ‘43” è anche la storia del dopo, e vale a dire il racconto di una Ferrara alle prese con le proprie responsabilità e la propria memoria. È proprio in questo dopo, d'altronde, che inizia il racconto, ed è all'interno di questo particolare contesto storico che si definisce la funzione testuale di Pino Barilari, vero protagonista del racconto.

Essendosi arrogato un ruolo di monito costante nei suoi confronti, Pino Barilari rappresenta per la Ferrara del dopoguerra una fastidiosa presenza. In particolare, nel suo perenne stazionare alla finestra di casa, Barilari diventa un occhio sulla città e costringe Ferrara a fare i conti con la ferita ancora fresca della strage fascista. Pertanto, ogni qual volta un passante o forestiero passa lungo la fossa del castello, e dunque di fronte a quel Caffè della Borsa dove all'indomani della guerra si incontrano senza distinzione ex-partigiani ed ex-fascisti, Pino Barilari lo arresta con un “Attenzione”, o un “Badi lei”, immediatamente riportando la memoria di tutti a quella notte in cui, per mano di pochi ma per omertà ed ignavia di molti, alcuni dei nomi più noti della comunità ferrarese erano stati brutalmente massacrati. E tuttavia, perché questo rito della memoria si possa perpetrare e perché Pino ne diventi il suo incorruttibile esecutore è necessario che un evento traumatico conduca il protagonista al di fuori del consesso sociale, estromettendolo quindi dall'incessante e, nel contempo, insensato procedere delle esistenze e dei discorsi. Racconta l'autore:

Soltanto l'improvvisa paralisi che di lì a nemmeno due anni aveva colpito Pino Barilari alle gambe, con conseguente effetto di cominciare a sospenderne lassù in alto, come un palco di proscenio, il mezzo busto in pigiama al di sopra dell'animato teatro di Corso Roma, aveva avuto il potere di richiamare ancora una volta l'attenzione generale su di lui ... la sifilide che per tanti anni aveva sonnecchiato subdolamente nel suo sangue, e infine era insorta di colpo a stroncargli le gambe, a trasformare la sua scialba vita in qualcosa di chiaro, di comprensibile a lui stesso, insomma di esistente.

(179)

Se da un lato la metaforica castrazione determinata dalla sifilide e la conseguente estromissione dalla società e dalla maturità sessuale collocano Pino in una posizione anamorfica dalla quale “fissare chiunque si azzardasse a passargli a tiro [...] con uno sguardo nel quale brillava una luce [...] insolente ed impudica insieme” (179), è a questo luogo, tanto letterale che metaforico, che Ferrara guarda in un misto di desiderio e terrore. Come molti dei personaggi bassaniani, quindi, Pino Barilari è collocato al di fuori dal consorzio umano ed in una posizione d'osservazione, ed al tempo stesso grava sul suo presente il ricordo di una ferita passata, e mai completamente rimarginatasi. Come Elia, Lida, Bruno, e i molti altri protagonisti bassaniani, Pino oscilla dunque tra la vita vissuta e la vita negata, ed in altri termini tra una condizione narcisistica ed un suo fallimentare tentativo di superamento. La relazione triangolare che in “Una notte del '43” lega Pino Barilari

a Sciagura e alla moglie Anna diviene dunque centrale alla comprensione di questa *impasse*.

In una scena di “Una notte del ‘43” che descrive il passato di Pino Barilari, Sciagura spinge il giovane protagonista ad un incontro con la sessualità che è da questi vissuta come fonte di disagio e pericolo. In particolare, sulla strada di ritorno dalla marcia su Roma, Sciagura sospinto dalla frustrazione, dall’alcol e dal tedio del viaggio, non solo fa pressioni perché Pino, superando la sua normale ritrosia, abbia un rapporto sessuale con una prostituta bolognese, ma l’accompagna lui stesso “di sopra, giusto per controllare che tutti e due compissero il loro dovere fino in fondo” (185). Sciagura è dunque alle origini di quella castrazione simbolica rappresentata dalla sifilide di Pino e dalla sua estromissione dal contesto sociale e, ciononostante, il suo ritrarsi dallo sguardo di Pino nella notte della stragi riproduce un cambiamento di posizione della soggettività autoriale lungo la parabola del desiderio. In particolare, quale esponente di una sessualità matura e post-edipica, Sciagura costringe Pino al gesto che solo permette l’accesso ad una società di soli uomini ma, al tempo stesso, la paralisi, e quella metaforica castrazione che la malattia rappresenta, proiettano Pino al di fuori di quel linguaggio e di quel consorzio, rendendolo un testimone costante del fallogocentrismo<sup>81</sup> e dell’ ansia di castrazione che a questo si accompagnano.

In “Una notte del ‘43” l’autore elegge Sciagura a rappresentante della funzione paterna, ed in quanto tale della primigenia ansia di castrazione del

---

<sup>81</sup> Per il concetto di fallogocentrismo si veda, Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. In particolare, Irigaray sottolinea il legame tra sistema simbolico, linguaggio e fallogocentrismo.

protagonista. Ma quello che distanzia questo racconto dalle precedenti storie ferraresi è che qui, uscendo finalmente allo scoperto, l'angoscia del soggetto autoriale è per la prima volta legata ad una rielaborazione di quella che Freud definisce la "scena primaria". La notte di Pino è dunque drammatica perché drammatico è l'incrociarsi della colpa della moglie/madre Anna con quella dell'amico-nemico/padre Sciagura. In un primo momento è infatti Sciagura ad esser colto in fallo, e il narratore può raccontare:

Non appena il milite aveva detto 'quel signore là sopra' di scatto, come se fosse stato morso da una vipera, Sciagura aveva alzato gli occhi verso la finestra che il giovanotto gli indicava [...]. Sempre guardando, Sciagura si era inoltre lasciato sfuggire una imprecazione soffocata; aveva avuto un gesto come di dispetto. (195)

Immediatamente dopo, tuttavia, la vicenda politica si riverbera di connotati libidici ed è Anna ad essere colta in flagrante da Pino. L'autore scrive:

Era stato comunque a partire dalla notte del 15 dicembre 1943 che tutto fra loro [ossia fra Anna e Pino] era cambiato di colpo. Dopo averlo messo a letto come ogni sera, lei era uscita di casa sicurissima di poter rientrare di lì a un'ora al massimo [...] non era passata nemmeno mezz'ora, invece, che era cominciata per le strade quella gran sparatoria [...]. Finiti gli spari si era precipitata fuori [...]. Allora si era voltata. E Pino era lassù, immobile, dietro

i vetri della finestra del tinello, un'ombra appena visibile che la guardava.

(209)

In Bassani, quindi, vicenda sessuale e racconto storico si incrociano e si significano, sicché la notte del '43, che è versione romanzata di una notte ugualmente tragica nella storia di Ferrara, riporta alla mente la notte del trauma legato alla scena primaria. Infatti, conseguentemente agli eventi verificatisi nel corso di quella drammatica notte la posizione di Pino nei confronti tanto di Sciagura, quanto di Anna cambia a dir poco radicalmente. In particolare, interpretando Sciagura ed Anna come proiezioni delle figure genitoriali, l'autore individua nell'"imprecazione soffocata" lanciata da Sciagura nel corso della notte in questione, e nella "rapida smorfia propiziatoria. E un ammicco, già, un quasi impercettibile ammicco d'intesa"(204) che a questa segue, un equivalente del contratto simbolico stabilitosi tra padre e figlio, ed in altri termini della promessa, nella maturità sessuale a venire, di simili intercorsi e simili dinamiche; d'altronde è in maniera non completamente dissimile, che può essere letto quel "dormivo" di Pino il quale, ormai soggiogato dalla figura paterna, racchiude in questa sola parola la sua testimonianza al processo contro Sciagura. Infine, sarà possibile intravedere nell'allontanamento di Pino da Anna e nello scadimento di quest'ultima a rango di prostituta il risultato della sessualizzazione della figura materna (che è dinamica tra l'altro identica a quella che l'ammicco di Bottechiari aveva proiettato sulla figura di Clelia in "Gli ultimi anni di Clelia Trotti"), oltre che della venuta meno di quell'unità speculare madre-figlio che aveva permesso la felice permanenza di

Pino, quale proiezione autoriale, nei confini di un universo narcisistico. Il racconto si conclude difatti così:

E perché tutto questo, perché? Se quella notte lui era sveglio, perché non aveva mai voluto ammetterlo? Aveva paura? Ma di chi o di che, con precisione? In apparenza non era cambiato niente, nei loro rapporti. Tranne che da allora in poi, essendogli venuta la mania del cannocchiale, consumava le giornate così, sorvegliando il marciapiede di fronte, e senza più chiamarla di sopra come una volta, per mostrarle come era bravo a risolvere i cruciverba e i rebus a frase. (211)

“Una notte del ‘43” è attraversata dall’inizio alla fine da quell’ansia di castrazione che Pino in quanto proiezione autoriale al tempo stesso incarna e ricaccia in continuazione. Lo stesso riferimento del narratore a *Le avventure di Gordon Pym* di E.A Poe,<sup>82</sup> va letto sulla base del complesso edipico del protagonista. In

---

<sup>82</sup> Se l’immagine in copertina al libro di Edgar Allan Poe sarebbe già sufficiente a rintracciare quello che dell’opera è l’utilizzo testuale, non va dimenticato che temi di natura psicoanalitica attraversano l’intera produzione di Poe. Si veda in tal senso Maria Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre: étude analytique*. In particolare, è possibile rintracciare in “*The Narrative of Gordon Pym*” un substrato psichico molto simile a quello di “Una notte del ’43”, e si pensi in particolare a quell’episodio in cui il protagonista si traveste da fantasma falciatore. Si veda, in “*The Narrative of Gordon Pym*,” <http://pinkmonkey.com/dl/library1/pym.pdf>; e nello specifico si guardi a passaggi quali, “As I viewed myself in a fragment of looking-glass which hung up in the cabin and by the dim light of a kind of battle-lantern, I was so impressed with a sense of vague awe at my appearance, and at the recollection of the terrific reality which I was thus representing, that I was seized with a violent tremor” (50); oppure, “Peters now made me the signal. I immediately threw open the door of the companion-way, and, descending, without uttering a syllable, stood erect in the midst of the party” (51); o ancora, “But, in the present instance, it will be seen immediately, that in the minds of the mutineers there was not even the shadow of a basis upon which to rest a doubt that the apparition of Rogers was indeed a revivification of his disgusting corpse, or at least its spiritual image” (52).

particolare, nel descrivere la stanza di Pino, il narratore pone l'enfasi su quell'"edizione che mostrava in copertina un grande fantasma bianco, armato di falce, ergentesi a picco sopra una piccola scialuppa da baleniere" (197), come sul suo essere capovolta sul comodino "in modo, cioè, il volume, che lo spettro della copertina, pur continuando a essere presente, ad essere lì, fosse invisibile, non facesse più la minima paura" (Ibid.). In maniera analoga, inoltre, va interpretata anche quella "cameretta prigione, la cameretta cella, la cameretta-tomba" ("Laggiù, in fondo al corridoio" 940) di Pino che se da un lato rinvia, come nel caso di Gordon Pym a fantasie intrauterine e regressive della soggettività autoriale, allo stesso tempo viene scompagnata da quell'evento che Bassani in "Laggiù, in fondo al corridoio" definisce come, "ce que l'homme a cru voir" (Ibid. 941), e vale a dire dalla fantasia di una scena primaria.<sup>83</sup>

È sulla base della riattivazione del trauma legato alla scena originaria ed all'esplosione del complesso edipico, che può essere letto il cambiamento di Pino, ed in altri termini la conclusione del racconto. In particolare, non solo all'indomani di quella drammatica notte Pino sviluppa "la mania del cannocchiale" (211), ed in altri termini la tendenza ad osservare il marciapiede di fronte utilizzando un'estensione meccanica dell'occhio, ma al tempo stesso questi perde improvvisamente interesse nei "rebus o i giochi di frase", per di più smettendo di coinvolgere la moglie/madre Anna all'interno di questa attività. In realtà, se da un

---

<sup>83</sup> La citazione originaria va fatta risalire a *Le bateau ivre* di Arthur Rimbaud, eppure, proprio per l'ambiguità che si instaura tra ciò che si è visto e ciò che si crede di aver visto ben si addice alla visione di trauma differito così come descritta in Freud. Sull'idea che la scena primaria sia il risultato di un'operazione della fantasia a posteriori si vedano le conclusioni di questo capitolo.

lato il cannocchiale, in quanto protezione dell'occhio e suo potenziamento, manifesta l'oscillazione del complesso edipico tra ansia di castrazione e desiderio di controllo – in fin dei conti, nella stessa lettura freudiana del mito di Edipo la castrazione è simboleggiata dalla perdita degli occhi e dalla conquista di un regno –, dall'altro, il disinteresse di Pino per i rebus o i giochi a frase, o se non altro per l'inclusione di Anna in tale attività, corrisponde alla fine di un linguaggio pre-edipico, e dunque pre-simbolico. La comparsa del complesso edipico e l'ansia di castrazione segnano infatti l'infrangersi dell'universo narcisistico, e gettano luce sulle aspettative, anche linguistiche, della società nei confronti dell'individuo. Pino, in qualità di proiezione autoriale, è reso dunque incapace di ogni comunicazione pre-simbolica, e ciononostante resta immobile alle soglie di quel linguaggio e quella società che non riuscirà mai a penetrare completamente. In “Una notte del ‘43” viene dunque a cadere la possibilità da parte della soggettività autoriale di parlare di sé per via unicamente proiettiva, e di conseguenza si rendono il ricorso ad un repertorio metafisico nei confronti del quale “i rebus e giochi a frase”, visibili in dipinti dechirichiani come, *Composizione metafisica* (1913), o *Saluti da un amico lontano* (1916), rappresentano un ultimo straordinario ammicco.

### **Per concludere ... ed ancora per De Chirico.**

In *Dentro le mura* Bassani mostra un percorso che secondo la prospettiva lacaniana conduce dalla vista al linguaggio. D'altronde è questo un percorso che Freud aveva già anticipato nel momento in cui aveva fatto della psicoanalisi una “talking cure” volta ad organizzare in discorso una serie di altrimenti disconesse immagini. Tuttavia, è quello tracciato da Bassani un percorso che si svolge tutto all'interno

del dibattito storico artistico di quegli anni e che, come si è visto, si serve di una particolare versione del linguaggio metafisico e novecentista. In maniera estremamente coerente, quindi, Bassani conclude le storie ferraresi con il superamento dell'immaginario enigmatico della metafisica e con l'arrestarsi del protagonista Pino ad un passo dal superamento del complesso edipico e l'ingresso in società. D'altronde, che la soggettività autoriale avesse raggiunto questa particolare tappa del proprio sviluppo tra la conclusione di "Una notte del '43" e i primi tre capitoli de *Gli occhiali d'oro* è suggerito dall'autore stesso in "Laggiù, in fondo al corridoio", dove l'autore scrive:

Comunque, non appena ultimata la stesura di *Una notte del '43*, avevo cominciato a sentire di aver esaurito un ciclo. Ormai Ferrara *c'era* ... Riflettori dunque anche su me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su tutto me. A partire da adesso valeva forse la pena che l'autore di *Lida Mantovani*, della *Passeggiata prima di cena*, di *Una lapide in Via Mazzini*, degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*, di *Una notte del '43*, nonché dei primi tre capitoli degli *Occhiali d'oro*, provasse a uscire anche lui dalla sua, di tana, si qualificasse, osasse dire finalmente "io." (943)

Se dunque il dissolversi dell'"enigma" chiude tanto "Una lapide in Via Mazzini" quanto "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" ed "Una notte del '43", è perché i protagonisti di questi racconti hanno tutti in qualche modo compreso l'impossibilità di tornare ad una fase narcisistica, pur restando incapaci di compiere quel passo in

più che garantirebbe il loro accesso alla società. Nel contempo è proprio il reiterarsi di questo loro profilo a fare emergere la particolare condizione della soggettività autoriale, soggettività, questa, che come si è visto decide di rivelarsi in “Laggiù, in fondo al corridoio”, tra l’altro ponendosi finalmente la domanda, “Chi ero io, in fondo?” (942). In realtà, perché l’autore arrivi a questa decisiva risoluzione è necessario che un evento traumatico faccia riemergere una vecchia ferita e che l’interruzione determinata da questo trauma scompagini la normale logica delle cose e lo spazio metafisico della pagina bassaniana.

Giorgio Bassani è considerato dalla critica come discepolo morale di Roberto Longhi e compagno di Francesco Arcangeli, ed è pertanto a questi nomi che normalmente pensa la critica bassaniana ogni qual volta questa cerchi di ricostruire il repertorio visivo dell’autore. Eppure, nell’inserire i propri racconti all’interno di una griglia dechirichiana, Bassani chiaramente si discosta da quell’ostracizzazione che tanto Longhi quanto Arcangeli avevano attuato nei confronti del padre della metafisica.<sup>84</sup> In Bassani, infatti, si ritrovano le stesse configurazioni visive, le stesse scelte iconologiche e la stessa retorica presente nella produzione dechirichiana, e questo perché in De Chirico Bassani trova un *analogon* del proprio sentire ed una più congeniale modalità espressiva.

Hal Foster, illustrando in *Convulsive Identity* il legame tra la teorizzazione dell’*uncanny* in Freud e l’immaginario dechirichiano, ulteriormente corrobora

---

<sup>84</sup> Se di Longhi si è già detto, un analogo discorso può essere fatto nel caso di Arcangeli. Opponendosi ad un nuovo romanticismo, Arcangeli contrapponeva le qualità native di un Carrà e di un Morandi, alla “grossolana surrogazione di modernità” di Guttuso e Birolli, ed in ambito europeo di Van Gogh e Picasso. In particolare, con chiaro riferimento a De Chirico, Picasso è definito da Arcangeli, “un artigiano metafisico; un simulatore di genio”. Si veda in, Francesco Arcangeli, “Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata”.

questa teoria. In particolare, rievocando la differenza tra “primal traumas” e “primal fantasies”,<sup>85</sup> Foster non solo sostiene che l’*uncanny* di De Chirico derivi da una “primal fantasy”, e pertanto da quella che Freud considera una ricostruzione a posteriori, ma suggerisce che, seguendo una simile linea di pensiero, i *topoi* metafisici vadano situati a metà strada tra particolari episodi dell’infanzia ed eventi a quelli successivi. In particolare, Foster sostiene che immagini come quelle del repertorio metafisico portino a galla specifici traumi perché a quei primi legati da un rapporto tanto di causa (perché all’origine del loro riemergere) quanto di effetto (perché risultato della loro azione significativa). Proprio questa natura seconda, ed in qualche modo interpretativa, determina allora secondo Foster il carattere ossessivo delle fantasie dechirichiane, fantasie appunto descritte come, “indovinelli sulle origini che le avvolgono nell’incertezza piuttosto che definirne i termini” (23; traduzione mia).<sup>86</sup> Tuttavia, se questa è l’organizzazione spazio-temporale della pittura metafisica, rimane da chiedersi “qual’è la ‘primal fantasy’ di Giorgio De Chirico, ed in che modo questa è integrata e trasformata dalla narrativa di Bassani?

Secondo Foster, a riemergere nella produzione pittorica di De Chirico è un’originaria ed ambivalente fantasia di seduzione nei confronti del padre, una fantasia tuttavia che, proprio per il suo riaffiorare in un momento successivo alla morte di quello, assume quei tratti traumatici alla base della sua conseguente sublimazione artistica. Se, dunque, tra il 1911 ed il 1919 De Chirico dipinge e scrive su temi come la sorpresa, l’enigma, la rivelazione, la fatalità, ciascuno di questi

---

<sup>85</sup> Si veda quanto dice Freud in “Introductory Lectures on Psycho-Analysis”(III) ( Vol.XVI 243-392).

<sup>86</sup> “Riddles about origins [that] question rather than fix these terms”.

fenomeni risulta connotato, secondo Foster, dallo straniante e freudianamente *uncanny* ritorno del represso, un represso, tra l'altro, legato ai modi dell'"enigma" per il suo essere simultaneamente innescato da un evento esterno e da un movimento interiore. Quindi, individuando in *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1911) e *L'enigma del giorno* (1914) il nucleo centrale della produzione dechirichiana, e guardando alla sua produzione successiva come ad una serie di variazioni sul tema, Foster interpreta la produzione di De Chirico come quella di un soggetto immobilizzato in posizione preedipica, e per questo costretto ad un'oscillazione continua tra l'attaccamento erotico nei confronti del padre e l'ansia di castrazione nei confronti di quello. Per le stesse ragioni, quando dall'insistenza su "enigma" e "sorpresa" De Chirico passa nella propria produzione pittorica a quella su "nostalgia e melanconia", ciò è semplicemente giustificato dal fatto che, "In qualche modo, l'integrazione della melanconia per il padre morto si sovrappone ai due altri scenari di seduzione e proiezione paranoica" (33).<sup>87</sup>

Un'analisi dell'influenza dechirichiana sull'immaginario bassaniano non può prescindere dalla particolare configurazione psichica individuata da Foster. Sembra infatti evidente che tanto nel caso di De Chirico come in quello di Bassani, il "tempo psichico", letto da Foster come la riattivazione differita di una fantasia legata all'infanzia, venga costantemente a perturbare quello che altrimenti sarebbe uno spazio organizzato secondo le regole del linguaggio pittorico fascista. Foster scrive a proposito di De Chirico che, "Il soggetto raddoppiato da strane figure, sorvegliato da oggetti ambivalenti, minacciato da prospettive ansiogene, decentrato

---

<sup>87</sup> "In certain ways the melancholic incorporation of the dead father overcodes the other two scenarios of welcomed seduction and paranoid projection" (traduzione mia).

da interni claustrofobici; questi significanti enigmatici puntano in direzione di una fantasia sessuale, la fantasia di seduzione [nei confronti del padre]” (Ibid.),<sup>88</sup> per di più sottolineando come tanto la fantasia di seduzione, quanto il simultaneo rifiuto di quella, determinino la configurazione paranoica e melanconica. Di conseguenza, appare legittimo domandarsi se il largo uso in Bassani di doppi e figure speculari, di prospettive dagli effetti ansiogeni e paranoici, di interni claustrofobici, e di tutte quelle tecniche di sorveglianza e inquietudine derivanti dall’utilizzo di un immaginario de chirichiano-novecentista e da un continuo ricorso all’anamorfofi non possano essere infine ricondotti ad un simile decorso del pensiero. In altri termini, non sembra completamente assurdo ipotizzare che quella che in Bassani è una continua perturbazione dello spazio prospettico sia una dinamica riconducibile non solo alla tensione edipica desunta a livello testuale, ma anche a quell’intensificazione dell’ansia di castrazione che la particolare posizione del padre fisico, come dei padri culturali Longhi e Morandi, rivestono nella propria produzione.

In conclusione, mentre in Italia Roberto Longhi e Francesco Arcangeli ostracizzano De Chirico e si fanno promotori di un linguaggio pittorico provinciale e reazionario, Bassani che pure è a questi legato da rapporti di amicizia e reciproca stima, fa transitare all’interno della propria opera il genio metafisico della pittura dechirichiana. Non solo infatti l’ammirazione manifestata dai primi nei confronti di Carrà e di una pittura toscaneggiante apre le porte all’antimoderno immaginario

---

<sup>88</sup> “The subject doubled by strange figures, surveyed by ambivalent objects, threatened by anxious perspectives, decentred by claustrophobic interiors; these enigmatic signifiers point to a sexual fantasy, a fantasy of seduction [of the father]” (traduzione mia).

fascista, ma è la visione stessa di una società pacificata ed irrigimentata all'interno della loro griglia metafisica-realistica<sup>89</sup> ad incontrare l'ostilità bassaniana. Anche quando flirta con la pittura novecentista, pertanto, Bassani guarda a quelle prove pittoriche in cui meglio traspare un sentore di *uncanny*. Inoltre, è per ragioni forse non solo politiche che Bassani si rivolge a questa estetica. Permane infatti al fondo dell'opera del ferrarese l'angoscia riconducibile ad una prima ferita, una ferita che la Shoah certo, ma probabilmente in maniera più decisiva la perdita del padre devono aver fatto in qualche modo riemergere.<sup>90</sup> A perturbare la patina superficiale del patrimonio visivo fascista è dunque il riaffiorare e trasformarsi di un ben più atavico desiderio parricida e, simultaneamente, del suo contrastato coesistere con un disperato amore nei confronti del/i padre/i.<sup>91</sup> In conclusione, giace al fondo della pagina bassaniana una pulsione edipica ambivalente, una pulsione che proprio per la sua incompleta risoluzione spinge, come in De Chirico, ad un ritorno incessante alla figura del padre<sup>92</sup> e nel contempo determina la costruzione di un mondo che,

---

<sup>89</sup> Lo stesso Massimo Bontempelli che con Margherita Sarfatti, è una delle voci più autorevoli di Novecento, se da un lato invita a guardare a Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca, ed in generale alla pittura del Quattrocento in quanto portatrice di "stupore, espressione di magia" dall'altro sostiene che il novecentismo "vive nel senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose" (Bontempelli 765 ).

<sup>90</sup> Il 1948, anno in cui muore il padre di Bassani, è infatti l'anno in cui con il nome di "Storia di Debora", Bassani completa la prima versione di "Lida Mantovani" ed inizia a concepire "Una passeggiata prima di cena", e vale a dire l'anno che segna l'inizio de *Il romanzo di Ferrara*.

<sup>91</sup> Come notato in introduzione in riferimento a Lyotard e Kroha è questa una dinamica riconducibile alla particolare gestione del complesso edipico da parte dell'uomo ebreo.

<sup>92</sup> Giorgio De Chirico torna sul tema dai primi anni '10 fino alla fine degli anni '70. Se infatti la prima variante di "Il ritornante" (1917) si riallaccia ad un altro "Il ritornante" (1914) dechirichiano, e vale a dire a quello appunto sottotitolato "il cervello del bambino", le versioni seguenti se da un lato smorzano gli elementi figurativi e paranoici del dipinto, dall'altro accentuano quelli affettivi e mnestici. Si vedano in particolari gli abbracci tra padre e figlio nelle versioni del 1922 e del 1924, o il conseguente irrigidimento del padre nelle versioni seguenti al 1937. Giorgio Bassani, a sua volta, riproduce in diversi momenti della sua opera *il topos* del figlio che nel mezzo della notte ritorna da un padre ormai

continuamente sospeso tra visione e linguaggio, appare irremediabilmente deformato dalla presenza/assenza di uno sguardo esterno.

---

spentosi nel sonno, e si vedano in tal senso, “La passeggiata prima di cena” (82-83), “Gli ultimi anni di Clelia Trotti” (155), *Il giardino dei Finzi-Contini* (559-67).

### **CAPITOLO 3: La “lettera rubata” di Bassani, e i maestri di rinuncia.**

Nell’analizzare “The Purloined Letter” di Edgar Allan Poe, Jacques Derrida scrive che la lettera rubata arriva sempre a destinazione, e non arriva mai.<sup>93</sup> Interpretando il racconto di Poe in chiave psicoanalitica, Derrida ritiene che il reiterarsi della metafora fallica lungo un itinerario simbolico metta in moto un meccanismo destinato a ripetersi possibilmente all’infinito. Come Freud e Lacan, infatti, Derrida guarda al linguaggio come al luogo di una continua risemantizzazione del trauma originario, con la differenza, tuttavia, che mentre Freud e Lacan cercano di ricostruire la catena che lega i successivi “significanti” al loro originario “significato”, Derrida ed i poststrutturalisti si spingono invece in avanti, sottolineando il graduale allontanamento e la progressiva deriva dei significanti e delle loro possibili interpretazioni.<sup>94</sup> È pertanto all’interno di questa oscillazione tra la traccia psichica e le sue risemantizzazioni culturali che in questo capitolo si svilupperà l’analisi di quella parte de *Il romanzo di Ferrara* compresa tra *Gli occhiali d’oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini*.

In questo capitolo si vedrà come, all’indomani di *Dentro le mura*, il narratore de *Il romanzo di Ferrara* esca allo scoperto e rivendichi per sé un ruolo di protagonista. Di conseguenza, se nei capitoli precedenti si era mostrato come l’utilizzo di un particolare repertorio visivo sottolineasse l’ambivalente relazione dell’autore nei confronti di una serie di prescrizioni sociali ed estetiche, in questo capitolo si rintracceranno le modalità attraverso le quali l’emergente soggettività

---

<sup>93</sup> Si veda, Jacques Derrida, “The Purveyor of Truth” (Muller 187).

<sup>94</sup> Si veda, Jacques Derrida, *Writing and Difference*.

autoriale si confronta con la cultura del proprio tempo e con quei padri alla cui lezione questi aveva fino a questo momento soggiaciuto. Similmente, sarà proprio l'incapacità di districarsi completamente da quelle prescrizioni culturali ed estetiche a siglare le continue ricadute della soggettività autoriale all'interno di una condizione di narcisistica separazione, condizione questa che sarà vista come il risultato di un inevitabile posizionamento sociale e simbolico. Infatti, l'incapacità di liberarsi definitivamente dalla tentazione narcisistica emergerà nel testo attraverso l'incessante ricerca di figure paterne che hanno a loro volta trovato nell'isolamento e la separazione un loro *modus vivendi* e che, proprio a causa della loro peculiare natura, si mostrano puntualmente incapaci di offrire prospettive consolanti. In altri termini, velocemente tramutandosi in veri e propri maestri di rinuncia, queste proiezioni del sé, queste "forme del sentimento",<sup>95</sup> appariranno nel corso del romanzo come incapaci di offrire alla soggettività autoriale un'alternativa esistenziale e saranno pertanto sistematicamente sostituite da altre le quali, similmente inadeguate, verranno a loro volta scartate e rimpiazzate lungo una catena infinita che sembra essere molto simile a quella descritta da Derrida. Ma c'è dell'altro! Difatti, se da un lato i padri o maestri ai quali si rivolge l'autore si dimostrano incapaci di proporre modelli sociali alternativi al fascismo, dall'altro, anche tra i rappresentanti della propria generazione, l'esempio di nostalgica separazione incarnato da Micol e quello in apparenza maggiormente integrato

---

<sup>95</sup> Bassani ha più volte ribadito come ciascuno dei suoi personaggi manifesti qualcosa di sé, definendoli appunto "forme del sentimento." In un'intervista recentemente ritrovata Bassani afferma, "Da un lato, ognuno di questi personaggi ha un rapporto col valore oggettivo - e molti si sono offesi per questo -però da un altro lato, sono tutte 'forme del sentimento.'" Si veda, "Intervista inedita a Giorgio Bassani" (Antognini 611-23; 620).

simboleggiato da Malnate finiscono per apparire come varianti di un'analoga tendenza alla rinuncia. In particolare, pur nella diversità delle loro risposte, Micol, Alberto e Malnate condividono una situazione di subalternità nei confronti della cultura dominante e, di conseguenza, una sensibilità ed un posizionamento che nel corso dell'analisi definiremo con il termine "ex-centrico".<sup>96</sup>

Se una parte della critica bassaniana ha illustrato, seppur da prospettive diverse, come all'interno de *Il giardino dei Finzi-Contini* l'"ex-centricità" del narratore-protagonista, e conseguentemente dell'autore stesso, vada non solo intesa in riferimento alla sua condizione di ebreo-italiano ma letta attraverso un'indagine del suo percorso libidico-relazionale, seguendo simili indicazioni in questo capitolo ci si concentrerà soprattutto sulle ricadute culturali ed estetiche di un simile itinerario.<sup>97</sup> Ciò a cui la mia analisi darà un'enfasi particolare sarà, infatti, non tanto

---

<sup>96</sup> Il termine "ex-centrico" sembra a mio avviso riprodurre bene la condizione di marginalità nei confronti di quello che Lacan definisce ordine simbolico, al tempo stesso evocando le ricadute estetiche e comportamentali di un simile posizionamento e includendo il termine di "perversione" così come utilizzato da Freud.

<sup>97</sup> Si pensa in particolar modo a Lucienne Kroha e John Champagne, i quali, da opposte barricate, hanno condotto un'analisi psicoanalitica della trilogia con narratore in prima persona. Sebbene, le tesi di entrambi siano sviluppate in vari articoli, si veda in particolar modo, Lucienne Kroha, "Judaism and Manhood in The Novels of Giorgio Bassani"; Si veda John Champagne "Bassani's The Garden of the Finzi-Continis and Italian 'Queers'". Per il rilievo di questo dibattito per la nostra analisi si ritiene utile offrirne una breve sintesi qui in nota. In "Judaism and Manhood ...", Kroha ritiene che Bassani risolva il proprio complesso edipico e i conflitti determinati dal proprio ebraismo attraverso il superamento della passività espressa dai Finzi-Contini e la scelta della lotta resistenziale. In opposizione a Kroha, Champagne, ritiene che *Il giardino dei Finzi-Contini* non rappresenti uno spazio pre-edipico ma piuttosto un luogo anti-edipico, quindi *queer*. Inoltre, il critico ritiene che il narratore utilizzi una serie di strategie per enfatizzare la propria *queerness*, tra cui *in primis* la rinuncia ad un'identità definita e l'assenza del nome. Dopo aver sostenuto la sostanziale *queerness* del narratore-protagonista e la sua posizione anti-edipica, Champagne tuttavia cambia registro, ricordando l'incontro del protagonista con il padre e leggendo a sua volta tale episodio in termini di dissoluzione del complesso edipico. È invece mia convinzione che questa dissoluzione non avvenga mai completamente e che la scelta della resistenza di Bassani, come d'altronde la stessa Kroha sostiene nelle conclusioni, vada letta come una dinamica extratestuale concernente più l'autore reale che

la constatazione di come tutti nel romanzo, a partire da Micol e giungendo a Malnate stesso – quel Malnate che quasi tutti i critici, Champagne incluso, considerano come il modello di una mascolinità pacificata<sup>98</sup> – si facciano portatori di una sensibilità marginale, ma piuttosto la descrizione delle risposte estetiche che da questa posizione possono essere formulate. Infatti, proprio in quanto “forme del sentimento”, le figure più o meno fittizie che abitano il palcoscenico bassaniano o che, come nel caso di Roberto Longhi, Benedetto Croce, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi e Francesco Arcangeli, si nascondano tra le sue quinte, se da un lato non sono altro che proiezioni dell’autore, dall’altro individuano anche le molte e diverse opzioni culturali, politiche ed esistenziali che nel corso del proprio sviluppo quest’ultimo dovette di volta in volta prendere in considerazione. In particolare, in un itinerario che come si è visto apre ad un dibattito culturale eccedente la figura dell’autore, *Il romanzo di Ferrara* condensa il linguaggio ed il pensiero di un’intera stagione culturale ma anche le omissioni presenti in quella cultura, e vale a dire tanto i suoi luoghi comuni quanto i suoi colpevoli silenzi.<sup>99</sup>

---

l’autore implicito. Come l’analisi dimostrerà Bassani è più interessato a rappresentare la passività ed il narcisismo di una stagione culturale, che ad illustrare la via di uscita che egli stesso decise poi di intraprendere.

<sup>98</sup> Champagne e Kroha sottolineano entrambi l’eteronormatività di Malnate. Pur concordando che questo sia un elemento importante nella rappresentazione del personaggio, ritengo nondimeno che un *close reading* del romanzo permetta di scorgere un’immagine di Malnate più complessa ed meno coerente, e si vedano ad esempio i rapporti di Malnate con la poesia, con Milano e con la madre.

<sup>99</sup> La lezione di Joyce è fondamentale in tal senso. Si veda, James Joyce, *Dubliners*. Per una sintesi critica sul romanzo di Joyce, si veda anche Jery Johnson, “Introduction” (*Dubliners*, VII-XLVI). Bassani ha in più occasioni ribadito l’influenza joyciana, privilegiando *Dubliners* alle seguenti opere. Si veda, Giorgio Varanini, *Bassani* (5).

## **Athos Fadigati, ed il tentativo di dire “io”**

*Gli occhiali d'oro* è la storia dell'incontro tra il dottore omosessuale Fadigati ed il giovane narratore-protagonista ebreo ma è soprattutto il resoconto delle loro intreccianti vicende di discriminazione e sofferenza. Ambientato negli anni bui del fascismo, *Gli occhiali d'oro* mette in scena, infatti, quella dinamica tra la posizione della vittima e l'azione del carnefice<sup>100</sup> che si manifesta non soltanto nella relazione tra il dottore ed il narratore-protagonista ma anche attraverso le altre relazioni di coppia presentate all'interno del romanzo ( e si guardi, per esempio, al rapporto tra Nino Bottechiari e Bianca Sgarbi, oltre che ovviamente alla vicenda di Fadigati e Deliliers). E tuttavia, *Gli occhiali d'oro* è anche, e forse soprattutto, il racconto del “discorso”, e vale a dire il testo bassaniano in cui con più forza emerge il desiderio da parte dell'autore di riprodurre all'interno della propria prosa la vasta gamma del sentire e delle voci ferraresi nei loro aspetti più coercitivi e crudeli, e conseguentemente il racconto in cui in maniera più netta si realizza il passaggio dal registro del visivo a quello del linguaggio. Una serie di tappe sono individuabili in tal senso.

In primo luogo, riproponendo in *Gli occhiali d'oro* quanto già fatto in *Dentro le mura*, e vale a dire ripercorrendo quell'itinerario che partendo da una condizione di immersione e soggezione al discorso giunge al desiderio di acquisire una voce all'interno di questo, l'autore “metonimizza” il proprio repertorio visivo e lo trasforma da immaginario dei testi a discorso narrativo. In particolare, quelle

---

<sup>100</sup> Marilyn Schneider ha fatto di questa tematica uno degli argomenti centrali della propria monografia su Bassani. Si veda, Marilyn Schneider, *Vengeance of the Victim*.

che in *Dentro le mura* sono immagini legate a specifici modelli figurativi, divengono in *Gli occhiali d'oro* meri tasselli lungo una complessa catena simbolica, una catena all'interno della quale è possibile scorgere una serie di figure storico-artistiche che a questa altezza di *Il romanzo* non si vogliono più rappresentare ma piuttosto descrivere. Pertanto, se l'inizio di *Gli occhiali d'oro* ripropone l'atmosfera magmatica e confusa delle prime pagine di "La passeggiata prima di cena", questa dispersione è ora affidata più all'incrociarsi babelico delle voci ferraresi che a quello delle immagini e delle focalizzazioni. Inoltre, quando Fadigati e la soggettività autoriale finalmente prendono corpo a questi si intrecciano una serie di persone fittive e reali dell'immaginario bassaniano.

In *Gli occhiali d'oro*, il narratore inizia il racconto di Athos Fadigati seguendo il filo della memoria ferrarese, e vale a dire di chi, diversamente dal troppo giovane narratore, serba ancora un ricordo del suo arrivo a Ferrara. Scrive l'autore:

Il tempo ha cominciato a diradarli, eppure non si può ancora dire che siano pochi, a Ferrara, quelli che ricordano il dottor Fadigati (Athos Fadigati, sicuro ... e che è finito così male, poveruomo così tragicamente proprio lui che da giovane quando venne a stabilirsi nella nostra città dalla nativa Venezia, era parso destinato alla più regolare, più tranquilla, e per ciò stesso più invidiabile delle carriere ... ). (215)

La costruzione della figura di Fadigati è affidata in *Gli occhiali d'oro* all'intricata matassa delle voci e delle opinioni ferraresi, e pertanto a tecniche che, come osservato nell'analisi del primo racconto, riproducono strategie ispirate a quella necessità di sintesi invocata dal postimpressionismo, o comunque dalla sua lettura in chiave psicologico-idealista. Infatti, entrambi dottori ed entrambi al centro dell'interesse e del pettegolezzo ferrarese, Elia e Fadigati si definiscono attraverso una sintesi di quei punti di vista volti a coglierne la cifra significante.

Al resoconto degli eventi che avevano determinato l'arrivo di Fadigati a Ferrara ed ad un breve schizzo sull'aspetto del dottore, l'autore fa seguire in *Gli occhiali d'oro* la descrizione del suo ambiente di vita e lavoro, lo studio di Fadigati divenendo il punto di partenza di una serie di collegamenti intertestuali, e vale a dire di quella catena della significazione della quale si è già detto. In sostanza, dopo aver fatto seguire all'"immagine piuttosto vaga e confusa dell'epoca" (215), la descrizione di uno studio non molto distante dagli ambienti intrauterini di "Gli ultimi anni di Clelia Trotti" o "Una notte del '43", il narratore finalmente introduce la figura del dottore, segnando attraverso la voce di questa figura il definitivo passaggio dal registro visivo a quello linguistico-metonimico. Infatti, dapprima il narratore racconta:

Era con schietta soddisfazione che il ricco borghese, infagottato nel suo cappottone di pelliccia, prendeva a prestito il più piccolo mal di gola per imbucare la porticina socchiusa, salire le due rampe di scale, suonare il campanello dell'uscio di vetri. Lassù, oltre quel magico riquadro luminoso,

alla cui apertura presiedeva un'infermiera in camice bianco sempre giovane e sempre sorridente, lassù trovava termosifoni che andavano a tutto vapore [...] *abat-jours* da cui si effondeva una luce bianca, forte, generosa. (218)

Quindi, nel descrivere l'incontro con il dottore ed il passaggio dei clienti in quel "di là" rappresentato dalla clinica del dottore, il narratore scrive:

Trovava infine un medico bonario e conversevole, che mentre lo introduceva personalmente "di là" per esaminare la gola, pareva soprattutto ansioso, da quel ver signore che era, di sapere se il suo cliente avesse avuto modo di ascoltare alcune sere prima, al *Comunale* di Bologna, Aureliano Pertile nel *Lohengrin*, oppure, che so? Se avesse visto bene, appeso a quella parete di quel salotto, quel tale De Chirico o quel tale "Casoratino", e se gli fosse piaciuto quel talaltro De Pisis; e faceva poi le più alte meraviglie se il cliente, a quest'ultimo proposito, confessava non soltanto di non conoscere De Pisis, ma di non aver mai saputo prima di allora che Filippo de Pisis fosse un giovane, *molto* promettente pittore ferrarese. (218)

In altri termini se con l'accesso "di là" si abbandona l'universo narcisistico della visione e si realizza l'accesso al linguaggio, la lista delle opere e degli artisti che seguono segnalano una volontà da parte dell'autore di finalmente "parlare", e non più riprodurre o rappresentare, quella cultura visiva fascista all'interno della quale si era svolta la sua formazione. Pertanto, non soltanto nomi come quelli di Wagner,

De Chirico e Casorati segnalano una prima e determinante introduzione a quel panorama culturale ed artistico ma è l'utilizzo ora metonimico di quel repertorio visivo a sancire la distanza di *Gli occhiali d'oro* da *Dentro le mura*.<sup>101</sup> In maniera più precisa, è leggendo *Gli occhiali d'oro* e poi *Il giardino dei Finzi-Contini* sulla base dei concetti lacaniani di “metafora” e “metonimia” che diviene possibile sostenere che, là dove in *Dentro le mura* Bassani aveva utilizzato una serie di immagini volte a riprodurre in maniera “metaforica” la condizione narcisistica delle storie ferraresi (con il possibile accostamento tra l'immaginario complessivo di ogni singolo racconto ad una particolare stazione dell'itinerario narcisistico della soggettività bassaniana), a partire da *Gli occhiali d'oro* un confronto in prima persona con la cultura visiva dell'epoca determina l'inserimento “metonimico” del significante lungo una catena sospinta da un meccanismo di continuo differimento.

Primo elemento ad apparire lungo la catena dei significanti delineata dall'autore è il *Lohengrin* di Richard Wagner, probabilmente utilizzato per la densità che questa immagine possiede nell'immaginario bassaniano. L'autore, infatti, gioca ampiamente con la duplicità dei suoi simboli ed, analogamente a quanto avviene nello spazio del sogno, esclude da subito il “principio di non contraddizione”.<sup>102</sup> Infatti, se da un lato il *Lohengrin* di Wagner può piacere al

---

<sup>101</sup> Si ricordi come nell'elaborazione dei concetti di “metafora” e “metonimia” Lacan congiunga le definizioni di Roman Jakobson, ed in particolare le categorie di “selezione” e “combinazione” ai concetti freudiani di “repressione” e “spostamento.” Per una più ampia esposizione dei concetti di “metafora” e “metonimia” si veda, Jacques Lacan, “The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud” (*Écrits* 412-41).

<sup>102</sup> Sigmund Freud definisce il principio di non contraddizione in relazione al linguaggio del sogno, delle neurosi etc. Si veda, Sigmund Freud, “The antithetical sense of primal words” (Vol. XI 155-61). In particolare, Freud scrive “‘No’ seems not to exist as far as dreams are concerned. Anything in a dream can mean its contrary” (155).

dottore omosessuale per la tematica di “amore nella diversità” e per il languore espresso dalla tragedia a sfondo romantico, la notoria ambivalenza del compositore nei confronti degli ebrei rappresenta un’introduzione ideale al motivo dell’odio di sé che attraversa questo romanzo da cima a fondo. In particolare, se Wagner incarna agli occhi dell’autore il compositore ariano ed antisemita per eccellenza, lo stesso antisemitismo wagneriano è visto alla luce della costante ostracizzazione alla quale il compositore fu soggetto, oltre che di un odio di sé determinato dal sospetto di una sua origine ebraica.<sup>103</sup> In una storia come quella di *Gli occhiali d’oro* che racconta dell’ostilità nei confronti di quel diverso che più ci rassomiglia, che è poi anche odio per quella parte di sé maggiormente esposta alla sanzione sociale, la posizione in testa di Wagner assegna pertanto alla catena della significazione una direzione non trascurabile; ma l’autore non si ferma qui e, come precedentemente osservato, immediatamente mette in relazione questo primo significante con i nomi di tre pittori italiani. In particolare, all’immagine del musicista, Bassani fa seguire in *Gli occhiali d’oro* le figure di De Chirico, Casorati e de Pisis. Tuttavia, se De Chirico e Casorati servono forse all’autore per finalmente dare un volto a quell’immaginario metafisico fino a questo momento adottato in maniera implicita, la figura di Filippo de Pisis sembra invece esercitare nel romanzo una funzione più significativa e sulla quale varrà pertanto la pena di soffermarsi. In quanto segue, si vedrà infatti come de Pisis segnali non soltanto la presenza di resistenze

---

<sup>103</sup> Nota è la controversia che vide l’antisemita compositore Richard Wagner essere a sua volta tacciato di origini ebraiche. Per un resoconto della vicenda si veda, Bryan Magee, *The Tristan Chord*; e Robert Gutman, *Richard Wagner*.

narcisistiche all'interno del testo ma determini un ulteriore passo in avanti nell'accorpamento tra testo e contesto.

### **Funzione e significazione di Filippo de Pisis**

Una disamina della produzione narrativa e biografica di Filippo de Pisis mostra come i legami tra la figura reale del pittore e quella narrativa del Dott. Fadigati sono tutt'altro che pleonastici, e non è un caso quindi che dopo la figura di Wagner e dopo il riferimento alla pittura metafisica e novecentista, Bassani introduca nel racconto il nome dell'artista ferrarese. In primo luogo, infatti, entrambi dichiaratamente omosessuali, tanto il Dott. Fadigati quanto de Pisis gestiscono la propria condizione di "diversità" attraverso una reclusione forzata ed una fuga da ogni contatto più intimo. Negli scritti di Filippo de Pisis, questa condizione è testimoniata non solo dal romanzo *Il marchesino pittore* ma anche, da uno scritto quasi dimenticato dal titolo *Il Sig. Luigi B. Qui*, infatti, facendo riferimento a "F. Città dell'Emilia",<sup>104</sup> ed all'"ostracismo volontario" del suo protagonista (De Pisis, *La città* 310), de Pisis scrive:

Gli uomini (pochi: privilegiati e sfortunati) che sentono fino al parossismo e al delirio il *Mistero* della vita, non possono stare con gli altri. I compagni a lungo andare, si allontanano da essi, li guardano quasi come si guarda un malato contagioso. Perché restare allora fra coloro che vi compatiscono e

---

<sup>104</sup> Interessante notare come nei suoi primi scritti, e fino al primo appunto relativo a *Il giardino dei Finzi-Contini* del 1955 Bassani avesse a sua volta fatto riferimento a Ferrara attraverso la F. puntata. Per il primo appunto si veda in "Libro Terzo: *Il giardino dei Finzi-Contini*" (*Opere-Notizie sui Testi 1768-70*).

vi sopportano a fatica, non è meglio volontariamente allontanarsi, godere le proprie gioie e sorbirsi il proprio amaro in disparte. (*La città* 311)

Ponendo dunque le basi per quello che in *Gli occhiali d'oro* sarà definito dai ferraresi come “lo stile” del dottore Fadigati, a vale a dire la sua volontaria autoemarginazione e la ricerca del piacere in luoghi separati e con individui di condizione subalterna, Bassani individua in de Pisis un modello per la creazione di Fadigati. D'altro canto, lo stesso studio di Fadigati in Via Gorgadello riproduce, nella sua estrema attenzione per i dettagli d'arredamento, l'estetica del pittore e dandy ferrarese. De Pisis scrive:

Luigi B. pensava che per chi si allontani dal consorzio umano ... grande importanza ha la casa, o le stanze in cui egli dovrà passare quasi tutte le sue ore; ebbe perciò gran cura nell'arredarle e nel rendersele comode (De Pisis, *La città* 313).

Che una scelta di autoemarginazione corrisponda ad una fuga verso il comfort della propria abitazione è un elemento che Bassani sistematicamente associa alla figura di Fadigati; non sarà un caso, infatti, che il nome dell'artista sarà ripreso in *Il giardino dei Finzi-Contini*, e non solo in relazione alla stanza di Alberto – come gran parte della critica ha evidenziato<sup>105</sup> – ma anche in relazione al paesaggio osservato dalla finestra di Micol.

---

<sup>105</sup> Se diversi sono i critici che hanno osservato il legame tra la pittura di Filippo de Pisis e i personaggi omosessuali di *Il romanzo di Ferrara*, non sono a conoscenza di analisi che

Ma di Filippo de Pisis, tanto nella sua persona reale quanto nel suo alterego Luigi B., il personaggio di Fadigati riproduce non solo le scelte estetiche<sup>106</sup> e la volontaria reclusione, ma anche l'antitetico desiderio di fisicità. Se, ad esempio, in uno scritto su Mimì Quilici Buzzacchi in *Di là dal cuore*, Bassani stesso parlando di Filippo de Pisis lo definisce come “sempre in giro, lui, instancabilmente come una farfalla avida di succhi, di odori e di colori” (1235), e se lo stesso de Pisis narrando di sé sotto le celate spoglie di Luigi B. ricorda “Spesso trovandosi fra la folla provava un turbamento [...] altre volte, invece, specie in una via movimentata di una città nuova, s'impadroniva di lui una strana impressione di forza” (*La città* 327), allo stesso modo in *Gli occhiali d'oro*, Fadigati sarà descritto ora come un misantropo ora come un cultore dei sensi ed un amante del popolo basso. Ricorda il narratore, “dopo un'intensa giornata di lavoro gli piaceva certo sentirsi tra la folla: la folla allegra, vociante, indifferente” (220), sottolineando altresì come all'interno di quella folla gli piacesse la componente più sordida e reietta. Ad accomunare il personaggio fittizio di Fadigati alla persona reale e narrativa di Filippo de Pisis sono dunque i continui andirivieni tra il sublime e il bestiale,<sup>107</sup> la comune tendenza al soliloquio culturale,<sup>108</sup> ed al tempo stesso la straziante attrazione per bellezza e

---

cercano di indagare la funzione del pittore in relazione al personaggio Micol, né tantomeno di studi critici che svolgano un'analisi comparativa con gli scritti dell'artista. Persino Douglas Radcliff-Umstead, che pur è tornato in diversi momenti della sua monografia sulla funzione della pittura de Pisis in Bassani, ha sostanzialmente ignorato le ragioni di questa relazione.

<sup>106</sup> Si veda Filippo de Pisis, *Adamo o l'eleganza*.

<sup>107</sup> In maniera analoga al Fadigati delle ultime pagine di *Gli occhiali d'oro*, Filippo de Pisis mostra una particolare attenzione verso le forme più basse di vita e una particolare capacità di osservazione nei confronti del mondo animale. Celebre è la scena di identificazione tra Fadigati e la cagna randagia sul finire del racconto bassaniano. Un episodio analogo può leggersi in Filippo de Pisis, “Cherubini e Serafini” (*Il marchesino pittore*, 153-54).

<sup>108</sup> In Filippo de Pisis, “Il Sig. Luigi B” (*La città* 329). In particolare, si veda come tanto Fadigati che Luigi B. parlano agli altri, ma in realtà non parlano che a se stessi.

gioventù. Per esempio, è difficile non accostare il seducente e crudele pugile Deliliers, con il quale Fadigati vive una tormentata relazione d'amore ed il cui abbandono getta in un'amara ed insormontabile disperazione, al pugile descritto da de Pisis in *Il marchesino pittore*.<sup>109</sup> Difatti, ugualmente ariani nei loro profili, ugualmente nerboruti e spavaldi, e similmente crudeli nell'illudere ed abbandonare ora il dottore bassaniano ora il marchese-pittore, tanto il pugile di de Pisis quanto quello di Fadigati abbandonano i loro vecchi compagni omosessuali nel turbine disperato del proprio desiderio.

Infine, nei rapporti che tanto l'artista reale quanto il personaggio fittizio intrattengono con Venezia e Ferrara, Fadigati e de Pisis riprendono quel confronto tra le due città notoriamente caro all'autore. In particolare, là dove Ferrara è rappresentata dall'autore come il pozzo di provincia, il luogo della normalità e della normalizzazione fascista, Venezia viene descritta come lo spazio dell'evasione ma anche, e diversamente da quanto l'abusata rappresentazione decadente della città sembrerebbe suggerire,<sup>110</sup> il luogo dei primi e più sinceri affetti. La città, infatti, non è per il dottore la lubrica meta turistica descritta da scrittori stranieri come Henry James e Thomas Mann, ma la terra natale, e quindi un luogo vissuto dal dottore al di là degli stereotipi e le vedute alla Canaletto. D'altro canto, è proprio il profilarsi di una Venezia personale e non letteraria a segnare la transizione del protagonista de *Gli occhiali d'oro* da una dimensione icastica, e vale a dire

---

<sup>109</sup> Si veda, Filippo de Pisis, "Sabato santo" (*Il marchesino pittore* 148-50).

<sup>110</sup> Nel saggio "Le parole preparate", Bassani cerca di dimostrare attraverso una panoramica della letteratura sulla città di Venezia come la città sia stata vittima di uno stereotipo decadente molto diverso dalla sua realtà storica. Si veda in, "Le parole preparate" (*Di là dal cuore* 1177-201).

sostanzialmente statica, ad una storica, dinamica e dunque profondamente letteraria. Nello specifico, è proprio a partire dal legame instaurato con la città di Venezia che la figura di Fadigati riesce ad intrecciarsi con altri personaggi ed altri dottori dell'immaginario bassaniano, progressivamente sovrapponendosi alle vicende del narratore-protagonista e, con questi, a quelle dell'autore stesso.

### **I mille volti di Athos Fadigati**

Forse perché a sua volta proveniente da una famiglia di medici, forse per l'importanza della professione medica all'interno della cultura ebraica e delle pratiche di circoncisione, certo è che la figura del dottore rappresenta un'immagine ricorrente all'interno dell'immaginario bassaniano. In realtà, se ad una prima lettura, Fadigati sembra difficilmente accostabile agli altri dottori bassaniani – la sua omosessualità essendo divenuta l'unico elemento d'interesse per la critica – un'analisi ravvicinata del testo coglierà i molti aspetti che legano Fadigati non solo ad altre figure di medici ed ebrei, ma lungo questo percorso a Roberto Longhi e al narratore stesso.

In primo luogo, Fadigati, può essere accostato al primo grande medico della narrativa bassaniana, e vale a dire al dottore Elia Corcos. Difatti, menzionato esplicitamente nel testo in riferimento alla propria misantropia e alla conseguente difficoltà nel trovar moglie, Elia condivide con Fadigati una simile ricerca di pace ed isolamento sociale. Parafrasando il pensiero dei suoi concittadini, il narratore racconta:

Voleva proprio fare anche lui la fine che aveva fatto ai suoi tempi il Dottor. Corcos, l'ottantenne primario dell'ospedale, il più illustre dei medici ferraresi, il quale, secondo quanto si raccontava, dopo aver amoreggiato per anni con una giovane infermiera a un certo punto era stato costretto dai familiari di lei e tenersela per tutta la vita? (222)

Inoltre, ed in maniera estremamente suggestiva, contribuisce alla creazione di Fadigati l'immagine di un altro dottore dell'immaginario bassaniano, un dottore, meno noto, la cui immagine funge appunto da *trade-union* tra Corcos e Fadigati. In quella rassegna di opere sulla città di Venezia che è *Le parole preparate*, infatti, Bassani ricorda la lettera 741 dell'Aretino e qui con vivezza di particolari fa riferimento al dottore Elia Alfani, alla sua casa sul Canale alla sua Venezia non turistica. Come l'Elia Corcos de *La passeggiata*, il dottore menzionato da Bassani all'interno di *Le parole preparate* è un dottore italo-ebreo, ma come il Dott. Fadigati de *Gli occhiali d'oro*, Alfani proviene da Venezia ed è legato ai genitori da un tenero e malinconico affetto. Di Alfani, Bassani aveva scritto:

Un eccellente medico, ma anche una gran brava persona. Ama il prossimo suo, teme Iddio, ed è buono soprattutto mite e gentile. "Mai si è visto uomo [...] che vi eguagli tenerezza d'amore nell'osservanza dei parenti". (1184)

E non è un caso che nello scrivere dell'arrivo di Fadigati a Ferrara l'autore similmente sottolinei:

Non più giovanissimo, e con l'aria già allora di non esserlo mai stato, piacque che fosse venuto da Venezia (lo raccontò una volta lui stesso) non tanto per cercare fortuna in una città non sua, quanto per sottrarsi all'atmosfera angosciosa di una vasta casa sul Canal Grande nella quale aveva visto spegnersi ambedue i genitori ed una sorella molto amata. (216)

Pertanto, attraverso la creazione di questa lunga catena intertestuale ed attraverso il sovrapporsi di queste ed altre figure letterarie il personaggio del Dott. Fadigati finalmente prende corpo, per di più fuoriuscendo da una dimensione puramente visiva e costituendosi come coacervo simbolico e linguistico.<sup>111</sup>

I rapporti tra il narratore-protagonista ed il dottor Fadigati segnano il passaggio de *Il romanzo di Ferrara* dalla vita osservata alla vita vissuta. Inoltre, essendo ampiamente incentrato sui ricordi del narratore-protagonista, il racconto è fortemente basato su una serie di meccanismi del pensiero e della memoria. Nello specifico, in *Gli occhiali d'oro*, l'insistenza del narratore su espressioni come "ricordo", "può darsi che", "non è impossibile" e l'utilizzo di un processo mnestico dove una continua selezione finisce per privilegiare certi episodi e respingerne altri

---

<sup>111</sup> In questa fase, la lezione di Joyce e dei racconti di *Dubliners* emerge in maniera particolarmente significativa. Joyce, difatti, aveva non solo cercato di riprodurre la meschinità della Dublino dei propri giorni, ma aveva fatto ciò riproducendo nella propria scrittura la mentalità, il gergo, l'ipocrisia della sua gente. Facendo ciò, Joyce aveva anche mostrato quanto al linguaggio di quella società fosse estraneo e quanto dunque potesse essere rappresentato unicamente per via negativa, o pura allusione. Di conseguenza, la tecnica dei puntini sospensivi è in *Dubliners* la maniera per parlare di quanto non poteva essere pronunciato, ma anche lo strumento di una libertà narrativa. In *Gli occhiali d'oro*, Bassani riprenderà questa tecnica dell'allusione.

determina lo svolgimento della trama. Come precedentemente accennato, difatti, risulta evidente che il narratore-protagonista cerchi di allontanare da sé ogni sospetto di un suo interesse nei confronti di Fadigati, conseguentemente attribuendo il loro incontro più al caso che ad una sua precisa volontà.<sup>112</sup> Per quanto concerne i primi contatti con il dottore, il narratore racconta:

Chi sarà stato, di noi, a richiamare l'attenzione per primo la curiosità generale sul signore del tassi: sul signore piuttosto che sul tassi? È vero che in tram, con la bionda testa ricciuta riversa sulla spalliera di legno, per solito Deliliers dormiva. Eppure mi sembra proprio che sia stato lui, una mattina intorno alla metà di febbraio del '37 ... giurerei che sia stato proprio Deliliers ad annunciare che la seconda classe aveva trovato nel tipo dell'Astura un cliente fisso, fisso e pagante, e che questo tale era, nientemeno il dottor Fadigati (234).

Ed ancora, nel cercare di ridefinire le modalità del proprio avvicinamento, sottolinea:

Tuttavia non fu in treno che vennero stabiliti tra noi i primi contatti, direi proprio di no. Mi resta l'impressione che la cosa sia accaduta a Bologna, per istrada, anche se poi, come si vedrà di seguito, io non sappia indicare

---

<sup>112</sup> Questa lettura di *Gli occhiali d'oro* è fondamentalmente ispirata all'interpretazione del romanzo di Lucienne Kroha. Si veda Lucienne Kroha, "The Structure of Silence: Re-reading Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro*".

con sicurezza in quale strada precisa. (Forse in quei giorni fui assente da scuola, e la cosa mi venne variamente riferita dopo, dagli altri? Oppure sono io, a tanti anni di distanza, a non distinguere, a non ricordare, con precisione?). (236)

Infine, nel contempo chiarificando e declinando ogni responsabilità, il narratore aggiunge:

Ebbene non è impossibile ... non è affatto impossibile, dicevo, che ... il dottor Fadigati, che da tempo ci seguiva, venga d'un tratto ad affiancarsi a qualcuno di noi: a Nino Bottechiari e a Bianca Sgarbi, per esempio, che un poco in disparte, ma incuranti come al solito di farsi sentire, non la piantano un solo istante di discutere e litigare. (238)

In altri termini, definirsi socialmente significa sempre più per il narratore-protagonista de *Gli occhiali d'oro* dispiegare una narrazione storica che delinei un particolare profilo identitario ma soprattutto accettare le regole comportamentali dettate dalla società in cui vive, piegarsi alle sue intrinseche dinamiche di potere, farle proprie. In ultimo, e come sarà per Fadigati, definirsi socialmente significa vivere il paradosso di dover essere una vittima perché non c'è altra scelta, divenire portavoce di una disuguaglianza per sopportarla meglio, raccontarla agli altri come a se stessi. Non sorprenderà pertanto che la prima frase pronunciata da Fadigati in presenza del narratore-protagonista sia una frase che racchiude già in sé una

filosofia di sudditanza ed accettazione passiva e che configura Fadigati come il primo di una lunga serie di maestri di rinuncia. Scrive infatti il narratore:

All'improvviso, eccolo affiancarsi a Nino e Bianca, raschiarsi la gola. Con la voce neutra, col tono impersonale che adopera sempre, si vede, quando aborda degli sconosciuti dai quali non sa che accoglienza aspettarsi, lo sente dire qualcosa. "Fate i bravi, ragazzi!" e ammonisce: e anche stavolta è proprio come se parlasse soprattutto all'aria, non a qualcuno di determinato. Ma poi, girando verso Bianca uno sguardo timido, esitante, eppure in qualche modo complice, scontrosamente complice e solidale: "E lei sia buona signorina", aggiunge, "sia un po' più arrendevole. Tocca alla donna, non lo sa?" (239).

In breve, se rigettando ogni responsabilità circa l'avvicinamento di Fadigati il narratore si piega a quelle stesse norme sessiste e discriminatorie che indurranno Deliliers a definire il dottore come "un vecchio finocchio" (234), nel farsi portavoce di precostituiti ruoli di genere il dottore mostra di soggiacere a sua volta ad analoghi condizionamenti. In altri termini, non soltanto sia il protagonista che il dottore dimostrano di essere incapaci di districarsi da quel discorso che ne domanda l'annientamento ma, come catturati da una spirale nevrotica, questi lo portano su di sé, la proiettano all'esterno e la riproducono compulsivamente. Nel validare le ragioni del carnefice e nel successivo alternarsi nel ruolo di vittima le figure di Fadigati e del protagonista mostrano pertanto di assomigliarsi più di quanto ad un

primo sguardo possa sembrare. Inoltre, è proprio per mezzo del loro riflettersi e significarsi che questi vengono costituendo una propria identità narrativa.

Nel confrontare *Gli occhiali d'oro* con “III Classe”,<sup>113</sup> è possibile osservare come quel dottore e quel protagonista che all'altezza di *Gli occhiali d'oro* sono ormai due individui distinti, rappresentano invece all'interno di questo racconto giovanile di Bassani un soggetto unico osservato nel corso della sua formazione. In particolare, riproponendo la tematica del viaggio in treno tra Bologna e Ferrara, il narratore-protagonista occupa in “III Classe” una posizione analoga a quella che in *Gli occhiali d'oro* è associata a Fadigati. Nel racconto giovanile, infatti, è il narratore-protagonista e non una terza persona a spostarsi puntualmente dalla prima alla terza classe e a ricercare, similmente al dottore del successivo romanzo, il conforto di un'amicizia o di una compagnia qualsiasi. Racconta il narratore di “III Classe”:

Temo per un attimo di dover fare il viaggio da solo [...]. Che noia! Decido di ispezionare tutti gli scompartimenti, in cerca di compagnia [...]. Un coro di grida mi accoglie nell'ultimo carrozzone. “Dì bello, sei montato in corsa?” “Il signor Marchese viaggia in prima o in vagone speciale?” [...]. Terza Classe. Classe tentacolare, molteplice. (26)

---

<sup>113</sup> Il racconto *III Classe* apparve per la prima volta sul *Corriere Padano*, giornale al quale Bassani collaborò dal 1935 al 1937. Per una lettura del testo si veda, Anna Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese* (26-9).

Ma il legame tra i due testi bassaniani non si arresta qui, ed attraverso il dialogo creato con un terzo scritto su Roberto Longhi riesce a gettare un ponte ulteriore tra testo e contesto, e quindi tra narratore e soggettività autoriale. Difatti, dall'accostamento di questi tre momenti della scrittura bassaniana è possibile rilevare come una figura ben diversa dall'eroico narratore-protagonista delle ultime pagine di *Gli occhiali d'oro* costituisca il punto di partenza nella costruzione del soggetto bassaniano, e come questa sia solo in un secondo momento superata e messa da parte.

Nel ricordare in *In Risposta (V)-Di là dal cuore* quei viaggi in terza classe che furono d'ispirazione ai tre scritti in questione, Bassani ricorda:

Finii il liceo nel Luglio del '34. A partire dall'autunno successivo cominciai a frequentare Lettere a Bologna, prendendo ogni mattina quel treno del mio primo racconto in assoluto, *III Classe*, del quale mi sarei ricordato tanti anni dopo, nel '57, all'epoca della stesura degli *Occhiali d'oro*. (1317)

Tuttavia, ed in maniera abbastanza significativa, Bassani aggiunge:

Serbo un ricordo abbastanza sbiadito di *III Classe*, che a tutt'oggi non ho più riletto. Ho comunque l'impressione che vi si possa rintracciare il segno di quelle prime letture, l'indispensabile consapevolezza critico-letteraria che ingenerarono in me esordiente. (1317)

In realtà quello che lo scrittore non ricorda, o non vuole ricordare non sono “le prime letture” o “la consapevolezza critico-letteraria” ( di cui tra l’altro “III Classe” è abbastanza scarna) ma quella particolare condizione di emarginazione, che inizialmente appartenuta al proprio *avatar* narrativo, questi ha poi deciso di riversare su un personaggio altro. È d’altro canto proprio attraverso questo particolare posizionamento che Fadigati intreccia a sé altre figure dell’immaginario bassaniano, e tra queste, oltre a quella del già menzionato marchese de Pisis, quella, forse meno evidente, di Roberto Longhi. Difatti, non soltanto gli anni dei primi incontri del narratore con Fadigati, e vale a dire il periodo tra il ’35 ed il ’36, sono anche gli anni in cui l’autore reale entra in contatto con il maestro Roberto Longhi, ma sono le descrizioni bassaniane del personaggio d’invenzione e del maestro di vita, nonché le caratteristiche del loro relazionarsi, a sovrapporsi e echeggiarsi a vicenda. Descrivendo Longhi, Bassani scrive:

Difficile immaginare un tipo più diverso dagli altri professori, anche fisicamente. Alto simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, di un’espressività eccezionale: più che a un professore, a uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un “virtuoso” d’alta razza e d’alta scuola, insomma a un artista ... ci si sentiva a un certo punto osservati dai suoi occhi nerissimi che lustravano, piccoli e malinconici come per febbre dietro il taglio spiovente del *pince-nez* e delle grandi palpebre brune. (1074-75)

In effetti, se la descrizione fisica di Longhi ricorda da molto vicino quella di Fadigati, di cui come si racconta erano piaciuti sin da subito quegli occhi ugualmente febbrili dietro gli occhiali d'oro e "quell'indole magari un po' 'da artista' ma nel complesso così seria e quieta" (222), a ricordare da molto da vicino il dottore omosessuale è anche l'atteggiamento del maestro bolognese, ed in particolare l'approvazione bonaria ed un po' maliziosa nei confronti delle prime avventure sessuali dell'autore. In particolare, se in altri scritti Bassani aveva ricordato dei viaggi in treno che, come nel romanzo, lui e gli altri allievi di Longhi regolarmente svolgevano sotto l'occhio attento del maestro,<sup>114</sup> riferendosi ad un viaggio in particolare, l'autore racconta:

Nello scompartimento di terza classe che ci riportava a tarda notte a Bologna, Longhi osservava me e la ragazza seduta di fronte a lui, e sorrideva sardonico [...]. Dunque mi interessava cospirare, eh? Benissimo. Anche ciò era comprensibile, anche ciò era umano: come tutto il resto. E in ogni caso non avessi fretta, non fossi impaziente. Nessun rimorso, o rimpianto, o paura. Ero un bel confusionario, niente da dire. Però presto o tardi, antifascismo attivo o no, ragazze o no. Storia

---

<sup>114</sup> Dei viaggi in treno con Roberto Longhi e gli altri storici dell'arte che si adombrano nelle pagine di *Il romanzo di Ferrara* è fornita una testimonianza da Bassani in "Poscritto" (*Di là dal cuore* 1162-68). Scrive Bassani, "Seguivo oltre a ciò i miei amici storici dell'arte, lo stesso Francesco Arcangeli, Giuseppe Raimondi, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Gnudi, Giancarlo Cavalli, sulle tracce dei pittori ferraresi e bolognesi del Cinque e Seicento: cosicché la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori, intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture" (1162).

dell'arte o no, leggi razziali o no, anch'io avrei trovato la mia strada.  
(1077)

Ad intrecciarsi nella figura di Fadigati sono dunque un Filippo de Pisis nei suoi molteplici alterego letterari, una serie di medici conosciuti sui libri o nella vita e già divenuti personaggi nelle altre storie ferraresi, ma in maniera anche più importante un Roberto Longhi reale e narrato che parla dell'antifascismo come di una semplice follia giovanile e che, proprio come Fadigati, sembra non solo paternalisticamente introiettare la condotta maschilista del regime ma anche ritenere che contro il fascismo non sia in fin dei conti necessaria alcuna reale resistenza. Più importante, ad intrecciarsi alla figura di Fadigati è la soggettività autoriale ai tempi della Bologna longhiana, un'identità che allo stato embrionale di "III Classe" condivide la sensibilità ed il sentimento di emarginazione del dottore ma che negli anni in cui si svolgono di *Gli occhiali d'oro* ha più interesse ad essere accettato da una cultura di regime, che ad essere associato al personaggio fuori norma. La colpa e l'ingenuità di un simile atteggiamento saranno dunque comprese e fatte emergere dalla soggettività autoriale, ma questo soltanto in un secondo momento, e come *a posteriori*.

### **La morte di Fadigati, e la pratica del "foreclosure"**

Nel momento in cui in *Gli occhiali d'oro* il narratore-protagonista sancisce il proprio distacco da Fadigati, il personaggio del dottore omosessuale e l'intera catena simbolica che lo costituisce sono inevitabilmente destinati al martirio. Dipingendo infatti Fadigati come una vittima complice della sua tortura e convinta

della vanità di ogni tentativo di resistenza, l'autore ne fa il simbolo di quella colpevole passività che poche pagine dopo sarà riconosciuta a molti ebrei italiani, e *primus inter pares* al padre del protagonista.<sup>115</sup>

In una scena finale del romanzo, il protagonista incontra Fadigati ormai ridotto ad uno stato di abiezione totale. Esonerato dall'ospedale, e ormai costretto ad un'ostracizzazione senza precedenti, Fadigati vive in una condizione di estrema solitudine e povertà. Nella scena, Fadigati risulta molto invecchiato ed appare in compagnia di una cagna sulla quale questi riversa tutta la propria simpatia ed il proprio affetto. Agli occhi del dottore, infatti, la bestia appare stremata e smarrita, pronta a qualsiasi sacrificio pur di una parola, di un contatto fisico, di un gesto qualsiasi. "Picchiami, uccidimi pure se vuoi ... è giusto, e poi mi piace!" (330), gli sembra dire la cagna, ed è ovvio che quanto è attribuito all'animale non è altro che una proiezione del sentire di Fadigati. D'altronde, come bene illustrato da Marilena Renda, è proprio il legame che la metafora del cane crea tra la passività di Fadigati e l'immagine dell'ebreo-bestia promossa dalla cultura antisemita a generare la reazione di disgusto da parte del protagonista, non solo nei confronti del dottore ma di tutti quegli ebrei, che al pari di suo padre, appaiono incapaci di un qualsiasi gesto di ribellione al fascismo;<sup>116</sup> e ciononostante ad essere eliminato in *Gli occhiali*

---

<sup>115</sup> In *Gli occhiali d'oro*, Bassani mostra come per Athos Fadigati all'umiliazione si accompagni il piacere di essere vituperato. Il narratore racconta come, "a poco, a poco, senza volerlo, cominciammo pressoché tutti a mancargli di rispetto" (244); e si domanda, "erano davvero atterriti gli occhi rotondi del dottore, o non, piuttosto brillando vividi dietro le lenti, pieni di un'acre soddisfazione, di un'infantile, inesplicabile, cieca allegria?" (248); o ancora dopo un'aggressione da parte di Deliliers, "di nuovo vidi brillare negli occhi di Fadigati la luce assurda ma inequivocabile di un'interna felicità" (249).

<sup>116</sup> Si veda Marilena Renda, "La metafora del cane in Giorgio Bassani" (Spila&Zagra 83-94). Renda osserva una ricorrenza della metafora canina nell'opera di Bassani, con esempi tratti da *Dietro la porta* o *L'odore del fieno* ed ampiamente riallacciando questa metafora

*d'oro* sarà Fadigati e non il padre del protagonista. In breve, l'incapacità di perpetrare quel parricidio simbolico che solo permetterebbe l'ingresso in società e l'affermazione di una propria voce viene da questo momento in poi incessantemente differito dalla soggettività autoriale, innescando quell'incessante slittamento della metafora edipica su una serie di altre figure paterne e dunque quella continua deriva lungo la catena della significazione.

La Ferrara dipinta in *Dentro le mura* era un luogo dalla crudezza estrema e la sua pacifica e metafisica facciata serviva unicamente a celare i massacri collettivi che giacevano alle fondamenta del discorso dominante. Di conseguenza, il continuo differimento della metafora edipica che diviene visibile a partire da *Gli occhiali d'oro* segnala la necessità di trovare una propria voce all'interno di quel discorso, facendo quindi di questo romanzo una tappa fondamentale nell'affermazione della soggettività autoriale. Infatti, sia che si legga questo meccanismo alla maniera di Freud e lo si interpreti quindi come una continua sostituzione, o che si ritenga, insieme a Lacan e Lyotard, che sia proprio l'incapacità di compiere il gesto parricida a generare, come nel caso di Amleto, un suo continuo *foreclosure*, resta pur sempre vero che a partire da *Gli occhiali d'oro* una serie di figure paterne intra ed extra-testuali sono sistematicamente scelte e fatte capitolare. *Il giardino dei Finzi-Contini* rappresenterà dunque il palcoscenico privilegiato per la messa in scena di questa dinamica, il luogo in cui la "lettera" sarà osservata nella sua eterna deriva.

---

ad un'immagine, quando non addirittura ad un'identità ebraica dalla quale Bassani cercherebbe di prendere le distanze.

### ***Il giardino dei Finzi-Contini* ed il prologo come chiave di violino.**

Il prologo di *Il giardino dei Finzi-Contini* racconta di una gita del narratore-protagonista al cimitero etrusco di Tarquinia avvenuta a distanza di anni dagli eventi che saranno narrati all'interno del romanzo. Tuttavia, pur costituendo un episodio isolato, il prologo introduce il lettore al tema della morte come liberazione dagli affanni e conquista di un'inespugnabile eternità, o come precedentemente accennato al sentimento di una temporalità antecedente la vita stessa.<sup>117</sup> In effetti, il tema della nostalgia e dell'anelito ad una dimensione edenica scandiscono il romanzo da cima a fondo, ed è Giannina, ingenua protagonista di questo prologo a offrirne la sintesi più efficace nella semplice affermazione "Che malinconia!". Il prologo, dunque, rientra in quella gamma di fantasie narcisistiche, quando non addirittura intrauterine, le quali, legate al rapporto univoco e speculare con la figura materna, avevano già fortemente condizionato l'immaginario di *Dentro le mura*, ed è nel riprendere questo filo conduttore e nel porlo ad inizio del romanzo che l'autore indica quella che di *Il giardino dei Finzi-Contini* sarà un vero e proprio *leitmotiv*. Un'analisi del prologo che permetta di guardare al desiderio di inserimento sociale espresso nel corso del romanzo come ad una mera chimera diviene dunque particolarmente significativa.

Nel prologo, la visita alle tombe da parte del narratore e di un gruppo di amici è scandita da una serie di domande che l'autore fa pronunciare a Giannina, e

---

<sup>117</sup> Per una lettura simile del prologo si veda, Alessandro Roveri, "Prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*" (9-15). In particolare, parafrasando la lettura di Giorgio Montefoschi, Roveri scrive "la distanza e la morte i temi centrali dello scrittore ferrarese; la distanza [...] che affonda, al di là delle leggi razziali e della Shoah, in un vero e proprio abisso della psicologia umana, nella primordiale, mai definitivamente accettata separazione del Tutto" (10).

le cui risposte offrono una serie di indizi importanti. In primo luogo, ad esempio, alla domanda del perché le tombe antiche facciano meno malinconia di quelle più recenti, Giannina si vede rispondere che:

I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti [...] che è come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre stati* morti. (320)

La temporalità degli etruschi ricorda l'esperienza dell'utero, della vita prima della vita, la quale similmente ancorata ad uno spazio riparato e nascosto, non lascia ricordi ma segni, non emozioni ma impressioni interiori. Di conseguenza, tutto ciò che è stato custodito in quelle tombe appare destinato a durare per sempre, in questo senso resistendo alla storia, agli eventi ed al linguaggio degli uomini. Scrive infatti l'autore:

Varcata la soglia del cimitero [...] l'eternità non doveva più sembrare un'illusione, una favola [...] in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato [...] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare (321-22).

In maniera non molto dissimile dalla casa di Lida Mantovani, dalla stanza di Barilari o dalla cella di Clelia Trotti, il mondo delle tombe Matute simboleggia pertanto un rifugio narcisistico, un luogo immaginario, nonché, come nel saggio di

Freud *On Narcissism*,<sup>118</sup> l'occasione di servirsi della storia dei popoli per gettare luce sull'evoluzione psicologica dell'individuo. Dalla tomba dei Matuta, infatti, si passerà senza soluzione di continuità alla tomba dei Finzi-Contini e da questa al giardino di quelli, e vale a dire ad un altro e neanche troppo celato luogo di sepoltura. Nella quiete e nel torpore delle tombe etrusche, dunque, il narratore ritorna con la memoria agli anni della sua prima giovinezza a Ferrara, al cimitero ebraico, e da qui alla tomba dei Finzi-Contini, al suo essere un'accozzaglia di stili già postmoderna<sup>119</sup> ed, in quanto tale, emblema di una stagione storica ormai definitivamente superata. D'altronde, creando un legame tra la tomba dei Finzi-Contini quale simbolo di un'epoca ormai conclusasi e la tomba metaforica del giardino, è il narratore stesso a sottolineare:

Già allora essa appariva trasformata in quell'alcunché di ricco e di meraviglioso in cui si tramuta qualunque oggetto rimasto a lungo sommerso. Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine. Sta il fatto che 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. (325)

---

<sup>118</sup> Si veda in Sigmund Freud, "On Narcissism" (Vol. XIV 67-102).

<sup>119</sup> Che attraverso la descrizione della tomba Finzi-Contini Bassani facesse ironicamente riferimento alle mode architettoniche del proprio tempo non è argomento da escludere, dato anche l'interesse di Bassani per l'architettura ed il paesaggio testimoniato dalla sua attività con *Italia nostra*. Si veda anche, Cristiano Spila e Giuliana Zagra eds., *Giorgio Bassani ambientalista*.

In altri termini, se agli occhi dell'autore l'auto-ghettizzazione dei Finzi-Contini diviene una condizione legata non solo al rifiuto del fascismo, quanto ad un'incapacità di fuoriuscire da uno stadio narcisistico, da una "vocazione alla solitudine" e quindi all'isolamento, quella dei Finzi-Contini è una dimora che al padre del protagonista ed a tutti coloro che si sono piegati al fascismo, appare "deserta, malinconica, e soprattutto inadeguata" (329), una casa, in altri termini che parla di "disconoscimento e separazione" (328). In quanto segue si vedrà come il resto del romanzo sia caratterizzato da un costante tentativo di avere la meglio su questa condizione che è al tempo stesso psicologica e culturale, e questo attraverso la messa in questione di quei maestri di vita fino a quella data ritenuti imprescindibili.

### **Il ruolo di Micol**

Se il problema della separazione e la fuga dalla società rappresentano temi costanti di *Il romanzo di Ferrara*, quello che caratterizza *Il giardino dei Finzi-Contini* è il complicarsi della trama, il succedersi dei personaggi ed, attraverso di questi, il manifestarsi di quell'impulso a riprodurre incessantemente l'esperienza del trauma originario, così come descritto da Freud in, *Beyond the Pleasure Principle*.<sup>120</sup> È pertanto solo all'interno di queste coordinate che diviene possibile comprendere il ruolo di Micol, la sua centralità e nel contempo il suo lento retrocedere mano a mano che una serie di figure maschili si rendono portatrici del "significante". In particolare, se nel corso del romanzo l'autore mostra una successione di maestri i

---

<sup>120</sup> Si veda Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle" (Vol. XVIII 1-144).

quali nell'incapacità di portare la metafora fallica alle sue estreme conseguenze finiscono per essere irrimediabilmente cristallizzati in una posizione di femminile esclusione sociale, Micol rappresenta per tutte queste figure una sorta di ineludibile riferimento. Ed è pertanto proprio da Micol che sarà bene partire.

Il nome di Micol appare per la prima volta nel prologo del romanzo, ed in maniera abbastanza interessante in una posizione già subordinata rispetto ad una figura maschile. Infatti, nella tomba dei Finzi-Contini, “non vi è stato sepolto che Alberto, il figlio maggiore, morto nel '42 di un linfogramuloma; mentre Micol, la figlia secondogenita, e il padre il Professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signorina Regina [...] deportati tutti in Germania nell'autunno del '43, chissà se hanno trovato una tomba qualsiasi” (322). D'altro canto, Alberto non è il solo dei figli del Prof. Ermanno ad essere morto e sepolto. Ben prima della nascita di Alberto nel '15 e di Micol nel '16, e dunque in un tempo che precede lo svolgersi dei fatti, il Professor Ermanno aveva già sepolto il figlio Guido. Nel riprodurre la fine di Guido, quindi, Alberto non soltanto segnala l'impossibilità di una continuazione della famiglia Finzi-Contini per via maschile, ma delinea il giardino come spazio irrimediabilmente esterno ad un recupero del “significato fallico”. Sarà allora in ragione della natura specifica di questo spazio preedipico che Micol vi eserciterà il proprio dominio, definendone, proprio in quanto donna, i suoi particolari confini.

Se la prima apparizione di Micol nel romanzo risale all'infanzia del protagonista e ad una sua visita al tempio ebraico, i primi scambi tra i due personaggi appartengono ad un momento successivo, e vale a dire al momento di

un fallimento scolastico che nel ricordo del narratore è accompagnato da ambivalenti desideri nei confronti della figura paterna. In particolare, nel ripercorrere con la memoria quegli eventi e la frustrazione che a questi si era accompagnata, il protagonista riferisce del desiderio di essere picchiato e punito dal padre, ed al contempo, fantasticando su una sua possibile fuga e sulla beatitudine innanzi al dolore e allo sconfinato amore del genitore, racconta:

Mi pareva di vederlo: balbettante, invecchiato in modo pauroso, ridotto all'ombra di se stesso. Piangeva. Eh, ma se verso l'una, a Pontelagoscuro, avesse potuto osservarmi, mentre fissavo la corrente del Po dall'alto del ponte ... allora sì che si sarebbe spaventato ... allora sì che avrebbe capito ... allora si che ... . (353)

In realtà, se confuse fantasie di castrazione e seduzione nei confronti della figura paterna rappresentano la condizione psicologica del protagonista al momento dell'incontro con Micol, la promessa di sessualità che quest'ultima incarna appare al primo come la più aggressiva e inattesa delle offerte. Non sorprende, allora, che l'intera descrizione dell'incontro tra i due sia puntellata da riferimenti sessuali e che, ad emergere, sia un diffuso sentimento di inadeguatezza da parte del protagonista.

Sin dal primo invito di Micol a scavalcare il muro di cinta dei Finzi-Contini, il protagonista ricorda i contadini, manovali e giovani muratori che sin da bambino aveva visto arrampicarsi su per il parapetto delimitante la Chiesa di Santa Maria in

Vado, constatando, “Io non sarei mai stato capace di fare altrettanto – mi ripetevo ogni volta, guardandoli allontanarsi pieni di ammirazione ma anche di ribrezzo – Mai e poi mai” (359). Inoltre, costretto a confrontare il muro dei Finzi-Contini e l’invito di Micol a passarvi sopra il protagonista si sente stringere da un analogo senso d’impotenza, ma anche da “una ripugnanza diversa da quella puramente fisica delle vertigini: analoga ma diversa, e più forte” (Ibid.). Difatti, il muro e la richiesta di Micol assumono per il protagonista un significato chiaramente metaforico, e tutto quello che avverrà da questo momento in poi andrà letto sulla base di questo secondo registro.

In un primo momento, l’ansia di castrazione che sin dall’inizio del capitolo assale e paralizza il narratore-protagonista viene proiettata sulla feticistica castrazione di Micol. Ricordando la ragazza che scavalca il muro, il narratore racconta:

Scendeva bene. Tuttavia, prima di toccare terra, le mancò un appoggio e scivolò. Cadde in piedi. Ma si *era fatta male alle dita di una mano*. Inoltre strusciando contro il muro, il vestitino di tela rosa, da mare, le si era sdruciato leggermente sotto *un’ascella*. “Che stupida” brontolò “*è la prima volta che mi succede*”. Si era anche sbucciata un ginocchio. Tirò su un lembo del vestito *fino a scoprire la coscia stranamente forte e bianca* [...] due lunghe ciocche bionde [...] ricaddero in *giù a nasconderle la fronte e gli occhi* (361-corsivo mio).

Non soltanto la “prima ferita di Micol”, lo “spettacolo impudico dell’ascella”, la “coscia stranamente forte e bianca” e la temporanea “perdita della visione” convergono verso la creazione di uno scenario fortemente imbevuto di psicoanalisi, ma quanto a questo segue, e vale a dire la fuga tipicamente bassaniana in una dimensione narcisistica ed intrauterina, ulteriormente rafforza questa impressione. All’incidente di Micol, segue infatti l’improvvisa regressione del protagonista, il quale addentratosi in una “montagnola” in tutto e per tutto simile a quei *montarozzi* che ospitano le tombe etrusche del prologo, racconta:

Alla paura del buio [...] si era venuto sostituendo, in me, mano a mano che mi inoltravo nel buio budello sotterraneo, un senso non meno infantile di sollievo: come se, essendomi sottratto in tempo alla compagnia di Micol, fossi scampato a un gran pericolo, un pericolo maggiore al quale un ragazzo della mia età ( “Un ragazzo della tua età” era una delle espressioni favorite da mio padre) potesse andare incontro. Eh, sì – pensavo –: stasera, rincasando, il papà mi avrebbe magari picchiato. Però io le sue botte potevo affrontarle tranquillamente. (363)

Portando dunque allo scoperto l’ansia di castrazione che attraversa il testo nelle sue varie pieghe, Micol non può essere interpretata come il simbolo unidimensionale della *femme fatale* a cui una certa critica l’ha ridotta.<sup>121</sup> Infatti, a doppio filo legata

---

<sup>121</sup> John Champagne evidenzia come la distorsione del personaggio di Micol operata dal film di *Il giardino dei Finzi-Contini* di Vittorio De Sica abbia contribuito alla creazione di un’immagine della ragazza come “femme fatale” (26). Si ricorda, a tal proposito, come il

alle peripezie psicologiche del protagonista, la figura di Micol, ne diviene uno specchio, rappresentando ora il simbolo di una sessualità matura e genitale, ora la regressione verso una dimensione narcisistica. Non deve pertanto stupire che alla feticistica evocazione del complesso di castrazione segua nel romanzo un'immagine di Micol come compagna fedele o figura materna. Nello specifico, descrivendo una sua ipotetica permanenza nel cunicolo di cui si è già detto e riallacciandosi al *topos* di una vita fetale, il narratore scrive:

Potevo contare su Micol, 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 [...]. E ogni giorno ci saremmo baciati, al buio, perché io ero il suo uomo, e lei la mia donna. (365)

In breve, se già in queste sue prime apparizioni, Micol non è per il protagonista che una lastra di riflessione, uno specchio sul quale proiettare le proprie cangianti angosce ed aspirazioni, resta nondimeno da analizzare il rapporto del narratore-protagonista con gli altri personaggi, e vale a dire restano da comprendere gli ambivalenti sentimenti di odio ed amicizia da questi dimostrati nei confronti di tutta una serie di figure maschili. Ma soprattutto restano da esaminare le riflessioni estetiche che attraversano il romanzo e che, proprio attraverso la trama di interazioni tra personaggi, definiscono il posizionamento dell'autore all'interno di uno specifico dibattito storico-artistico. A tal fine, sarà tuttavia necessario

---

film rappresenti come vera quella relazione tra Micol e Malnate che nel libro rimane ad uno stadio di semplice supposizione.

comprendere che il discorso psicologico e quello culturale sono a tal punto intrecciati nel testo di Bassani da rendere vano ogni tentativo di dissociazione. Nella catena di personaggi che si riproporrà una simile relazione tra linguaggi sarà mostrata in alcuni dei suoi snodi fondamentali.

### **La catena dei maestri di rinuncia**

Nel loro succedersi in *Il giardino dei Finzi-Contini*, una serie di personaggi maschili si definiscono attraverso, da un lato, la relazione da questi intrattenuta con il narratore-protagonista, dall'altro, lo specifico posizionamento all'interno della cultura dell'epoca. Se una descrizione delle loro caratteristiche serve pertanto ad evidenziarne la funzione testuale, il loro significato nel romanzo diviene comprensibile solo all'interno della catena simbolica che questi contribuiscono a comporre.

Primi rappresentanti della catena simbolica, Moisé, bisnonno di Alberto e Micol, e suo figlio Menotti, introducono la questione della marginalità nei rapporti della società e delle sue regole più o meno verbali, tra l'altro suggerendo, similmente a quanto avviene in "La passeggiata prima di cena" il mutamento generazionale avvenuto nella comunità ebraica in relazione alla comunità ferrarese.<sup>122</sup> Se infatti, al pari di Salomone Corcos, Moisé vive la propria condizione di ebreo-italiano senza particolari contraddizioni, Menotti Finzi-Contini, al pari di

---

<sup>122</sup> Salomone Corcos e Moisé Finzi-Contini sono i padri fondatori delle proprie rispettive famiglie. Entrambi associano l'amore per il progetto di unità nazionale in Italia ad una forte componente ebraica, ed entrambi scelgono quindi di continuare a vivere nel ghetto ormai aperto, invece che uscire dal ghetto per isolarsi nuovamente come faranno i figli Elia e Menotti. Sull'analogia tra i due personaggi si veda anche, "Risorgimento Ferrara" (Schneider 40-50).

Elia, assume nei confronti di una società esponenzialmente laica e borghese la posizione scomoda dell'integrato marginale. In realtà, tanto Moisé che Menotti Finzi-Contini non esistono nel romanzo che come meri riferimenti, ed è invece partendo dal Prof. Meldolesi che va fatta virtualmente partire la nostra catena simbolica.

In *Il giardino dei Finzi-Contini*, la figura del Prof. Meldolesi rappresenta la prima versione intradiegetica di una vita al di fuori della “normalità” fascista, nonché il primo concreto ingresso all'universo narcisistico dei Finzi-Contini. In particolare è il Prof. Meldolesi a fungere da ponte tra il mondo del protagonista e quello di Micol, ed in qualche modo a farsi portatore della “lettera” dall'universo dei Finzi-Contini a quello del narratore-protagonista. Tuttavia, proprio in quanto portatore della metafora di castrazione, Meldolesi è lacaniamente ridotto ad una posizione di marginale femminilità. Sarà pertanto proprio il Prof. Meldolesi il primo tra tutti i personaggi ad essere rapito nella dimensione narcisistica del giardino e dunque il primo ad emergere come maestro di rinuncia. Nel descrivere Meldolesi, il narratore ricorda:

Nato a Comacchio da famiglia contadina, educato in Seminario fino a tutto il liceo (del prete, del piccolo, arguto, quasi *femminile* prete di campagna aveva moltissimo); passato poi a studiare lettere a Bologna in tempo per assistere alle ultime lezioni di Giosué Carducci. (337 corsivo mio)

In realtà, non soltanto è Meldolesi collocato in una posizione laterale rispetto al modello dominante di mascolinità fascista, ma è la sua stessa relazione con la cultura dell'epoca a farne emergere la natura narcisistica e regressiva. Di particolare rilievo infatti è la relazione di Meldolesi con la figura di Carducci, soprattutto per il significato che nelle sue varie occorrenze testuali Carducci assumerà all'interno del romanzo. Racconta, infatti, il protagonista:

Dalla sera poi che il professor Ermanno gli aveva rivelato come Carducci, nel 1875, fosse stato ospite dei suoi genitori per una decina di giorni facendogli quindi vedere la stanza che aveva occupato, toccare il letto su cui aveva dormito, e dandogli infine da portare a casa, perché se lo guardasse con ogni comodo, un "mannello" di lettere autografe mandate dal poeta alla madre, la sua agitazione il suo entusiasmo, non avevano più conosciuto limiti. (337)

Al trasporto erotico e quasi feticistico nei confronti di Carducci, si affianca in Meldolesi (detentore della "lettera rubata" al pari della regina di Poe),<sup>123</sup> il desiderio di ritrovare il suo ambiguo destinatario. D'altro canto, la femminilizzazione di Meldolesi ed il suo ultimo ritrarsi in un universo narcisistico si protraggono fino al suo commiato testuale quando, sconfitto dalla volontà della Prof.ssa Fabiani e

---

<sup>123</sup> Sulla "lettera rubata" di Poe in Jacques Lacan, "Seminar on The Purloined Letter", si è già detto. Senza addentrarsi troppo nelle pieghe del testo, basti dire che per Lacan il possesso della lettera, e cioè del fallo e del significante, determina una femminilizzazione del possessore. Inoltre, per Lacan questa particolare femminilizzazione equivale ad una posizione laterale nei confronti dell'ordine simbolico, quindi alla ricaduta nell'immaginario.

costretto ad accettare la bocciatura in matematica del suo pupillo, questi saluta il protagonista con quello stesso “buffetto sulla guancia” (352), con il quale Fadigati lo saluterà a sua volta in *Dietro la porta*. Entrambi bonari, “ex-centrici” e, dunque, sconfitti, Fadigati e Meldolesi divengono i primi maestri di rinuncia, nonché i primi detentori di una “lettera” tolta al suo corso. Ma la funzione di Meldolesi non si conclude qui e, come suggerito in precedenza, apre a quel significato assegnato dall’autore alla poesia di Carducci.

In *Il giardino dei Finzi-Contini* la figura di Carducci è associata a una letteratura antimoderna e passatista, ed in quanto tale a personaggi molto diversi come Meldolesi, Ermanno e Malnate. Meldolesi diviene il primo portavoce di una serie di posizioni culturali accomunate dal rifiuto del presente, ma anche, ed in maniera estremamente interessante, dall’inevitabile confronto con la figura di Benedetto Croce. Infatti, nonostante Bassani abbia dichiarato in varie interviste il proprio debito nei confronti del filosofo napoletano, questi sceglie Carducci, e vale a dire lo scrittore che Croce indicava come massimo esempio di poesia, quale emblema di una letteratura “radicalmente” negativa, tra l’altro aggiungendo in un dialogo tra il protagonista del romanzo e Malnate:<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Come noto Benedetto Croce dedicò uno dei suoi scritti di critica letteraria più noti alla figura di Giosué Carducci, eleggendolo ad ultimo esponente della poesia classica italiana, “la sola vera”. In questo scritto, infatti, Croce bocciava la poesia del proprio tempo come decadente e deteriore, cercando invece di dimostrare le differenze tra la poesia di Carducci e quella dei poeti contemporanei. Si veda, Benedetto Croce, *Giosué Carducci: studio critico*; Si veda anche, per notorietà ed efficacia critica, l’analisi di Croce in, Gianfranco Contini, *L’influenza culturale di Benedetto Croce*.

“Beh, anche tu, dopo tutto”, obiettai una sera, “anche tu pratici nei confronti della letteratura contemporanea, l’unica vivente, quella stessa negazione radicale che viceversa non sopporti quando lei, la *nostra* letteratura, la esercita nei confronti della vita. Ti pare giusto, i tuoi ideali restano Victor Hugo e Carducci. Ammettilo”. (543)

Alla figura di Meldolesi ed alla sua ambigua funzione testuale segue in *Il giardino dei Finzi-Contini* il personaggio del Professor. Ermanno, figura questa che, diversamente da Meldolesi, sarà sviluppata dall’autore lungo l’intero arco del romanzo. In un primo momento, infatti, Ermanno è rappresentato dal narratore all’interno di un’atmosfera mitica; il narratore racconta:

Guardavo da sotto in su, con stupore ed invidia sempre nuovi, il volto rugoso e arguto del professor Ermanno in quel momento come trasfigurato, guardavo i suoi occhi che dietro le lenti avrei detto pieni di lacrime. La sua voce era esile e cantilenante, intonatissima; la sua pronuncia ebraica, raddoppiando di frequente le consonanti, e con le zeta, le esse, e le acca molto più toscane che ferraresi, si sentiva filtrata attraverso la duplice distinzione della cultura e del ceto (348).

Quindi, ed a pochi capitoli di distanza, la funzione di guida del professore inizia lentamente ad incrinarsi. Difatti, non solo agli occhi del protagonista, ormai adulto, Ermanno Finzi-Contini appare già “più piccolo della moglie, e molto più curvo di

quanto non fosse dieci anni avanti” (39), ma quando il professore finalmente gli rivolge la parola ciò avviene attraverso le strofe più decadenti della *Divina Commedia*; in particolare, cogliendo di sorpresa il protagonista, ed attaccando bottone con una nota citazione dantesca, Ermanno pronuncia: “Era già l’ora che volge al desio ...”(398), frase d’altronde che come noto è seguita nella *Commedia* da “ ... lo di che hanno detto ai dolci amici addio”. In altri termini, da giganteggiante rappresentate della cultura ebraica il Prof. Ermanno è *ipso facto* ridotto a pronunciario di una condanna e, nel giro di una frase, a nuovo maestro di rinuncia. Infine, nella sua scelta di collocarsi al di fuori della società in termini tanto fisici che culturali, Ermanno costituisce un legame importante tra i maestri di rinuncia del testo e quelli del contesto autoriale. In particolare, del padre di Alberto e Micol, sono ricordate non solo la passione per il cimitero di Venezia, il fidanzamento con la Signora Olga e, verosimilmente, il concepimento della propria stirpe in quel luogo di morte, ma anche le ricerche similmente morbide e funerarie che lo legano per vie sotterranee a Roberto Longhi e Filippo de Pisis, e vale a dire, a quegli stessi maestri di rinuncia che erano già comparsi sullo sfondo di *Gli occhiali d’oro*. In primo luogo, infatti, rispondendo alle domande di Ermanno sulla sua incertezza tra la storia dell’arte e la letteratura, il narratore è capace di fare un primo riferimento al suo abbandono da parte di Longhi, gettando così un ponte verso la vita reale dell’autore. Il narratore scrive:

La mia incertezza – spiegai – era dipesa soprattutto dal fatto che fino a pochi giorni avanti avevo sperato di poter laurearmi col professor Longhi,

titolare di storia dell'arte, e invece, all'ultimo momento il professor Longhi aveva chiesto un'aspettativa dall'insegnamento della durata di due anni. (401)

E se Longhi è nominato in *Il romanzo di Ferrara*, ciò avviene in ragione di una rinuncia e di una scomparsa, nonché della non meno rilevante transizione del narratore-protagonista “dall'arte alla letteratura”, e vale a dire dalla visione al linguaggio.

In un secondo momento, causa l'espulsione dalla biblioteca ebraica, il Prof. Ermanno apre al narratore-protagonista le porte della propria personale biblioteca ed, approfittando della confidenza così creatasi, decide di svelargli il contenuto di alcune sue ricerche, ed in particolare di un volume sulla poetessa ebrea Sara Enriquez Avigdor.<sup>125</sup> Attraverso questo episodio, tuttavia, il Prof. Ermanno rimanda nuovamente alla catena dei maestri di rinuncia, e quindi a quel filone che, partendo da Filippo de Pisis, arriva ancora una volta a Roberto Longhi. In primo luogo, infatti, ed utilizzando una formula già usata per lo studio di Fadigati/De Pisis, le confessioni di Ermanno avvengono in uno spazio “di là” – e dunque, come nelle pagine dei diari bassaniani dedicate a Longhi, in uno spazio segreto simile allo studio delle esercitazioni dello storico dell'arte.<sup>126</sup> Inoltre, una volta attraversata la

---

<sup>125</sup> È ormai opinione corrente della critica bassaniana che dietro il nome di invenzione si celi la poetessa secentesca Sara Copia Sullam.

<sup>126</sup> Si veda in Giorgio Bassani, “Un vero maestro” (*Di là dal cuore* 1073-77). Assegnando a Longhi una gamma di atteggiamenti non molto diversi da quelli appartenuti a Fadigati e agli altri maestri di rinuncia, Bassani scrive, “Adesso mi occupavo intensamente di antifascismo clandestino, non pensavo si può dire ad altro. Ma l'inalterabile indulgenza con la quale Longhi continuava ad ammettere il vecchio scolaro ex-tenista, ex-aspirante scrittore, perfino nel *secretum* della saletta attigua riservata alle esercitazioni, persistendo

soglia dello studio di Ermanno Finzi-Contini, quello che ci si trova dinnanzi è un “gabinetto faustiano”, non molto diverso nella sua “serie di oggetti disparati. Mappamondi, microscopi, mezza dozzina di barometri, clessidre” (473), ai gabinetti di Filippo de Pisis e Roberto Longhi.<sup>127</sup> Come nel caso di Fadigati, quindi anche il Professor Ermanno finisce per incarnare una stagione ormai conclusasi nell’evoluzione della soggettività autoriale, una stagione alla quale appartengono tanto gli esperimenti metafisici di de Pisis quanto le successive lezioni Longhi; una volta passati “di là” infatti, quello che ci si trova a confrontare è l’universo narcisistico e metafisico di cui questi stesso sorride come di un “residuo di ubbie giovanile”(473), ed a cui, e non per caso, è posto come inevitabile sigillo il ritratto della madre del professore. In breve, il filo rosso che lega l’autore alle figure di Roberto Longhi e Filippo De Pisis si ispessisce ulteriormente, ed ad emergerne è l’immagine di una stagione culturale che l’autore ha ormai deciso di lasciarsi alle spalle.

In ben due altre occasioni, d’altronde, l’autore mostra il proprio desiderio di allontanarsi da questi maestri di rinuncia. Nel primo dei due casi, infatti, descrivendo la reazione del professor Ermanno alle difficoltà di laurearsi incontrate da Micol e dal protagonista stesso, il narratore ricorda:

---

a sorridergli e ad ammiccargli [...] significava che sì, anche il rivoluzionario potevo fare, se proprio di questo avevo voglia, se *proprio questo* mi faceva piacere”(1076).

<sup>127</sup> Se lo studio di Longhi è descritto da Bassani nei suoi diari, sul ruolo di promozione esercitato da Filippo de Pisis nei confronti dell’arte dei fratelli De Chirico, nonché sulla trasformazione della sua stanza in un gabinetto metafisico corredato di clessidre, mappamondi ed oggetti scientifici disparati si veda Sandro Zanzotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*.

E fece con la mano un gesto vago, come per dire che, con quello che stava succedendo, tanto io quanto i suoi figlioli di tempo davanti a noi ce ne avevamo anche troppo. Ma aveva ragione mio padre. In fondo non sembrava granché addolorato, di questo. Tutt'altro. (404)

Nella seconda occorrenza, invece, invitando il protagonista a riprendere le proprie personali ricerche sulla poetessa Sarah Enriquez Avigdor ( e non era infondo quello che avrebbe dovuto fare il protagonista con l'*Officina Ferrarese* di Longhi?) ed al tempo stesso suggerendo di ignorare l'opinione di coloro che ritenevano che le poesie della scrittrice “non fossero farina del suo sacco” (475), il professore Ermanno afferma:

In fondo cos'è che ha da fare un ottimo storico? Proporsi sì, come ideale il raggiungimento della verità, senza però mai smarrire per istrada il senso dell'opportunità e della giustizia. Non ero d'accordo? (475)

Ermanno Finzi-Contini dunque mostra non solo di accettare a cuor leggero la segregazione alla quale l'intera comunità ebraica va lentamente incontro, ma quasi di approvare il suo essere finalmente “fuori corso”, fuori delle regole sociali, ed in qualche modo fuori dalla vita. Inoltre, ed è questa un'accusa in sordina rivolta al metodo storiografico di Longhi e di Benedetto Croce,<sup>128</sup> alla verità, come ricerca

---

<sup>128</sup> Per un'ottima analisi dell'evoluzione del metodo storiografico applicato alla letteratura in Croce si veda, Gian N.G. Orsini, *Benedetto Croce, Philosopher of Art and Literary Critic*. In particolare si veda il capitolo, “The Province of Literary History”(167-97). Orsini ricorda come all'impostazione strettamente filologica dei primi studi letterari Croce venne

storica, Ermanno sembra preferire la verità come intuizione, idea o volontà profonda. Ermanno è in altri termini più crociano e longhiano di quanto l'autore stesso sia disposto a riconoscere, ed al tempo stesso Ermanno mostra agli occhi del protagonista, quanto di assurdo, decadente e in fin dei conti artificiale si profili lungo quell'orizzonte culturale.

### **Malnate, e la questione Arcangeli-Morandi**

Ultimo tra i maestri respinti di *Il giardino dei Finzi-Contini* è l'amico e rivale Giampiero Malnate, personaggio con il quale il narratore-protagonista intavola la maggior parte delle discussioni e che va dunque interpretato non solo come polo dialettico necessario allo sviluppo del racconto, ma anche come costante contraltare all'interno di una serie di dibattiti politici e culturali. Se infatti la catena Fadigati-Meldolesi-Ermanno è attraversata dai fantasmi di Filippo De Pisis e Roberto Longhi, nell'opposizione tra il protagonista e Malnate è possibile rintracciare non solo l'onnipresente fantasma di Croce ma anche, ed in maniera più circostanziale, il dibattito che in quegli anni coinvolge due altri protagonisti della storia dell'arte italiana, e vale a dire Giorgio Morandi e Francesco Arcangeli. In particolare, celati nel botta e risposta tra il protagonista e Malnate albergano due visioni antitetiche della cultura e dell'arte italiana del ventesimo secolo, visioni, queste, che se da un lato trascendono i nomi di Morandi ed Arcangeli, dall'altro trovano nello scambio

---

sostituendo in seguito un metodo più libero volto a guardare alla serie di dati filologici come strumenti non sempre necessari. Per un'analisi del concetto di storicismo in Croce, e delle controverse dichiarazioni del filosofo secondo le quali la storia non sarebbe scienza ma arte, oltre ad Orsini, si veda anche, Francesco Olgiati, *Beneditto Croce e lo storicismo*. Circa lo storicismo di Roberto Longhi, si rimanda invece a quanto detto da Paola Bassani Pacht, e riportato in Introduzione.

e nella finale rottura tra il grande pittore bolognese ed il giovane storico dell'arte un'ottima e finale sincretismo. D'altro canto, per la particolare amicizia ed ammirazione che Bassani riservava ad entrambi una simile vicenda non poteva non lasciare una traccia qualsiasi all'interno della sua produzione.

Morandi è presente negli scritti narrativi ed autobiografici di Bassani sin dai primi anni quaranta. Già nel 1943, infatti, scrivendo alla sorella Jenny *Da una prigione*, Bassani sostiene:

Cara Jenny, per disegnare bene, bisogna essere molto cattivi ricordatelo. Bisogna smontare il mondo, per ricostruirlo poi pezzo a pezzo, con infinita pazienza. Dopo, essere buoni, diventa un merito. (955)

Quindi, e ritornando sul tema della cattiveria morandiana, questi aggiunge:

Cara Jenny, lascia perdere Cattabriga [...] guarda i disegni e i quadri di Carrà, di Morandi [...]. Essere cattivi – nel senso proprio al caso – significa essere profondamente, essenzialmente buoni: buoni fino alla ragione dei metalli, come direbbe Vittorini ... E cioè cattivi nei riguardi di tutto quello che di cattivo, falso, acquisito, eccetera, eccetera, c'è in noi, *compresa l'originale perfidia*. Vedi, per esempio: Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti intellettualmente più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si

vede questo dai suoi quadri) è nella vita un vecchio scapolo tisico e mite, senza sesso quasi. (957-59)

In altri termini, la dimensione narcisistica di Morandi è in questo momento della produzione autoriale non solo menzionata a titolo di esempio, ma elevata a regola dell'arte. Nel suo isolamento e nella sua consapevole autoesclusione, infatti, Morandi sembra all'autore capace di una più lucida rappresentazione del reale, ed è per questa ragione che questi verrà poi scelto per la sovraccoperta di *Cinque storie ferraresi*. Pertanto, mentre il mondo delle cose è destinato ad un'impetosa corruzione e scomparsa, l'universo di Morandi appare destinato all'eternità, e come tale viene immortalato in *In rima e senza*, 1946-47. Qui, infatti, in un testo intitolato *Per un quadro di Morandi*, Bassani scrive: "O tu cui lenta abbraccia la collina accaldata /casa persa nel verde, esile volto bianco/ solo tu durerai, muto, eroico pianto/ non resterà che tu, e la luce assonnata". (1396)

Morandi è all'altezza della prima produzione bassaniana una presenza ancora fondamentale, e non deve stupire pertanto che le storie ferraresi siano immerse in quelle atmosfere narcisistiche e siderali di cui il pittore bolognese è il massimo cantore. Ciononostante, qualcosa irrimediabilmente cambia nel corso del ventennio successivo, qualcosa che negli anni di redazione de *Il giardino dei Finzi-Contini* inizia a precipitare definitivamente. A consumarsi nella Bologna di quegli anni è infatti il dramma legato alla monografia su Morandi di Francesco Arcangeli, un manoscritto che inizialmente appoggiato da Longhi e da Morandi stesso, finirà per determinare non solo la rottura tra il giovane critico d'arte ed il grande pittore

bolognese, ma anche l'esaurimento nervoso ed il definitivo crollo di Arcangeli.<sup>129</sup> In particolare, se con il manoscritto Arcangeli aveva tentato di liberare Morandi dalle strettoie provinciali ed idealiste alle quali l'avevano costretto i critici precedenti, Morandi ne aveva sistematicamente rifiutato tanto le premesse teoriche che il risultato finale. Opponendosi ad ogni confronto con altri artisti a lui contemporanei ed ad una diatriba sul valore dell'arte che questi sentiva come estranea, Morandi aveva difatti avvertito nella scrittura di Arcangeli una spinta all'inserimento sociale e politico che questi, come noto, rifiutava per via tanto artistica che personale.

Lungi dall'essere un semplice dissidio di opinioni, lo scontro tra Morandi ed Arcangeli riprodusse per Bassani una spaccatura esistente all'interno della cultura italiana del dopoguerra, ed in qualche modo all'interno dell'autore stesso. Se Morandi si identificava con quel fronte idealista e crociano che era apparso a molti, durante e dopo il fascismo, come la strada preferenziale di una cultura veramente libera, Arcangeli ragionava in termini di ricostruzione, convinto che il valore dell'arte italiana dovesse passare inevitabilmente per un suo riacciamento alla cultura europea ed internazionale, e conseguentemente per una rilettura dell'arte della prima metà del secolo da una prospettiva meno "narcisistica" e decadente. I dibattiti che in *Il giardino dei Finzi-Contini* coinvolgono Malnate ed il narratore-protagonista, dunque, non fanno altro che riproporre gli ambivalenti sentimenti di un'ampia sezione della cultura italiana nei confronti

---

<sup>129</sup> Determinante per la nostra analisi è stato il ritrovamento e la pubblicazione del manoscritto originale di Francesco Arcangeli, corredato dalla corrispondenza relativa tra lo storico dell'arte e Morandi stesso. Si veda, Francesco Arcangeli. *Giorgio Morandi: Stesura originaria*.

dell'insegnamento crociano, e di quanto di quel discorso fosse penetrato nella storia dell'arte italiana.<sup>130</sup> Se durante il fascismo, la lezione di Croce aveva costituito per molti intellettuali ed artisti un riparo dal regime ed una religione della speranza, all'indomani della guerra il crocianesimo era stato spesso tacciato di passività e silenziosa connivenza, avendo questa filosofia ispirato una fronda artistica che, come nel caso di Morandi, aveva preferito l'isolamento alla lotta per il cambiamento.<sup>131</sup> In *Il giardino dei Finzi-Contini* questa ambivalenza e questa interna lacerazione trovano espressione evidente nei dialoghi a sfondo politico che oppongono Malnate al protagonista, manifestandosi tuttavia in maniera anche più decisiva nelle discussioni culturali riportate in un momento successivo del romanzo, ed in uno spazio già in larga parte esterno al giardino. È in questa fase, dunque, che il fantasma della vicenda Morandi-Arcangeli prende finalmente corpo e che un posizionamento dell'autore comincia ad emergere.

Delle proprie discussioni con Malnate, il narratore-protagonista racconta:

I temi politici ormai li trascuravamo [...] ormai era di letteratura e di arte che parlavamo quasi sempre [...]. Malnate si manteneva rigido nel negare in blocco ciò che più amavo: Eliot come Montale, Garcia Lorca come Esenin. Mi ascoltava declamare commosso *Non chiederci la parola che*

---

<sup>130</sup> Per un'analisi di questa vicenda si veda, Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*.

<sup>131</sup> Si veda, ad esempio, Luigi Einaudi, "Tema per gli storici dell'economia: dell'anacoretismo economico" (134-50). In particolare, sulla scia delle critiche già mosse da Antonio Gramsci a Croce, Einaudi ricorda che la libertà morale rimane un ideale esclusivamente per pensatori borghesi se non accompagnata da un'analisi delle concrete forme politiche che questa deve assumere.

*squadri da ogni lato*, o brani del *Lamento per Ignazio* [...]. Scuotendo il capo, dichiarava che no, che a lui il “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo” di Montale lo lasciava freddo, indifferente, la vera poesia non potendo fondarsi sulla negazione [...]. Neppure i quadri di Morandi lo persuadevano – diceva –: cose fini, senza dubbio delicate, ma secondo lui troppo “soggettive”, “disancorate”. La paura di sbagliare: ecco ciò che esprimevano in fondo le nature di Morandi, i suoi famosi quadri di bottiglie e fiorellini; e la paura anche in arte è sempre stata pessima consigliera. (543)

In altri termini, non soltanto la poetica di Morandi viene apertamente menzionata nel testo bassaniano ma, riletta nell’ottica di Malnate, questa finisce per essere associata a quell’arte graziosa e disimpegnata contro la quale dal dopoguerra in poi si sarebbe schierata tanta critica di sinistra. Inoltre, laddove Morandi è dipinto come artista “narcisistico” immobilizzato nella sua “paura di sbagliare”, è il protagonista stesso del giardino ad associarsi, e non senza ironia, a questo deleterio culto della passività. Pur dissociandosi da Malnate, infatti, il narratore ricorda anche che “il pensiero che l’indomani pomeriggio, lui, il fortunato, avrebbe certamente veduto Alberto e Micol [...] bastava a farmi dimettere ogni velleità di ribellione, e costringermi dentro il mio guscio” (Ibid.). Ma c’è altro! Infatti, se Giampiero Malnate ripropone all’interno dei propri discorsi la critica di un frangente della cultura italiana nei confronti di un’arte come quella di Morandi, nel far ciò questi utilizza, ed in maniera di enorme interesse filologico, quelle stesse parole che, nel proprio manoscritto, Arcangeli aveva utilizzato al fine di difendere il maestro. In

altri, termini vi è in *Il giardino* un Arcangeli segretamente vendicato, un Arcangeli, in altri termini, portato da Bassani alle sue estreme conseguenze. In primo luogo, infatti, Bassani riprende nel passaggio precedentemente menzionato quell'accostamento tra Montale e Morandi che tanto aveva infuriato il pittore bolognese nelle bozze del manoscritto arcangeli ano.<sup>132</sup> Arcangeli aveva scritto:

Per ora in Italia soltanto Montale è, quasi contemporaneamente, fraterno a quel Morandi che non conosce. Non chiederci la parola che squadri da ogni lato/l'animo nostro informe [...]. E infine la dichiarazione di poetica: "Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo". (286)

Quindi, Bassani decide di eliminare le spiegazioni che lo stesso Arcangeli aveva aggiunto per giustificare lo stile "negativo" del maestro. Arcangeli aveva scritto:

Per Morandi ancora più sicuramente che per Montale si può affermare che questo stile apparentemente 'negativo' si configura già verso la fine del '20, quando la vittoria del fascismo era tutt'altro che prevedibile [...] e perciò il rapporto di cause ed effetto fra la condizione politica e quella artistica viene ovviamente a cadere [...]. La sua arte non può ridursi alla dichiarazione di

---

<sup>132</sup> In particolare, Morandi scrive, "E che cosa si potrà pensare del raffronto fra il mio lavoro e la poesia di Eugenio Montale per giungere a stabilire una graduatoria?" (Arcangeli *Giorgio Morandi* 654).

un ‘non’ essere; anzi essa esprime con *pathos* profondo una pur stremata ma non indistruttibile positività”. (287)

Non solo, dunque, ad essere riproposto all’interno di *Il giardino dei Finzi-Contini* è uno dei passaggi arcangeliani che maggiormente aveva infuriato Morandi, ma è Bassani stesso ad eliminare, attraverso Malnate, quelle ulteriori chiarificazioni che lo storico d’arte aveva inserito nella propria monografia. Indipendentemente da quanto Arcangeli avesse tentato di sostenere, infatti, Bassani sapeva bene (come d’altronde sapeva l’artista stesso) come la pittura di Morandi esprimesse tutt’altro che quell’ “indistruttibile positività” di cui aveva detto il critico, essendo la sua estetica il prodotto dello “scapolo tistico e mite, e senza sesso quasi” di cui Bassani aveva detto alla sorella Jenny, o per dirla in altre parole, l’arte di un uomo irrimediabilmente fermo in una condizione narcisitica.

Ma se Malnate diviene l’interprete della protesta bassaniana, questi, in quanto figlio del suo tempo, è sua volta destinato ad una deriva nell’Immaginario lacaniamente inteso. Presto, infatti, Malnate sarà tacciato dal protagonista di praticare nei confronti della letteratura quella “negazione radicale” di cui si è già detto. Poco dopo, di Malnate sarà ricordato il suo nostalgico amore per Milano, dove “perfino il decadentismo letterario, perfino il fascismo aveva qualcosa di positivo” (546). Infine, di Malnate sarà tirato in ballo il rapporto con la madre “alla quale era unito da un affetto profondo, un po’ esagerato” (539), per una “casa propria [che] è sempre casa propria” per una “mamma [che] è sempre la mamma”(547). Sempre di più, pertanto, lungo il procedere del romanzo, il

protagonista e Malnate appariranno come risvolti di un simile sentire, risposte solo apparentemente alternative ad un’analoga condizione esistenziale. Per questa stessa ragione, dunque, il protagonista e Malnate emergeranno come figure simmetriche rispetto ai personaggi di Micol ed Alberto, sicché un’analisi del posizionamento di quest’ultimi mostrerà il derivare di tutti questi personaggi dall’unico ceppo della soggettività autoriale, finalmente sancendo la ricaduta de *Il giardino dei Finzi-Contini* all’interno della propria parabola “ex-centrica”.

### **Le diverse estetiche dell’“ex-centricità” ed il mancato superamento del narcisismo**

In *Il giardino dei Finzi-Contini* il posizionamento di Micol al di fuori della società si traduce in un’estetica coincidente con un estenuato culto del passato, e con quella sensibilità che Susan Sontag ha notoriamente immortalato nel suo *Notes on Camp*.<sup>133</sup> In particolare, se come sostenuto dalla Sontag *Camp* “è una visione del mondo in termini di stile; ma un particolare tipo di stile; è l’amore per l’esagerato, l’“off” delle cose, delle cose in uno stato in cui appaiono come il contrario di loro stesse” (279; traduzione mia) e se, “molti degli oggetti che sono celebrati dal gusto *Camp* sono fuori moda, datati, démodé” o se ancora “ gli oggetti sono *Campy*, non quando sono vecchi – ma quando ne siamo meno coinvolti, e possiamo apprezzarli, invece che esserne frustrati, *Camp* è la fine del troppo volere” (285; traduzione mia),<sup>134</sup> numerosi sono gli elementi che spingono a considerare l’estetica di Micol

---

<sup>133</sup> (Susan Sontag 275-92).

<sup>134</sup> “Is a vision of the world in terms of style; but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off,” of things-being-what-they-are-not”/ “many of the objects prized by Camp taste are old-fashioned, out-of-date, démodé”/ “things are campy, not when they become old –but when we become less involved with them, and can enjoy, instead of being frustrated by, the failure of attempt.

come un'estetica estremamente *Camp*. Ad esempio, già verso la metà del romanzo, Micol illustrando le sorti del sandolino ormai abbandonato al suo inevitabile decadimento, afferma:

Guarda invece il sandolino, e ammira, ti prego con quanta onestà, dignità, e coraggio morale, lui ha saputo trarre dalla propria assoluta perdita di funzione tutte le conseguenze che doveva. Anche le cose muoiono, caro mio. E dunque, se anche loro devono morire, tant'è meglio lasciarle andare. C'è molto più stile, oltre tutto, ti sembra?" (418)

Quindi nella descrizione che Micol fa della propria camera, questa ritorna sul rapporto tra perdita di funzione e rivalutazione estetica. In particolare, nel descrivere i "lattimi" che decorano le proprie mensole, Micol parla di "bicchieri, calici, ampole, ampolline, scatolucce: cosette, in genere scarti d'antiquariato"(432). Micol insomma fa riferimento ad oggetti che, per aver estinto la loro originaria carica estetica e funzionale, hanno acquisito un valore puramente decorativo ed affettivo. Inoltre, quale moderna e decadente Beatrice,<sup>135</sup> Micol si fa maestra di questa estetica nei confronti del protagonista, e guardando al paesaggio dalla finestra della sua stanza, ed in particolare a quella nebbia luminescente che per prima le ha ricordato l'immagine del lattimi, sottolinea:

---

<sup>135</sup> Diversi sono i critici che hanno dimostrato l'analogia tra Micol e la Beatrice dantesca. Tra i promotori di questo *topos* critico si veda nel contesto italiano, Giusi Oddo de Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, e nel contesto anglosassone, Douglas Radcliff-Umstead, *The Exile into Eternity*.

Oh la nebbia! Non le piaceva, quando era così, che faceva pensare agli stracci sporchi. Ma presto o tardi la pioggia sarebbe finita: e allora la nebbia, di mattina, trafitta dai deboli raggi del sole, si sarebbe trasformata in un che di prezioso, di delicatamente opalescente, dai riflessi in tutto simili nel loro cangiare a quelli dei “lattimi” di cui aveva piena la stanza. (432)

In altri termini, sulla base di una sensibilità *Camp*, Micol ama anche della nebbia il suo essere qualcosa di “altro e dopo”, e vale a dire il suo essere “trasformata in un che di prezioso”. D'altronde, è proprio sulla spinta di questa estetica che Micol recupera l'immagine di Filippo de Pisis, così facendo del pittore l'anello di congiunzione tra l'estetica propria e del protagonista e quella ben diversa del fratello e di Malnate. Micol aggiunge infatti:

Era stato a Venezia – proseguì –, forse per suggestione delle nebbie locali che erano così diverse dai nostri cupi nebbioni padani, nebbie infinitamente più luminose e vaghe (soltanto un pittore al mondo aveva saputo renderle: più che il tardo Monet, il “nostro” De Pisis), era stato a Venezia che lei aveva cominciato ad appassionarsi ai lattimi. (424)

Non è dunque soltanto il sentimento di marginalità ad accomunare Micol ed il protagonista in *Il giardino* ma più precisamente la paura del futuro e la conseguente necessità di osservare tutto, ed anche il presente, attraverso la lente edulcorante del passato.

A prima vista diametralmente opposte a quelle di Micol e del protagonista, le predilezioni estetiche di Alberto Finzi-Contini e di Giampiero Malnate possono considerarsi non solo simili, ma riconducibili ad un analogo posizionamento nei confronti dell'Ordine simbolico. In particolare, nell'arredare le proprie stanze sulla base di una linea modernista normalmente associata a mascolinità e funzionalismo, Alberto proietta sullo spazio che lo circonda un desiderio di integrazione ed impossibile "normalità". Lo studio di Alberto è infatti caratterizzato dalla "semplicità del mobilio", l'utilizzo di "luci indirette" ma soprattutto da quei pezzi di arredamento "copiati un po' da 'Domus' e da 'Casabella', e un po' da 'Studio,' sai quella rivista inglese," (446), ed in altri termini da una collezione ispirata alle migliori riviste di *modern design*, in apparenza minimale e moderna, e tuttavia messa insieme con un'attenzione per il dettaglio estetico di natura decisamente *queer*, o "ex-centrica".<sup>136</sup> Va infatti osservato che sebbene la sensibilità di Alberto è almeno in superficie molto diversa da quella della sorella – “ ‘che bisogno c'era di circondarsi di brutta roba o magari di anticaglie?’ chiese questi ad un tratto” – la

---

<sup>136</sup> In *Queer Space: Architecture and Same Sex Desire*, Aaron Betsky, dopo aver illustrato diverse possibilità attraverso le quali rendere "queer" stili architettonici normalmente legati all'immagine del "white straight man", sostiene a proposito di, "the queer space of interior modernism" che, nel collocare il soggetto all'interno di un teatro minimalista, vadano coniugati l'impulso a creare un nuovo mondo per se stessi e l'esigenza di ambientarsi all'interno degli inquietanti spazi del mondo esterno. In altri termini, anche in rapporto ad uno stile spesso associato ad una riduzione di decorativismo quale il modernismo, la sensibilità *queer* sarebbe capace di una riappropriazione capace di incrinare i caratteri monolitici. Riproducendo l'esperienza del diverso all'interno di una cultura eteronormativa, infatti, uno spazio modernista diviene un terreno di confronto, uno spazio dove le regole del gioco vengono portate alle estreme conseguenze, e conseguentemente destabilizzate e rovesciate completamente. Non sarà un caso pertanto che all'interno del romanzo, il narratore-protagonista di ricordi, "Ammiravo l'arredamento della stanza, così razionale, funzionale, moderno, così diverso da quello del resto della casa, e tuttavia non capivo perché mai fossi invaso da un senso via via crescente di disagio, di oppressione" (446).

sua posizione periferica è suggerita tanto dalle scelte di abbigliamento<sup>137</sup> e *design*, con il “nudino maschile di De Pisis” (444) in testa, quanto dall’affermazione di Malnate secondo la quale “lo studio così arredato assomigliasse ad una *garconnière*.” (447). D’altronde se la critica più recente ha spesso suggerito per Alberto una possibile caratterizzazione *queer*, spesso indicandone la riluttanza nei confronti dell’altro sesso, questa sua *queerness* si esprime, nella nota maniera ellittica di Bassani, proprio in relazione alle predilezioni estetiche del ragazzo. Ricordando le frasi di Malnate, il narratore racconta:

‘Dopo tutto gli oggetti non sono che oggetti’ esclamò ‘ perché farsene schiavi?’ Guardassi a questi proposito Alberto – continuò – Cavolo! A forza di circondarsi di cose squisite, perfette, senza errori, anche lui un giorno o l’altro sarebbe finito per diventare ... (538).

L’arredamento scelto da Alberto, insomma, riproduce l’ambivalenza appartenente alla propria condizione di “ex-centrico”, poco importa se determinata da un orientamento sessuale o dalla propria condizione di ebreo-italiano; una marginalizzazione che si traduce nel tentativo di riprodurre per via metaforica aspetti di quella cultura che lo respinge e che, così facendo, rende la propria prigionia un po’ più umana, un po’ più sopportabile.

---

<sup>137</sup> Si veda Filippo De Pisis, *Adamo o l’eleganza*. Qui de Pisis realizza un vero e proprio breviario di moda all’interno del quale è rintracciabile la tradizione inglese ed il modello di Oscar Wilde, da cui d’altronde è tratta la citazione in esergo al volume.

Da un lato, dunque, il protagonista è esposto all'estetica *Camp* di Micol, ed attraverso di questa ad una fuga dalla società e dal presente, dall'altro questi si trova a testimoniare il disperato tentativo d'inserimento sociale da parte di Alberto. Difatti, in maniera non dissimile dalla fiducia ad oltranza nel fascismo del padre o la protratta partecipazione di Fadigati ai circoli cittadini o alla cultura dell'epoca, la camera di Alberto tradisce l'aspirazione ad essere inclusi in una società che con sempre più forza respinge ogni "diversità". All'insoddisfazione nei confronti dei padri si affianca dunque l'assenza di proposte alternative da parte della generazione presente, finendo in fin dei conti per rendere vana la scelta tra la via di Micol e quella di Alberto.

*Il giardino dei Finzi-Contini* è un *bildungsroman* che si conclude in un nulla di fatto ed in cui l'accesso a quello che Lacan definisce l'Ordine simbolico non è mai pienamente realizzato. In particolare, quelle stesse delusioni e sconfitte che, nel romanzo di formazione tradizionale, permetterebbero al protagonista di raggiungere una maturità sessuale e sociale, divengono nel contesto del libro delle esperienze fini a se stesse, giacché piuttosto che funzionare dialetticamente, illustrano quella che del protagonista è una condizione, non contingente ma strutturale. Conseguentemente, la relazione del protagonista con Micol, nel suo mettere in relazione la sconfitta dei padri e quella dei figli, può essere adottata a chiave di volta dell'intero romanzo e quindi interpretata al di là delle distorsioni semiotiche che in parte il film in parte la critica hanno saputo produrre. È mia convinzione infatti che il fallimento del sogno romantico ed eteronormativo che abita *Il giardino dei Finzi-Contini* non dipenda dall'im maturità sessuale dei suoi attori

*intra* ed *extradiegetici*, né tantomeno dalla successiva relazione tra Micol e Malnate (tra l'altro lasciata nel libro allo stadio di semplice supposizione), ma è interamente riconducibile alla perifericità del loro universo, e vale a dire da un lato all'impossibile inserimento sociale dei suoi protagonisti *intradiegetici*, dall'altro al posizionamento narcisistico assunto tanto dall'autore quanto da un'intera stagione della cultura italiana.

In una scena finale l'intrecciarsi tra la prospettiva del personaggio e quella culturale dell'autore sigillano questa condizione di *impasse* con la quale Bassani decide di concludere il proprio romanzo. In questa scena, infatti, il narratore-protagonista penetra in sogno nella stanza di Micol e, nei termini confusi del linguaggio onirico, ricostruisce le riflessioni della veglia di Micol sui lattimi e sul torpore nel quale questi ultimi, così come le "acque veneziane"(425), puntualmente riuscivano a precipitarla. In particolare, all'interno del sogno, il protagonista trova innanzi a sé la stanza, i lattimi e le stesse maree veneziane, con la differenza, tuttavia, che quanto nel racconto di Micol godeva della distanza e della nostalgia di un'estetica *camp* appare ora all'occhio del protagonista come un repertorio di oggetti dai connotati angosciosamente libidici. Ripercorrendo il proprio sogno, il narratore scrive:

I lattimi non erano affatto gli oggetti di vetro di cui Micol mi aveva raccontato, ma, appunto come io avevo supposto, formaggi, piccole, stillanti forme di cacio biancastro, a forma di bottiglia. Ridendo, Micòl insisteva perché io provassi ad assaggiarne uno, dei suoi formaggi [...] ma

io non accettavo assolutamente, angosciato, oltre che dalla presenza del cane, dalla consapevolezza che fuori, mentre così discutevamo, la marea lagunare stava rapidamente montando. Se tardavo ancora un poco, l'acqua alta mi avrebbe bloccato, mi avrebbe impedito di uscire dalla sua camera senza farmi notare. (432)

I lattimi di Micol divengono, dunque, nel sogno del protagonista delle forme di latte, quando non addirittura le mammelle di Micol, e la stanza da edenico luogo della separazione si trasforma in uno spazio di osservazione e pericolo. Difatti, non soltanto il protagonista avverte di essere osservato da ogni lato, ma le stesse acque menzionate da Micol iniziano lentamente a montare costringendo il protagonista alla fuga e portando alla luce la sua malcelata ansia di castrazione.

Ma la stanza di Micol e la “sessualizzazione” dei lattimi hanno nel romanzo un significato più ampio. Difatti, per la loro capacità di riprodurre ed evocare alcune tra le più note composizioni di Giorgio Morandi, la stanza dei lattimi simboleggia una dimensione culturale il cui invito alla razionalizzazione altro non è che un invito alla rinuncia. In particolare, se è possibile pensare ai gabinetti metafisici ed alle loro collezioni di oggetti desueti come modello per la camera di Micol, la particolare natura dei lattimi e la loro organizzazione rimanda in maniera abbastanza evidente alla leggendaria camera-studio di Giorgio Morandi. Nel descrivere la stanza così come la vede in sogno, il protagonista ricorda:

La stanza era lunga e stretta, piena come la rimessa di roba da mangiare, pompelmi, arance, mandarini, e lattimi soprattutto, ordinati in fila come libri sui palchi di grandi scaffali neri, austeri, chiesatici, alti fino al soffitto.  
(432)

E non si può non notare come questi stessi dettagli costituissero gli elementi caratterizzanti della camera di Morandi.<sup>138</sup> Come noto, infatti, non soltanto Morandi conservava i propri “lattimi” all’interno della camera da letto, ma era solito servirsi nelle sue composizioni di alti scaffali che, il suo stile di vita da recluso rendevano anche più chiesatici ed austeri. Proprio, su quegli scaffali, d’altronde, Morandi realizzava nature morte o composizioni di bottiglie o oggetti di vetro, e “lattimi” insomma, i quali, come nel racconto di Bassani, venivano poi organizzati in gruppi e disposti “in fila come libri sui palchi”.

Nel far emergere la dimensione narcisistica soggiacente tanto al distanziamento *camp* di Micol quanto a quello del protagonista, l’autore immortalava un momento della propria soggettività testuale, al tempo stesso riallacciandolo all’opera di Morandi e, con questa, ad un’intera fronda della cultura italiana. Se difatti “Micol ripeteva di continuo che il futuro, in sé, lei l’abborriva ad esso preferendo di gran lunga ‘*le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*’, e il passato,

---

<sup>138</sup> Tra le varie descrizioni della camera di Morandi si ricorda la testimonianza Janet Abramowicz, studentessa americana arrivata a Bologna negli anni ’50 per studiare arte e presto entrata nel circolo di Morandi. Abramowicz descrive in dettaglio la vita e l’ambiente dell’artista ed allega fotografie che forniscono una buona idea delle condizioni di lavoro dell’artista. Si veda, Janet Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*.

ancora di più, ‘il caro, il dolce, il pio passato’” (578), e se ciononostante “queste erano le parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire” (Ibid.), questo bacio, e quella coraggiosa affermazione della soggettività autoriale appaiono ancora impossibili all’interno di questa stagione culturale. Nessuno dei maestri fin ad allora incontrati, infatti, aveva indicato all’autore la strada di una mascolinità alternativa a quella dell’Ordine simbolico dominante, nessuno aveva mostrato come essere ebreo, antifascista ed uomo al tempo stesso.

#### **CAPITOLO 4: La ferita narcisistica e il meccanismo regressivo. La trama psicologica tra *Dietro la porta* e *L’odore del fieno*.**

Se *Il giardino dei Finzi-Contini* si conclude in un nulla di fatto, il percorso che ha inizio con *Dietro la porta* è caratterizzato dal graduale precipitare della soggettività autoriale all’interno di un universo autoreferenziale dai contorni sempre più oscuri. Laddove in *Il giardino dei Finzi-Contini* vi è ancora l’illusione che la malattia narcisistica possa essere superata attraverso una presa di distanza dai maestri di rinuncia e dalle indicazioni provenienti da una particolare stagione politica e culturale, a partire da *Dietro la porta* diviene evidente che non soltanto la ferita è troppo profonda per essere curata ma che nessun contatto con il mondo esterno può ormai considerarsi come effettivamente perseguibile. Nelle conclusioni, infine, si vedrà come l’estetica della separazione e del narcisismo che caratterizza la scrittura bassaniana sin dalle origini diviene per l’autore tanto più alienante e paradossale,

perché ad un nuovo narcisismo ora mediatico e simulacrale si sono piegate non solo le arti ma la società tutta.

In questo capitolo si analizzano *Dietro la porta*, *L'airone*, e *L'odore del fieno*, sottolineando come la definitiva rinuncia a superare i confini del proprio narcisismo si traduce nella scelta di particolari configurazioni visive. Se infatti la sofferenza generata dal rifiuto sociale determina l'abbandono degli apolitici Longhi e Morandi, il ripiegamento su di sé assume connotati degenerativi e paranoici che conducono a privilegiare forme espressive capaci di riprodurre il senso della propria marginalità ed alienazione. Al tributo pagato alla pittura di Carlo Corsi in *Dietro la porta* e dunque al definitivo addio nei confronti di quella lezione etico-culturale che va dal post-impressionismo alla metafisica morandiana, seguirà dunque la dimostrazione dell'influenza esercitata da altri movimenti artistici sull'immaginario bassaniano all'altezza de *L'airone*. In particolare, si vedrà come, all'indomani dell'arrivo in Italia di Francis Bacon e della Pop-Art, Bassani si allinei al sentire di un gruppo di pittori italiani divisi tra una rappresentazione oggettiva della nuova società dei consumi e il più intimo sentimento di alienazione da questa prodotto. Il nome di Alberto Sughì assumerà in questa parte dell'analisi un ruolo centrale. Nelle conclusioni, si guarderà alla struttura ed ai motivi visivi de *L'odore del fieno* riacciandoli all'esplosione di un'estetica simulacrale che investe tanto le arti quanto i mezzi di comunicazione di massa a partire dagli anni Sessanta, ed inserendo dunque Bassani all'interno di un dibattito più ampio sulla cultura e sull'arte del proprio tempo.

## **Il posizionamento culturale, da *Dietro la porta* all'*Airone***

Giorgio Bassani completa la scrittura di *Dietro la porta* in un momento particolare del proprio percorso di scrittore e sembra pertanto legittimo domandarsi se gli eventi che a quella data si svolgevano intorno a lui e che in mille modi lo coinvolgono abbiano influenzato l'itinerario della soggettività autoriale. In "Il corpo e la Storia", Lucienne Kroha ha osservato come le date interne ed esterne al testo si intreccino nel romanzo ed ha legato la vicenda personale del protagonista all'umiliazione subita dalla comunità ebraica in occasione dei Patti Lateranensi. Inoltre, Kroha ha osservato come il processo al quale vengono esposti tanto il protagonista quanto il suo carnefice Pulga rievochi un analogo processo che, proprio in quegli anni, si svolgeva alle spese dei responsabili delle stragi naziste.<sup>139</sup> Agli eventi storici individuati da Kroha ed al loro riverberarsi sul testo è possibile affiancare una serie di altre circostanze derivanti dal dibattito culturale italiano, e questo soprattutto in ragione del ruolo svolto al loro interno da Bassani stesso. Come infatti riportato da Cotroneo nella cronologia delle *Opere* di Bassani,<sup>140</sup> nel 1963 Bassani era divenuto il bersaglio di una serie di attacchi provenienti dal gruppo della Neoavanguardia, attacchi, tra l'altro, che miravano a discreditarlo in Bassani non solo lo scrittore ma la persona fisica. Prima di questi eventi, infatti, le titubanze espresse da Bassani nei confronti del testo del neoavanguardista Alberto Arbasino *Fratelli d'Italia* e la decisione di Feltrinelli di pubblicarlo ugualmente, avevano provocato non solo la rottura di Bassani con Feltrinelli ma anche un

---

<sup>139</sup> Si veda, Lucienne Kroha, "Il corpo e la Storia: lettura di *Dietro la porta*" (Perli 155-69). Kroha fa riferimento al processo di Auschwitz, iniziato a Francoforte il 20 Dicembre 1963 e durato venti mesi.

<sup>140</sup> (*Cronologia* LXXXV-VI).

processo per spionaggio editoriale intentato dalla casa editrice ai danni dell'autore. Alla silenziosa amarezza con la quale, in prima battuta, Bassani affrontò simili accuse, l'autore fece presto seguire una risposta maggiormente polemica:

Attaccano, criticano, fomentano disordini, giocano alla guerriglia letteraria, ma nessuno può dire chi siano. Quando anche fossi riuscito a imparare qualcuno dei loro nomi, l'avrei subito dimenticato. Come si può ricordare il nulla? [...]. Ho preso in mano l'ultimo numero della rivista "Il Verri", diretta da un professore universitario ex-ermetico, l'Aneschi, e vi ho trovato delle composizioni in corsivo presentate come liriche. Si tratta in realtà di una serie di idiozie, di frasi prive di senso, di una specie di monumento all'inconsistenza. Gli esponenti della neoavanguardia italiana sono davvero capaci di tutto. Infinitamente indulgenti verso se stessi ed i propri "testi" (così li chiamano), non sanno mai rinunciare a niente. Sono aperti, apertissimi. Possono fare per esempio i professori universitari, giacché la carriera universitaria è pur sempre la carriera universitaria. Ma anche fare nel contempo gli artisti di soffitta, affrontando tranquilli tutte le conseguenze che da ciò sempre deriva. (LXXXVI)

*Dietro la porta* risente, dunque, di questa stagione di accanimento nei confronti del suo autore ma, in maniera forse anche più interessante, *Dietro la porta* costituisce un momento di riflessione sui cambiamenti in corso nel panorama culturale italiano dell'epoca. Al di là della seccatura per le accuse subite, infatti, Bassani è più

sensibile di quanto voglia dimostrare alle novità che a partire degli anni '60 iniziano a circolare in ambito tanto letterario quanto pittorico. In altri termini, pur mantenendo le distanze dagli estremismi della Neoavanguardia l'autore è costretto ad interrogarsi sull'attualità del proprio posizionamento letterario e, seppur lievemente, ad imprimere una nuova direzione alla propria scrittura; la differenza tra il registro magniloquente adoperato all'interno di *Il giardino dei Finzi-Contini* ed il fare piccolo e semplice di *Dietro la porta* è la prima ed immediata conseguenza di questa riflessione. Quanto verrà poi realizzato in *L'airone* e in *L'odore del fieno* rappresenta la conclusione di questo percorso.

Nel 1963 Bassani scrive l'introduzione ad un catalogo d'arte fino ad oggi tralasciato dalla critica bassaniana.<sup>141</sup> In questo catalogo Bassani introduce i dipinti di Banchieri, Ferroni, Giannini, Luporini, Sughì, e quindi un gruppo di artisti riunitisi sotto la bandiera del cosiddetto realismo esistenziale. In maniera abbastanza peculiare, tuttavia, Bassani fa precedere la descrizione dei rispettivi contributi pittorici da un breve aneddoto autobiografico. Similmente a quanto fatto in *Dietro la porta*, infatti, Bassani vuole suggerire che per parlare della storia italiana si possa ricorrere non solo ad una vicenda personale (cosa che, seppure in vario modo, Bassani aveva sempre fatto), ma ad una di apparentemente scarsa importanza. L'aneddoto raccontato da Bassani è quello di un suo alterco politico con un ragazzo vent'anni più giovane, uno scontro avente radici non tanto in una differenza di opinioni quanto nell'irreconciliabilità, dal giovane ritenuta

---

<sup>141</sup> Il catalogo con introduzione di Giorgio Bassani fu realizzato in occasione della mostra del 1963 alla Galleria Gianferrari. Si veda nell'introduzione di Giorgio Bassani a, *Banchieri, Ferroni, Giannini, Luporini, Sughì pittori*.

insormontabile, tra due modi diversi di guardare alla realtà. Come nel caso della Neoavanguardia, dunque, Bassani sente di essere divenuto un target politico-culturale per ragioni di mera alternanza generazionale; una figura paterna, insomma, da essere distrutta a priori ed indipendentemente dai convincimenti di ciascuno. All'ansia di tutto distruggere e tutto trascinare nel fango manifestato dalle nuove generazioni, Bassani contrappone, invece, un temperamento più cauto e meno precipitoso e, ciononostante, la delusione per gli attacchi subiti non è poi molto diversa da quella provata dal protagonista di *Dietro la porta*. A ferire l'autore infatti non è tanto il contenuto delle accuse, ma l'incapacità da parte degli accusatori di vedere in lui un complice piuttosto che un avversario.

Il catalogo scritto da Giorgio Bassani per la mostra del 1963 è importante anche per altre ragioni. All'interno di questo scritto, infatti, Bassani promuove un orientamento estetico al quale questi andrà d'ora in avanti allineando la propria scrittura. In particolare, prendendo apertamente le distanze dalla metafisica di Morandi come dallo sperimentalismo della Neovanguardia, Bassani inizia a modellare il proprio immaginario sulla lezione dei realisti esistenziali. A proposito di questi ultimi, Bassani scrive infatti:

Tutti insieme si ritrovano a dir di no alla pittura del Novecento italiano fra le due guerre: al suo lirismo, alla sua purezza, alla sua esemplarità emblematica: puntando per converso sul contenuto, sui valori ieri così spregiati del "racconto" e dell' "illustrazione". È dunque una pittura sociale la loro? Anche. È comunque una pittura che chiede la diretta partecipazione

emotiva e psicologica dell'astante, e non come quelle di Morandi, Carrà e Rosai, la pura deliberazione estetica. (3)

Ma se tale trasformazione diventerà interamente visibile all'interno di *L'airone*, in *Dietro la porta* Bassani dimostra di esserne già ampiamente alle soglie. Difatti, ancora prima di quell'implosione del proprio mondo che sarà *L'airone*, in *Dietro la porta* l'autore sente il dovere di dedicarvi un, seppur nostalgico, addio.

Nello scegliere come sovraccoperta di *Dietro la porta* il quadro *Interno* di Carlo Corsi e nell'ispirarsi per la scelta dell'opera al catalogo della mostra di Francesco Arcangeli, Bassani fa di questo romanzo il testamento di una stagione culturale ormai volgente al termine. In particolare, negli stessi giorni in cui si inaugura a Bologna la mostra di Corsi, Giorgio Morandi muore e Francesco Arcangeli precipita in una crisi nervosa dalla quale non si sarebbe mai completamente ripreso,<sup>142</sup> sicché ad essere nascosto dietro la porta del titolo del romanzo non è solo l'autore ma un'intera fase della cultura bolognese. Descrivendo l'opera del pittore bolognese in *Carlo Corsi*, Arcangeli aveva scritto che, nel clima della ricostruzione, Corsi era stato "subito sospettoso del dilemma fra astrattismo e realismo" (37), dedicandosi piuttosto a rappresentare "la nostalgia incontenibile del suo passato: i suoi interni, i suoi paesaggi, le parvenze femminili dei suoi sensi e dei suoi sentimenti" (40). Come l'artista descritto da Arcangeli in *Carlo Corsi*, dunque, la soggettività espressa da *Il romanzo di Ferrara* dimostrava a sua volta una sensibilità troppo legata al proprio mondo per emanciparsene completamente ed un

---

<sup>142</sup> Si veda l'introduzione di Francesco Arcangeli al catalogo, *Carlo Corsi*.

attaccamento al passato che assumeva, con il passare degli anni, toni di sempre maggiore solitudine. In breve, nel momento in cui imperversa in Italia la polemica tra realisti ed astrattisti,<sup>143</sup> il soggetto di Bassani e di Corsi è “l’uomo che non ha ricordi da abbandonare per via; qui è la sua drammatica ambivalenza, fra la vita della sua ricerca e la vita del suo sentimento”, un uomo, ancora, in cui, “col tempo, le cose, le persone lungamente amate sembrano [...] uscire dal flusso dei momenti, creare entro di noi un tempo senza tempo” (43-44).

Nelle *Cinque storie ferraresi* era emersa una soggettività autoriale che, seppure fortemente ancorata al proprio blocco narcisistico sembrava nondimeno comprenderne i limiti, intravedendo dunque una possibilità di cambiamento. *Dietro la porta e L’airone*, invece, segnano la conclusione di questa fase e la definitiva ricaduta della soggettività autoriale all’interno del proprio narcisismo primario. Se questa condizione di malessere e introversione caratterizza queste tappe conclusive de *Il romanzo di Ferrara*, un analogo sentire sarà allora rintracciato nella produzione narrativa e pittorica risalente alla stessa epoca. In particolare, sarà possibile vedere come il ripiegamento dell’individuo su di sé è in grado di generare una pittura claustrofobica, da bestia in gabbia, e vale a dire dei movimenti a corto raggio spesso prodotti in una dimensione di buio o di luce artificiale. Si mostrerà come l’influenza della pittura di Francis Bacon su *L’Airone*<sup>144</sup> – influenza già menzionata dalla critica sulla base della scelta da parte dell’autore di *Figure on the*

---

<sup>143</sup> Note sono le polemiche tra i movimenti di matrice astratta e informale nati all’indomani della seconda guerra mondiale e l’invito polemico di Togliatti ad un realismo più vicino ai gusti estetici del largo pubblico. Per un resoconto di queste vicende si veda, Paola Barbara Segà Zanetti, *Arte astratta e informale, 1946-1963*.

<sup>144</sup> Si fa riferimento qui ad Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*.

*Couch* per la sovraccoperta della prima edizione del romanzo – vada ricondotta alla funzione di intermediario svolta da alcuni movimenti pittorici italiani, ed in particolare dal realismo esistenziale e dalla scuola del Portonaccio. Inoltre, nel dimostrare come questi movimenti facciano da ponte tra la pittura dell’artista inglese e la specifica situazione storica e politica dell’Italia degli anni Sessanta, il valore di questa influenza sarà osservato attraverso i discorsi ed il dibattito storico artistico che l’ingresso della pittura di Bacon in Italia e la nascita di questi movimenti pittorici inevitabilmente produssero. Infine, si allaccerà questo slittamento estetico alla riflessione di Sigmund Freud sul tema del narcisismo e sul suo sviluppo patologico in paranoia.<sup>145</sup> Si vedrà, infatti, come per Freud, il rifiuto frapposto ad un tentativo di investimento libidico di un oggetto esterno può determinare il ripiegarsi del soggetto narcisistico su se stesso, ed il ritorno, questa volta definitivo, ad uno stadio primario di immersione nel mondo. In quanto segue, si illustrerà quindi il percorso di queste vicende storico-artistiche. Quindi si esaminerà il romanzo *L’airone*, cercando di comprenderne la funzione all’interno del testo.

### ***Dietro la porta***

*Dietro la porta* non farà seguire all’analisi né cura né catarsi. Difatti, in maniera non dissimile dal protagonista della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo,<sup>146</sup> il

---

<sup>145</sup> Si veda, Sigmund Freud, “Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia” (Vol. XVII 1-82).

<sup>146</sup> Nota la parodia della psicoanalisi di Svevo. D’altronde, lo stesso Freud aveva espresso in diversi luoghi una certa reticenza circa l’efficacia della propria cura. Si veda, ad esempio, Sigmund Freud, “On Beginning the Treatment: Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis” (Vol. XII 121-41; 144).

narratore-protagonista giunge alla conclusione che la comprensione del proprio male non riesce a produrre la guarigione auspicata. Nelle conclusioni del romanzo questi afferma:

Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai. (699)

Ma sarà bene cominciare dall'inizio e comprendere come si arriva a questo punto. *Dietro la porta* suggerisce sin dalle prime pagine che quello ci si appresta a raccontare costituisce un episodio fondamentale per la successiva evoluzione del narratore-protagonista che è qui osservato durante gli anni del liceo e quindi in un momento che precede il suo coinvolgimento in *Gli occhiali d'oro* ed *Il giardino dei Finzi-Contini*. Un trauma che fino a questo momento è stato respinto o sorvolato rapidamente viene in questo testo finalmente portato a galla, offrendo così una chiave di lettura per l'analisi dei romanzi precedenti. Il narratore inizia affermando:

Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello che si dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo. Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente: non sono riusciti a medicare un dolore che è rimasto là come una

ferita segreta, sanguinante in segreto. Guarirne? Liberarmene? Non so se sarà mai possibile. (581)

Il resto del romanzo è dunque un lungo avvicinarsi a questo momento di svolta, a questo dolore dal quale, come si dice, sembra impossibile liberarsi. Ma in fin dei conti, ci si domanda, cosa effettivamente succede in *Dietro la porta*? E quali sono le ragioni di questa ferita?

Se si guarda alla trama del romanzo e ci si limita ad un'interpretazione letterale del testo si può sostenere che la ferita di cui parla il narratore derivi da una presa di coscienza della propria inadeguatezza sociale e sessuale. Nello specifico, origliando una conversazione tra il suo compagno di banco Pulga ed un gruppo di suoi altri compagni di classe, il protagonista sente elencare tutta una serie di debolezze e difetti legati alla propria identità ebraica, al proprio rapporto con la madre ed alla sua presunta omosessualità. Infatti, nell'illustrare le ragioni del suo segreto disprezzo per il protagonista, Pulga ne descrive la rabbia da ebreo (672), l'"assurda vanità" (674), la parassitaria esistenza alle spalle del nonno (674), ma anche e soprattutto l'incredibile arroganza con la quale questi si rapporta non solo al patrimonio ereditato ma alla stessa religione ebraica (675). Inoltre, quando finalmente passa a descriverne la madre, Pulga sostiene che questa è "magari un po' 'sfasciata' come sono sempre le ebreo, ma però con una bocca tale, con certi occhioni 'marron' e con certe occhiate"(676).

Partendo dunque dal carattere "tipicamente" ebreo del protagonista per poi approdare alla sfera degli affetti, Pulga ne sancisce la marginalità rispetto ad una

condotta “normale.” Quindi, instancabile nei suoi tentativi di discreditarlo il protagonista, questi si dilunga a descriverne l’immaturità sessuale, e vale a dire quello che nel suo linguaggio, sempre triviale e degradante, si traduce nel suo “non farsi le pugnette”. Infine, Pulga ricorda come, desideroso di comprendere le ragioni profonde di questa ritrosia del protagonista nei confronti del sesso, questi gli avesse ad un certo momento proposto di mostrargli “il cazzo”, asserendo poi, a proposito dell’organo sessuale del protagonista che, “benché scappellato in permanenza dal taglio in tondo della circoncisione, gli era sembrato proprio qualsiasi, normalissimo”. Riproducendo il discorso di Pulga, il narratore aggiunge tuttavia:

C’era stata piuttosto un’altra faccenda ad apparirgli “parecchio sintomatica”: e cioè la mia reazione quando poco prima, per convincermi a sbottonarmi, aveva avuto l’idea di sbottonarsi lui. Ebbene ero talmente impallidito a vedergli il suo, di cazzo, e poi, nei giorni successivi, la mia maniera di comportarmi era talmente cambiata (di colpo ero diventato ruvido, sgarbato, gli occhi mi fuggivano da tutte le parti: come se mi facesse schifo, non so, o rabbia, o paura), che lui era stato indotto a pensare il peggio. Ma sì. Ero di sicuro “un finocchio,” sia pure allo stato potenziale: un “busone” in attesa soltanto di saltare il “fosso” e tuttavia ignaro (questo, il tragico) della bella carriera che mi stava davanti, inevitabile. (678)

*Dietro la porta* potrebbe in realtà concludersi così, e vale a dire con questa scena che indissolubilmente sigla l’allontanamento del protagonista dal proprio circolo

sociale, ma quello che maggiormente preme all'autore è la dimostrazione di come proprio questa ferita narcisistica produca tanto il successivo sentimento di alienazione del protagonista quanto l'alterazione dei propri riferimenti visivi ed identitari.

In un passaggio di *Dietro la porta*, il narratore-protagonista confessa a Cattolica di poter immaginare le relazioni di tipo sentimentale unicamente per via narcisistica. In particolare, rievocando una domanda di Cattolica circa il significato dell'amicizia, ed alludendo alla propria risposta, il narratore sostiene:

Sul momento non aggiunse altro. Ma la sera successiva, sempre al telefono, fu lui ad intavolare di nuovo la questione. Cominciò dichiarando d'aver molto meditato su quello che ci eravamo detti il giorno prima. Era giusto: amicizia e amore, come parole hanno il medesimo radicale, *am*. E se l'amore è in sostanza desiderio di concordare, di identificarsi con l'altro, di sentire assieme con l'altro (*sun-pathein*), ne consegue che la simpatia sta alla base dell'amicizia. (648)

In breve, se amore ed amicizia sono possibili per il protagonista secondo modalità esclusivamente proiettive, si può arrivare a sostenere che l'episodio traumatico di *Dietro la porta* costituisca non tanto un'offesa al proprio orgoglio ferito, quanto il segnale di un'oramai impossibile identificazione con l'altro. Inoltre, è proprio a causa del venire meno di simili dinamiche relazionali che si produce la sensazione di smarrimento identitario nelle ore che immediatamente seguono l'episodio

traumatico. È difatti in questo lasso di tempo che la famiglia del protagonista inizia ad essere percepita da questi come da una posizione di radicale estraneità. Ricorda il narratore:

Li scrutai uno dopo l'altro tutti quanti come se fossero degli estranei (il volto di mia madre, invisibile, uno strano blocco della memoria mi impediva di ricordarlo). Era mio padre – mi domandavo – quel povero vecchio [...]. Erano i miei fratelli quei due ragazzetti dall'aria serie e compunta, ma che fra un momento sarebbero scoppiati a ridere? (679)

È mia convinzione che, anche per la scena osservata da dietro la porta, l'autore voglia fare riferimento a quella che in più occasioni Freud ha definito come la “scena primaria”, dando valore universale tanto all'offesa subita quanto alla ferita fino a quel momento rimossa.<sup>147</sup> All'indomani dell'episodio traumatico, infatti, il narratore-protagonista dimostra di non saper più riconoscere il volto della madre, e questo a causa del deteriorarsi di quelle stesse dinamiche narcisistiche che nei primi mesi di vita l'avevano portato a crearsi un'immagine di sé.<sup>148</sup> In altri termini, nel momento stesso in cui l'identificazione narcisistica viene a cadere lo specchio rappresentato dal volto della madre si frantuma e la sua immagine non rimanda più a niente. Inoltre, proprio l'estromissione del protagonista dall'universo narcisistico,

---

<sup>147</sup> All'interno di un'analisi del romanzo in parte differente, simili osservazioni sono state in più luoghi reiterate da Lucienne Kroha.

<sup>148</sup> Come già illustrato nei capitoli precedenti, tanto Freud quanto Lacan ritengono che nei primi mesi di vita il bambino formi un'immagine di sé a partire dal volto della madre. È a partire da questa indentificazione che Jacques Lacan conia le proprie definizioni di “fase dello specchio”, e di Immaginario.

o da quella condizione che Lacan definisce dell'Immaginario, lo espone alla percezione di uno sguardo esterno, uno sguardo nei confronti del quale questi si sente per la prima volta come nudo ed inerme. Scrive il narratore, "Arrivò la cameriera reggendo i piatti della carne e del contorno, e subito, dall'espressione tra meravigliata e impaurita che assunse la sua faccia, mi resi conto di essere stato scoperto" (679).

Il riaffiorare del trauma legato alla scena primaria, se da un lato mette in crisi la permanenza del protagonista in una condizione preedipica, dall'altro pone l'accento sul suo difficile posizionamento nel triangolo edipico, tirando in ballo i meccanismi di identificazione e disconoscimento con il quale questi si relaziona al proprio genere sessuale. Le accuse di Pulga, infatti, sottolineano l'ambivalente posizione del narratore-protagonista rispetto alle aspettative sociali legate al proprio sesso, sollevando il sospetto di un complesso edipico negativo, e vale a dire di una parziale identificazione con la figura materna.<sup>149</sup> D'altronde, descrivendo il dolore e l'umiliazione appena vissuti, il narratore scrive a proposito della madre, "capivo quanto fosse partecipe dell'atroce ferita che mi era stata inferta poco prima. Chissà, per vie misteriose forse anche lei l'aveva subita nell'attimo stesso in cui l'avevo subita io" (681).

L'epilogo del romanzo va letto sulla scorta di quest'impossibile posizionamento libidico del protagonista e dei suoi fallimentari tentativi di venirne a capo. In prima battuta, la scoperta (o il ricordo) della madre come persona sessuata

---

<sup>149</sup> Il concetto è già in Freud. (Vol. XIX 241-58). Silverman, tuttavia, lo sviluppa in relazione ad una serie di protagonisti narrativi e dei loro autori reali o impliciti (157-181; 166).

e l'identificazione con questa, determinano una vampata di odio aggressivo. Il narratore-protagonista scrive, "La sentivo lì accanto, alta e silenziosa sopra il mio corpo disteso, e avrei voluto alzarmi, insultarla, picchiarla, cacciarla via" (681); quindi, l'illusorio regredire verso una condizione preedipica permettono una seppure temporanea sensazione di benessere. Ed ecco infatti che il narratore sostiene, "Ma ecco leggera, fresca e leggera come mai, la sua mano scendere attraverso il buio e toccarmi la fronte e a posarvi. Bastò questo. Non mi ci volle altro perché di lì a poco, di nuovo solo, fossi sommerso ancora una volta dal mio vecchio, riparatore sonno di bambino" (681). D'altronde, l'oscillazione tra l'identificazione/rifiuto con la madre e l'opzione narcisistico-regressiva si propongono fino alla fine del romanzo quando sarà appunto quest'ultima opzione ad essere scelta nonostante tutto. Da un lato, infatti, la madre è descritta come traditrice e nemica, la sua sessualità generando nel protagonista un sentimento di profondo malessere; innanzi ad una fotografia, il narratore afferma, "guardandola, avevo compreso il reale significato di quel sorriso della mamma, sposa da appena tre anni: ciò che prometteva, ciò che offriva, e *a chi...*" (691). Dall'altro, un illusorio stato di grazia, viene, seppur mal volentieri, ricercato dal protagonista *in denial*,<sup>150</sup> il quale afferma, "Se aveva bisogno di un bacio per illudersi che io fossi sempre un bambino, il *suo* bambino, avrebbe avuto il bacio che cercava" (691). In breve, nessuna via di scampo è lasciata aperta per il narratore-protagonista, giacché come egli stesso sostiene nelle conclusioni, "se Luciano Pulga era in grado di accettare il

---

<sup>150</sup> Per una definizione più precisa del meccanismo di negazione, o *denial*, si veda in, Sigmund Freud, "Negation" (Vol. XIX 235-39).

confronto della verità, io no ... la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla” (699).

### **La scoperta di Francis Bacon, e Alberto Sughì come filtro interpretativo**

Quando alla fine degli anni Cinquanta la pittura di Francis Bacon arriva in Italia, questa trova il terreno migliore per mettervi radici. Se sono le mostre organizzate a Torino e l'opera promozionale di Luigi Carluccio a fare conoscere l'artista inglese al pubblico italiano,<sup>151</sup> molto più ampia è la schiera degli artisti e degli storici dell'arte che vedono proprio nell'arte di Bacon un momento di svolta per l'arte italiana. Riacciando l'arte di Bacon alla scuola romantica d'oltralpe, Carluccio fa dell'arte dell'inglese un esempio di espressionismo che non esce “mai dalla controllabilità della cronaca umana” (Carluccio *Francis Bacon* [1958]; 2). Di conseguenza, la produzione di Bacon diventa presto il punto di riferimento di una nuova generazione di artisti i quali, già lontani dall'impegno dell'immediato dopoguerra, decidono di optare per una più personale trasposizione pittorica della propria realtà quotidiana. Nel Bacon descritto da Carluccio è già possibile intravedere un senso di squallore ed uno sguardo disilluso sul mondo, giacché come scrive il critico, “Davanti alle figure di Bacon ed allo spazio che le racchiude tirannicamente, la prima sensazione è sempre quella di trovarsi davanti a bestie in

---

<sup>151</sup> Francis Bacon è presente alla Biennale di Venezia nel 1954, e rappresenta insieme a Ben Nicholson e Lucian Freud la sezione inglese. Per molti artisti e storici dell'arte italiana, quella di Bacon è una scoperta dirompente. Tra gli altri, Luigi Carluccio diviene uno dei suoi maggiori promotori in Italia, iniziando ad esporre alcuni dei suoi quadri alla Galleria Galatea alla fine degli anni '50 ed organizzando nel 1962 una retrospettiva alla Galleria Civica d'arte Moderna di Torino. Si veda anche, Luigi Carluccio, “Bacon: il potere e la gloria”, *Francis Bacon* [1962].

gabbia, a strani malati messi in vitro dentro una stanza da isolamento” (4).<sup>152</sup> E sarà quindi ad un’analogia percezione del mondo che la produzione dei realisti esistenziali si sarebbe rivolta.

É nell’Italia settentrionale ed in particolare a Milano che la pittura di Bacon produce la sua eco più profonda, incrociandosi e fornendo nuova linfa alle esperienze di un gruppo d’artisti che tra il ‘55 ed il ‘65 si relaziona al nuovo clima politico attraverso la scelta di un più intimo racconto. In realtà, s’è già a partire dagli anni Cinquanta che questi orientamenti prendono piede, è dal 1959 in poi che il tema della città e della nuova alienazione urbana inizia a divenire uno dei temi prediletti dei realisti esistenziali. Giorgio Mascherpa che ha dedicato a queste vicende diversi scritti<sup>153</sup> racconta infatti come il realismo esistenziale di Giuseppe Banchieri, Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni e Tino Vaglieri, e vale a dire il primo realismo esistenziale, esprimesse sin dalla nascita le angosce derivanti dalle lotte sindacali e come, tuttavia, fosse stato l’ingresso nel gruppo di Gianfranco Ferroni e Mino Ceretti a segnare l’inizio della sua virata esistenzialista, ed il suo avvicinamento alla letteratura di Sartre e Camus, da un lato, ed al cinema di Antonioni e Fellini, dall’altro. Inoltre, sempre Mascherpa, ci ricorda che fu solamente a partire dal 1959 che il programma del gruppo milanese iniziò definitivamente a radicalizzarsi, avvicinandosi da un lato ad una poetica dell’oggetto e dall’altro alla stagione del nuovo racconto, di cui film quali *Otto e mezzo* di Fellini e *Silenzio* di Ingmar Bergman avevano costituito le prove maggiori.

---

<sup>152</sup> Si vedano anche le introduzioni di Luigi Carluccio a, *Francis Bacon* [1958], ed a, *Francis Bacon* [1966]

<sup>153</sup> Giorgio Mascherpa. *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto*. Si veda anche, Giorgio Mascherpa, “Quando si dipinge anche l’esistere” (Micheli 14-22).

Infine, Mascherpa sottolinea come il 1959 fosse anche l'anno in cui erano stati lanciati gli "scrittori dello sguardo", scrittori con cui Bassani condivide l'adesione alla realtà ed agli oggetti, ma dal quale si distanzia per un maggiore impegno politico.<sup>154</sup> Tuttavia, pur individuando nel perimetro tra Torino e Milano il fulcro di queste esperienze esistenziali e pittoriche, Mascherpa è concorde con gli altri studiosi del movimento nel rintracciare esperienze analoghe anche in altre zone di Italia. Ed è soprattutto a queste esperienze periferiche che guarderà Giorgio Bassani.

Nel descrivere la situazione artistica italiana del dopoguerra in "Un'indispensabile premessa", Mario De Micheli ricorda come ancora prima della formazione milanese, una serie di proposte pittoriche si erano mosse in direzione di una maggiore interiorizzazione della visione ed un'espressione più libera e privata di sentimenti.<sup>155</sup> In particolare, guardando alle esperienze di Sughì, Muccini e Vespignani, Micheli ricorda come proprio quest'ultimo avesse, insieme a Elio Petri, utilizzato la rivista *Realismo* per avanzare un programma artistico già molto lontano dalla cultura emersa nel corso del dopoguerra. Nel 1955 Petri e Vespignani scrivevano:

---

<sup>154</sup> Bassani, infatti, ritiene di aver scritto il proprio romanzo "con motivazioni morali e sociali più serie e consistenti che non i manichini di Robbe-Grillet o di Butor" (Camon 69); ed ancora in aperta polemica con questi, afferma di non aver voluto adeguarsi a quella poetica, ma di aver voluto piuttosto mostrare come "sia una letteratura da moribondi. Solo uno escluso, uno che non è più dentro la vita, può essere preoccupato solo di guardare, descrivere, misurare" (Bassani, *L'airone* [1978] XXX). Si veda in, Ferdinando Camon, *Il mestiere dello scrittore* (69-71); ed ancora in, Giorgi Bassani, "Perché ho scritto *L'airone*" *L'airone* [1978] (XXVII-XLI). A ricordarci di questo dibattito ed ad utilizzarlo nella costruzione di una teoria dell'extratemporalità del romanzo, è Antonello Perli nel suo, "Fuori del tempo": *L'airone* e la dialettica del Romanzo di Ferrara"(193-244).

<sup>155</sup> Si veda, Mario Micheli "Un'indispensabile premessa" (11-13).

Non basta sistemare un eroe proletario davanti un plotone di carnefici per esprimere la lotta tra il passato e l'avvenire. Tu dovrai darmi una scena e dei personaggi che non siano di cartapesta, dovrai illuminare i loro volti e non celarmeli con le nebbie della retorica. Dovrai soprattutto comprendere il perché di quel dramma, la parte che gli uomini vi rappresentano, le ragioni della violenza e quelle del sacrificio. (12)

Bassani si avvicina dunque a quegli artisti di cui questo manifesto è espressione ed è all'interno di simili parametri che legge l'opera di Bacon, soprattutto dopo che nel 1962 Luigi Carluccio decide di dedicarvi una mostra retrospettiva. Nell'introduzione al catalogo, "Bacon, il potere e la gloria" Carluccio parla infatti del "sottofondo dell'uomo, della sua tensione nervosa, della sua capacità di soffrire ad occhi aperti" (9), descrivendo:

Una realtà visibilmente minacciata, umiliante, sconcertante per l'inquietudine che la pervade tutta: inquietudine strettamente legata alla consapevolezza della propria fragilità ed al contrasto lancinante tra il desiderio istintivo, animalesco di vita, di energia, di potenza e lo scacco di una perenne, continuamente rinnovata, caduta. (10)

Come Bacon, Bassani rivolge il proprio sguardo ad "esseri vinti, disfatti, avviliti, impotenti" (Carluccio 11) di cui viene rappresentata non solo la caduta ma la

progressiva degradazione, e sempre come Bacon, questi pone l'uomo al centro di un creato in cui "non è l'uomo che si proietta in un ordine di grandezze prospetticamente crescenti, ma l'universo che si concentra, riducendosi, nell'uomo: il caso più inquieto e sfortunato della specie" (17); Come gli artisti del Portonaccio, tuttavia, Bassani guarda a questa tensione tra uomo e mondo come una tensione in primo luogo storica, una tensione, in altri termini, legata alla particolare maniera in cui un individuo specifico in un contesto specifico vive la propria condizione di esclusione e marginalità. Sarà allora sulla base di questa esigenza di rifarsi a Bacon, ma ad un Bacon filtrato da uno sguardo rivolto alla realtà italiana, che Bassani si rivolgerà alla produzione pittorica degli artisti romani dell'epoca e tra questi, in particolar modo, a quella dell'amico e corregionale Alberto Sughì.

In "Vibrazioni e tensioni esistenziali: il panorama italiano",<sup>156</sup> Mauro Corradini ripercorre le vicende di una serie di altri artisti italiani che pur condividendo le inquietudini e le preoccupazioni dei realisti esistenziali milanesi, avevano deciso di esprimerle nel rispetto di vicende personali spesso svoltesi in contesti geografici molto diversi. Per esempio, Corradini ci aiuta a comprendere come le espressioni romane ed emiliane del movimento, pur se meno organizzate e coerenti, avessero manifestato un maggiore radicamento all'interno della loro realtà locale e regionale. Se in Emilia l'esperienza di Leonardo Cremonini avvicina il realismo esistenziale all'"école du regard" francese, è alla variante romana ed ad Alberto Sughì, in particolare, che Bassani volge lo sguardo. Con Marcello Muccini e Renzo Vespignani, infatti, Sughì rappresenta uno dei maggiori interpreti della

---

<sup>156</sup> Si veda, Mauro Corradini, "Vibrazioni e tensioni esistenziali: il panorama italiano" (Micheli 31-37).

nuova sensibilità esistenzialista, ed “i suoi racconti fatti di solitudine dei personaggi, colti nell’anonimato urbano (l’uomo che attraversa la strada, per esempio) oppure colti nella solitudine dei riti collettivi [...] rappresentano una delle risposte alle tensioni sociali che [...] denunciano non per volontà di prendere parte, ma per volontà di testimoniare” (Corradini 37).

A dedicare ad Alberto Sughi uno scritto che costituirà una pietra miliare per la critica d’arte successive è Giuseppe Raimondi, storico dell’arte ed amico di lunga data di Bassani. Nel desiderio di fornire un’idea complessiva dell’opera dell’artista in *Alberto Sughi, il quotidiano della città*, Raimondi offre un percorso interpretativo che non solo fornirà le coordinate all’interno delle quali si muoverà Bassani nell’introduzione al catalogo del ‘63, ma lungo le quali scriverà *L’airone*. Guardando all’opera di Sughi, Raimondi individua, infatti, “tutti i motivi, tutti i personaggi della confusa e turbata, della dolorosa e inquieta esistenza degli anni di questo ancora indeciftrato dopoguerra” ed accanto o intorno a questi, “il fumo degli ambienti sociali, delle città moderne: le strade, i caffè, le camere di casa, questo fumo patologico del ‘nostro’ tabacco, con la sua qualità, a volte, perfino sinistra, [...] il più triste che sia mai uscito dalla bocca dell’uomo” (2). Al centro della lettura raimondiana della pittura di Sughi è ancora una volta il tema dell’uomo; un uomo per il quale, “l’insofferenza, o la sofferenza non sono più che una maschera, uno stampo, al di sotto dei quali, tuttavia, scorre ancora, dentro un povero labirinto di vene e di canali sgangherati, qualcosa che una volta era il sangue”, e per il quale la vita, “incomincia con la noia, la vischiosa noia di ogni momento, poi diviene malinconia e disperazione”(3). Inoltre, forse in ragione di una simile formazione

storico artistica, Raimondi lega l'opera di Sughi a due artisti notoriamente appartenuti al panorama culturale bassaniano, e vale a dire a Chaim Soutine e a Filippo de Pisis. Ad unirli, scrive infatti Raimondi, è "la comune disposizione ad essere toccati, anzi afferrati, presi affettuosamente per il braccio dai temi, dai motivi, dell'inquieta conoscenza della condizione umana" (4). Ed aggiunge, seppure tra parentesi, "si poteva forse, con un riferimento più alla giornata, fare il nome di Francis Bacon" (4). D'altro canto, chi sono questi uomini e queste donne rappresentati da Soutine, De Pisis, Bacon, Sughi, se non come ci dice Raimondi, uomini e donne indelebilmente segnati dall'esistenza quotidiana, "gente cui il tempo e l'esistenza hanno alterato i tratti fisionomici. Visi appuntiti, di vecchi, ricuperati dall'escavazione della vita: come il muso della talpa spelato e rosso, col poco di carne ormai allo scoperto, dopo secoli di trapanazione della terra".<sup>157</sup> Chi sono, ancora, se non individui costretti a vivere separati dal mondo, schiacciati dal peso del proprio male, "che potrebbero anche ignorare, se non lo vedessero, ogni tanto riflesso, con tratti del viso, dentro uno specchio immaginario, e un poco ossessionante che li segue da ogni parte" (5). Sarà dunque a questa umanità che si assocerà la soggettività autoriale nel corso de *L'airone*, e secondo modalità di

---

<sup>157</sup> Interessante come questa riflessione sul volto della talpa ritorni in un passaggio estremamente enigmatico di *L'airone*, quando il protagonista imbattendosi per caso in un numero di propaganda cattolica, legge:

Hai mai osservato con attenzione una talpa? ... La sua testa rassomiglia a un cuneo, il suo naso a uno scalpello appuntito, e l'una e l'altra sono pensati in modo che non si rompono... Pensi: sarà diventata così da sola, adattando il suo corpo alla vita sotterranea? E perché altri animali, che vivono nelle stesse condizioni si sono adattati diversamente? (829-30).

rappresentazione che, come si vedrà, le permetteranno di esprimere il proprio segreto malessere.

### **Il realismo esistenziale di *L'airone* e l'auto-esclusione dal mondo**

La vicenda racconta in *L'airone* prende le mosse nell'ambito di quella dimensione notturna e post-nucleare all'interno della quale si svolgono i brani pittorici dei realisti esistenziali e del gruppo di Portonaccio. A quella stessa pittura d'altronde è ispirata anche una particolare concezione di umanità in gabbia, un'umanità che, come si è visto nell'opera di Sughì, può compiere movimenti raramente più ampi dell'allungarsi di un braccio. Iniziando il proprio romanzo nel mezzo della notte, l'autore scrive, “Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sparse il braccio in direzione del comodino” (704), e se il movimento minimo in direzione del mobile sottolinea la presenza di un corpo costretto e quasi ridotto a paralisi, l'abulia di Edgardo è presto estesa all'ambiente circostante ed alle figure femminili che suo malgrado lo circondano. Come nel caso di Edgardo Limentani, difatti, tanto sua moglie, quanto sua madre vengono presentate dall'autore all'interno di un letto dove una serie di prodotti chiaramente identificati (spesso grazie all'uso della marca) permettono di perpetrare un'esistenza spoglia di significati. Infatti, in maniera non dissimile dalla Micol de *Il giardino dei Finzi-Contini*, tanto la moglie Nives, quanto la madre di Edgardo vengono presentate comodamente distese nei propri rispettivi giacigli e circondate, come nelle tombe etrusche del prologo de *Il giardino* da “molte delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita” (321). In particolare,

concentrandosi sulla Nives, e sulla maniera in cui questa, come una belva stanca, riacciuffa il marito in procinto di partire, il narratore racconta:

La Nives stava accendendo la lampada del comodino. Col pollice della mano destra infilato fra il cuoio della bandoliera e l'ispida lana scozzese della giacca [...] ed ecco, avvicinandosi al grande letto matrimoniale di legno scolpito, rossastro dove lui, figlio unico, era stato concepito, e dove dal '39 in poi, aveva dormito così di rado con sua moglie [...]. La Nives sbadigliò. Pigramente alzò il braccio nudo e si coprì la bocca col dorso della mano. Mezzo sepolto nella carne grassa e cerea del palmo, il cerchietto d'oro della fede quasi non si distingueva. (713)

E quando alla fine del romanzo, ritorna sulla madre, è in una casa-letto poco dissimile da una tomba che questi decide di collocarla. Il narratore ricorda:

A letto, coi due cuscini di tela di lino dietro la schiena, con quella graziosa *liseuse* di lana azzurra traforata che le copriva le spalle e il seno, ma pulita soprattutto, i soffici capelli di bambagia appena più bianchi della fragile cartapeccora del viso, anche lei era bella, bellissima. Perfetta. (850)

Poco importa, allora, che mentre la moglie è rappresentata come una donna lubrica e *goy*:

Giacché dormiva da sola, si era organizzata. Sul comodino, oltre a un'immagine di Maria Ausiliatrice, alla quale era dedicata la chiesa più importante di Codigoro, quella in piazza, aveva sistemato la radiolina, il cestello contenente la riba per cucire, le fotografie dei genitori, e un mazzo di carte. (716)

La madre, appare invece:

Circondata da tutto quello che aveva di più suo e di più intimo, la cagnetta idolatrata a contatto quasi diretto, e poi le fotografie di famiglia, la pergamena del nodo di Savoia incorniciata d'argento, i flaconi multicolori delle medicine, le custodie di pelle e gli occhiali, il minuscolo parallelepipedo dorato della sveglia zen in uno scaffale, le ultime annate delle "Vie d'Italia" in un altro scaffale, il "Giornale dell'Emilia" posato sulla trapunta di seta verde. (854)

Pur nelle infinite differenze che le contraddistinguono e che fanno della prima una volgare mantenuta e della seconda un'aristocratica e vecchia signora, tanto la Nives che la Signora Erminia appaiono immerse in una vita vegetale, circondate da oggetti-feticcio, che puntano in direzione della società degli oggetti, e dal punto di vista artistico alla seconda grande influenza, che incrociandosi a quella di Bacon, entra in Italia a partire dal 1964: la pop-art.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Non può essere sfuggito a Bassani quanto scritto da Roberto Longhi, in "Exit Morandi" (Longhi 1101-02). In particolare, Longhi sottolineava la coincidenza tra la morte di

Il neoespressionismo di Bacon e la lezione della pop-art si fondono e si trasformano nell'arte di Alberto Sughi, ed in maniera analoga, operano in Bassani nella creazione de *L'airone*. Descrivendo l'opera di Sughi, Mario De Micheli scrive:

Che cosa c'è di più solo di un uomo assediato da una trincea di "prodotti" di serie? Ecco dunque l'uomo, come un Cristo deriso da questi nuovi, volgari, anonimi, funzionali nemici. Ed ecco le case confortevoli, ricche, bene arredate, dell'agiata borghesia provinciale. In questi appartamenti, per queste stanze, su queste rigonfie poltrone chi sta e chi si muove? (13).

*L'airone* di Bassani risponde a simili sollecitazioni. Al pari della moglie e della madre Erminia, infatti, Edgardo Limentani appare circondato da una serie di prodotti innalzati a simboli del benessere e della reificazione, ma là dove queste vivono in maniera problematica questa loro condizione di separatezza, Edgardo vi si scontra contro e ne risulta sconfitto. Difatti, nel suo lungo e convoluto dipanarsi, *L'Airone* è la straziante storia di un'ultima fuga, un ultimo, disperato tentativo di aggrapparsi alla vita, ma un tentativo tardo, destinato già in partenza ad un esito drammatico. Raccontando in apertura di romanzo l'attenzione rivolta da Limentani al proprio corpo estenuato e corrotto, l'autore scrive:

---

Giorgio Morandi e l'ingresso della pop-art in Italia, scrivendo, "una nemesis capricciosa ma non priva di significato ha voluto che Morandi uscisse di scena il giorno stesso in cui venivano esposti a Venezia i prodotti della 'pop-art'" (1102).

Fra una cosa e l'altra, alzarsi, andare al gabinetto, lavarsi, radersi, vestirsi, mettere un po' di caffè nello stomaco, eccetera, non ce l'avrebbe fatta a montare in macchina prima delle cinque. Infine, non appena ebbe acceso la luce e, seduto sul letto, si fu lentamente guardato attorno, colto da un improvviso senso di avvilito fu tentato di lasciar perdere, di non partire.

(703)

Similmente, nel descrivere l'opera *Sughi*, De Micheli sottolinea come, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, l'uomo e la sua solitudine diventino i temi principali dell'artista, per di più individuando nell' "uomo che spia la sua faccia nello specchio appeso sopra il lavabo quasi a scoprirvi il segreto o il motivo della sua disperata esistenza" (7) una delle sue tematiche ricorrenti. Se allora descrivendo l'alienazione di Edgardo Limentani davanti allo specchio, l'autore di *L'airone* scrive, "Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse [...] come era meschino e antipatico anche il suo viso, come era assurdo" (706), anche prima di De Micheli, Raimondi, parlando dei quadri realizzati da *Sughi* e fornendo un referente visivo a Bassani, aveva scritto:

Il dubbio, o l'incertezza di chi non vuole più fare scelte, affrontare problemi. Nessun problema, all'infuori di quello dei denti da spazzolare, della barba da radere, o della cravatta da annodare, come ultimo segno della

personalità. Il sospetto verso la vita da ricominciare ogni mattino. Lo stordimento, lo stupore stupido verso ogni aspetto delle cose. (6)

Nel servirsi del repertorio visivo dei realisti esistenziali e di Alberto Sughi, quindi, Bassani illustra il venire meno delle dinamiche narcisistiche che avevano retto la formazione identitaria dei propri protagonisti, o più precisamente mostra le modalità attraverso le quali, di fronte ad una realtà esterna sempre più ostile e consumistica, queste determinano un processo di graduale alienazione ed un ritorno su di sé. In quanto segue si analizzerà la transizione dal narcisismo alla paranoia che è alla base di questo percorso visivo della psiche e dell'immaginario.

### **Edgardo Limentani, tra narcisismo e paranoia**

*L'airone* descrive la vicenda di un protagonista continuamente sconfitto dall'opposizione che, a partire dal proprio corpo, il proprio narcisismo gli scaglia contro.<sup>159</sup> Inoltre, la crescente misantropia, l'interruzione dei canali libidici, il ripiegamento su di sé fanno sì che la sua stessa interazione col mondo avvenga secondo le modalità tipiche della paranoia freudiana.

Quando nella sua celebre analisi degli scritti di Schreber, Freud descrive il fenomeno della paranoia, questi ricostruisce il percorso che, partendo da una condizione narcisistica di repressa omosessualità, conduce Schreber ad una degenerazione di tipo paranoico. Nell'analizzare il decorso della malattia, inoltre, Freud sottolinea come le fosforescenze e gli effetti di luce percepiti da Schreber,

---

<sup>159</sup> Freud definisce questa condizione iperestesia, sottolineando altresì la particolare sensibilità del corpo nei confronti di effetti luminosi e sonori (Vol. XVII 12).

non siano altro che una somatizzazione percettiva di quelle scariche libidiche che, in quanto separato dal mondo, il narcisista cerca di rindirizzare su di sé. È infatti convinzione di Freud che questo tipo di alterazioni percettive caratterizzino la sindrome paranoica, sindrome in cui il confine tra l'io ed il mondo è da considerarsi come non chiaramente definito.

Fosforescenze e correnti elettriche sono presenti tanto nella pittura dei realisti esistenziali quanto negli scritti di Bassani, e se nei primi riproducono le atmosfere industriali della Milano degli anni '60, nel romanzo di Bassani queste rappresentano non solo una fase nella vicenda storica e tecnologica della città, ma in maniera anche più significativa una particolare condizione psicologica del suo protagonista. Raccontando di un Limentani affacciatosi alla propria finestra, l'autore scrive:

Da vedere non c'era quasi niente. Il cortile era immerso a un punto tale nelle tenebre, che il pozzo al centro, si distingueva appena. Eppure dalla finestra della cucina dei Manzoli, i portinai, usciva una lista di luce bianchissima: tanto viva da arrivare a toccare in cima all'alto muro di cinta, prospiciente su via Montebello, i rami superiori [...] secchi e leggeri, si muovevano a scatti: come se fossero percorsi ogni tanto da una scarica elettrica. (705)

L'immagine delle scariche elettriche ritornerà inoltre sul finire del romanzo quando, avendo la sindrome paranoica raggiunto la sua fase degenerativa, queste saranno percepite sulla persona fisica di Limentani. Scrive l'autore:

Sul letto, si sentiva continuamente percorrere come da lievi, reiterate scariche elettriche. Mobili, inquieti, vivi, i bulbi degli occhi gli facevano quasi male. Dentro le cavità delle orbite sembrava che gli si fossero rintanate due piccole bestie, gonfie di sangue da scoppiarne e tuttavia smaniose, di ingurgitarne ancora: due piccoli, avidi mostri, altrettanto pronti a scattare e ad avventarsi quando gli effimeri sciami di scintille, le virgole guizzanti di luce che convergevano verso di loro da ogni lato. (798)

Il rapporto di Limentani con l'ambiente circostante segnala dunque l'interruzione di ogni possibile riconoscimento dell'alterità, e mentre l'immagine del proprio corpo gli appare come qualcosa di irriconoscibile e, sotto la pressione esercitata dalla libido, estremamente sofferente, la percezione del mondo circostante si tinge di toni esponenzialmente inquietanti e grotteschi. Da un lato infatti di Limentani viene raccontato l'aggravarsi della costipazione e del male di stomaco, dall'altro se ne descrive l'angoscia sociale e l'ansia paranoica. In particolare, all'indomani dell'ascesa al potere del partito comunista, Limentani ha paura di farsi vedere nei terreni di sua proprietà e teme che, con l'avanzare delle rivendicazioni sindacali, i suoi stessi braccianti possano attentare alla sua vita. Scrive il narratore:

Cos'altro c'era da attendersi, a farsi vedere in giro da quelle parti con la doppietta al tracollo o meno, se non sguardi torvi, spalle ostinatamente voltate, o addirittura aperti ghigni di sfida? [...] Rivedeva ancora una volta

se stesso, in mezzo ai campi sterminati, seduto sul ciglio di un fosso con attorno una trentina di braccianti (facce note, la maggior parte, e magari da anni e anni), i quali, le zappe alzate, pronti a sbatterglielie sul cranio, gli chiedevano la revisione immediata dei patti di compartecipazione. (708)

Il malessere fisico e l'angoscia sociale di Limentani continuano a essere visibili lungo l'intero corso del romanzo ed è sulla base di queste che si articolano le interazioni di Limentani con gli altri personaggi, e soprattutto con Bellagamba prima, e con Gavino poi. Infatti, entrambi figurativamente anticipati da William, fidanzato della figlia dei custodi, Bellagamba e Gavino sono accomunati da un'estrazione popolare che, da una parte, la diffusione dei mezzi di comunicazione, dall'altra, il processo di democratizzazione hanno saputo occultare e lenire. Come nel caso di William, inoltre, Bellagamba e Gavino manifestano questa loro nuova condizione socio-politica attraverso "un italiano da annunciatore della radio, così lubrificato e disinvolto, è vero, ma anche così infido" (723), e come William questi attirano su di sé il sospetto di posizionamenti sinistroidi e filosindacali. In realtà, nel misto di fastidio e timore manifestato da Limentani nei confronti di William, Gavino e Bellagamba, è ripreso quel particolare decorso della sindrome narcisistica che Freud pone all'origine della paranoia,<sup>160</sup> dinamica che tra l'altro è alla base delle ipotesi sviluppate da Kaja Silverman nel suo celebre *Male Subjectivities at*

---

<sup>160</sup> Freud scrive che a caratterizzare la sindrome paranoica è il fatto che il paziente rifugge le proprie fantasie omosessuali attraverso un delirio di persecuzione dello stesso tipo. (Vol. XVII 58). Freud inoltre sottolinea come offese ed umiliazioni sociali possano costituire la causa scatenante della sindrome paranoica, soprattutto nel caso di individui maschi (Vol. XVII 59).

*the Margins*. Nello specifico, Edgardo Limentani appare legato a Bellagamba e Gavino da ambivalenti sentimenti di attrazione e repulsione e non è difficile, quindi, interpretare la sua paranoia alla maniera di Freud, e vale a dire come un'attrazione omosessuale repressa e cambiata di segno. Nel romanzo, infatti, all'incontrollabile pulsione scopica che puntualmente prende Limentani al cospetto di questi personaggi, immediatamente segue un sentimento di odio verso di sé, quindi una proiezione esterna di questo sentimento. A ulteriormente complicare questa vicenda, inoltre, si aggiunge una percezione della propria persona che nel protagonista di Bassani, (così come secondo Silverman nel caso del protagonista Proust),<sup>161</sup> è in questa fase terminale della propria produzione sostanzialmente femminile. In altri termini, l'identificazione narcisistica di Limentani con i personaggi di William, Bellagamba e Gavino è non soltanto di natura omoerotica ma ancorata ad una visione parzialmente femminile del suo, come dei loro corpi. Ad esempio, raccontando dell'incontro con Bellagamba da parte di Limentani e riproducendo il flusso di pensieri di quest'ultimo, il narratore scrive:

---

<sup>161</sup> Si veda in particolare, "Too Early/Too Late: Male Subjectivity and the Primal Scene" (Silverman, *Male Subjectivities* 157-81); ed ancora, "A Woman's Soul Enclosed in a Man's Body" (Silverman, *Male Subjectivities* 339-88). Estremamente interessante è che nel tracciare soggettività narrativa diversa dai loro autori impliciti o reali, e nel suggerire per queste la possibilità di un complesso edipico negativo, Silverman faccia riferimento in "Too Early/ Too Late" ad Henry James, ed in "A Woman's Soul" a Marcel Proust, e vale a dire a due delle principali fonti letterarie di Giorgio Bassani. L'idea della propria trasformazione in un corpo femminile è, come illustra Freud, fantasia appartenente anche al decorso paranoico di Schreber. Freud ricorda infatti come Schreber avesse individuato alla base della propria sindrome di persecuzione la fantasia di essere trasformato in una donna (Vol. XVII 15). Freud sostiene inoltre che una simile idea procederebbe da un'ambivalente relazione con l'ansia di castrazione, e da un parziale desiderio che questa diventi effettiva (Vol. XVII 48).

Era davvero lui, Bellagamba – vide –: anche più grosso, grasso, e taurino di una volta, col petto, sotto la maglia da pelle, modellato come quello di una donna. E riafferrato di colpo dall'antica ripugnanza, fu sul punto di voltargli le spalle e di andarsene. Forse faceva ancora a tempo. (730)

Quindi, evocando una condizione di analogo disagio in presenza di Gavino, il narratore evidenzia come Limentani ne osservi “la presenza fisica [...] la mano grande, bruna, più da sportivo che da operaio, con le unghie appena sciupate e ricoperte di ciuffi di peli rossicci” (760). D'altronde, già dal primo incontro con Bellagamba, è possibile osservare come Limentani ne colga immediatamente tanto “l'atteggiamento cospiratorio” (730) quanto le secrezioni corporee quando, “non senza urtarlo leggermente” questi lo sfiora con “l'odore delle proprie ascelle” (732). In breve, non solo vi è in Bellagamba, come poi sarà in Gavino, qualcosa di animalesco e selvatico, ma è in esso possibile rintracciare un'androginia tale da risvegliare l'attenzione anche sensoria di Limentani. E tuttavia quella della propria sessualità “perversa” è una strada che al protagonista de *L'airone* è definitivamente occlusa. Edgardo ha infatti davanti a sé un futuro che, in maniera non troppo diversa dal recente passato, domanda un confronto con il proprio ebraismo e la propria esausta sessualità; ma è il desiderio di sottrarsi ad una simile domanda, attraverso una fuga dalla società ed il recupero di una condizione di originario narcisismo, che alla fine ha la meglio, ed è proprio questa resa che si analizzerà in quanto segue.

### **Dalla fuga dal mondo all'identificazione con l'oggetto.**

Due sono i temi intorno ai quali ruota la produzione di Alberto Sughi negli anni che precedono la scrittura di *L'airone*. In primo luogo, Sughi dipinge il binomio città-paesaggio, illustrando, da un lato, le spire opprimenti degli ambienti urbani,<sup>162</sup> dall'altro, il paesaggio emiliano come luogo di rifugio panico. In seconda istanza, Sughi rappresenta un uomo ridotto ai minimi termini e assediato a tal punto dall'universo degli oggetti da contemplare un'identificazione con gli stessi. È a simili tematiche e simili immagini, quindi, che si rifa Bassani nella scrittura di *L'airone*, e questo a causa di quell'oscillazione che, come si è già visto e si ribadirà anche in seguito, conduce il suo protagonista dal narcisismo alla paranoia. D'altro canto, come si vedrà, se Sughi può collocarsi sullo sfondo di una particolare rappresentazione del paesaggio e della nuova società dei consumi, questi rappresenta anche un referente eccellente per la rappresentazione di un narcisismo ormai avvizzito e mortifero.

Ben prima dell'incontro con Bellagamba, Edgardo Limentani vive già in una situazione di totale prostrazione che lo spinge più volte a desiderare la fuga. Scrive ad esempio il narratore:

Guardava l'orologio, cercando di farsela fretta, di trovare la forza necessaria per alzarsi. Inutile. Una pigrizia immensa, più forte di ogni ricorso alla

---

<sup>162</sup> L'associazione tra l'alienazione della città ed il suicidio è particolarmente presente nelle opere di inizio secolo, e si pensa in particolar modo a Virginia Woolf e Rainer Maria Rilke. Per una più ampia trattazione di questi temi si veda, Ron M. Brown, *The Art of Suicide*.

volontà, lo tratteneva a sedere sulla seggiola di paglia intrecciata della cucina dei Manzoli, quasi legato ad essa. Oh, se avesse potuto, nonostante tutto restare là, al caldo della portineria, nascosto ai suoi di casa e a chiunque altro fino a sera! In cambio avrebbe dato qualsiasi cosa. (724)

In questa fase, la strada dell'immersione panica e la fantasia di un ritorno allo stato naturale si profilano come le uniche possibilità di salvezza. Scrive il narratore:

Ma a questo punto, soltanto dopo Codigoro, dopo Pomposa, quando nella luce incerta del crepuscolo avesse veduto delinearci il passaggio di terre basse, deserte, intervallate da estensioni di acqua in apparenza stagnante, eppure vive, in realtà congiunte come erano al mare aperto, soltanto allora gli pareva che avrebbe cominciato a sentirsi a suo agio, a respirare. (726)

Come l'uomo di Sughi, anche Edgardo non riesce a sfuggire all'universo degli oggetti che gli si pone dinnanzi e nel descrivere l'albergo di Bellagamba, infatti, l'autore colloca Edgardo al centro di un universo fantasmatico molto simile a quello caratterizzante l'arte del pittore suo amico. Inoltre, in questa rappresentazione di un uomo annientato e di cui rimangono i soli abiti, Sughi riporta forse alla memoria dell'autore le immagini indimenticabili dei campi di concentramento. Nel capitolo cinque del romanzo *Limentani*, aggirandosi per l'albergo in cerca di un gabinetto trova, "Davanti a una porta, l'ultima in fondo al corridoio di destra, un solitario paio di scarpe da uomo" (733). Quindi, in un momento successivo del racconto, questi

rivede in sogno quelle stesse scarpe, ora moltiplicate. L'autore scrive, "davanti ad ogni porta, si vedevano esposte l'una a fianco dell'altra in ordine perfetto, alcune illuminate da obliqui raggi solari, due paia di scarpe: un paio da uomo e un paio da donna" (803). Ebbene, tra i vari temi affrontati da Alberto Sughi, quello delle scarpe è forse uno dei più noti. Coppie di scarpe appaiono, infatti, in *L'uomo tra gli oggetti* del 1967 ed, a partire dal '68, proprio le scarpe vengono innalzate ad ultima reliquia di un soggetto oramai obliterato.

Le analogie tra la produzione di Sughi e *L'airone* non si arrestano a queste immagini ed attraversano il repertorio visivo dell'intero romanzo bassaniano. Poco dopo aver visto il paio di scarpe, infatti, Limentani arriva finalmente in bagno e qui, compiendo una serie di impacciati movimenti, afferra un giornale e scorge i titoli, talvolta frammentari, di una serie di notizie di cronaca. Limentani legge, "SPARI A NEW YORK" 'RITTO DI INSURRE GATO DALLA COST' 'ENNI E TOGLIATTI-ATTACCANO IL GOVER"', o in maniera anche più perturbante, " 'RRE SANGUE EBRAICO-A POLONIA D'OGGI' " (736).<sup>163</sup> Inoltre, chiaramente *in denial*, Limentani riflette, "il tono dell'articolo gli sembrava eccessivamente enfatico. Chi l'aveva scritto certamente esagerava. Alla base, però, qualcosa di vero doveva pur esserci. Diamine – sogghignò –, non potevano mica essere tutte balle" (736). Descrivendo una situazione molto simile a quella narrata da Bassani, in un suo scritto del 1960 Alberto Sughi sostiene:

---

<sup>163</sup> Schneider riconduce l'articolo al clima di oppressione che un italiano ebreo del tipo di Edgardo Limentani doveva provare all'indomani della guerra. Schneider sottolinea inoltre come il primo titolo vada letto come "De Gasperi a New York" e segnali la definitiva affermazione della Democrazia-Cristiana, e l'isolamento del partito socialista di Nenni e quello comunista di Togliatti a cui fa appunto riferimento il secondo titolo (Schneider 60).

Dai giornali sorridono le stelle di Hollywood accostate alla fotografia di un impiccato; in una pagina cronache di vita mondana con la signora in pelliccia di visone e nella pagina accanto torture per i partigiani algerini [...]. E altre più diverse ancora: “La conferenza al vertice entro dicembre”, “Fedeltà atlantica”, “Riarmo, della Germania occidentale”, “Krusciiov a New York” sono i titoli della stampa. (1)

Aggiungendo poi, quasi a fornire un precedente per il ghigno che improvvisamente si impossessa di Limentani alla lettura del giornale:

Ma ho l'impressione che dietro ci sia qualcuno che ride, che non rispetta le regole; che mangia, beve e fuma in solitudine con una faccia nutrita di soddisfazione; qualcuno con piccoli occhi bianchi che di notte passeggia nella città deserta padrone di tutto [...] E ho paura che esista perché sono anche io a lasciarlo esistere; ho paura che, abbia qualche radice fin dentro di me; che anche lui sia un po' il mio specchio. (2)

Il problema del male del mondo e l'angoscia silenziosa con la quale a questo ci si confronta sono i temi centrali della produzione tanto di Bassani quanto di Sughì, ed è forse per questa ragione che molte delle immagini e dei temi affrontate dall'artista riemergono per via intertestuale negli scritti del primo. L'ansia inespressa di Edgardo Limentani ed il senso di colpa per un matrimonio d'interesse con una

cattolica ed una vita “normale” dopo l’Olocausto si ripercuotono infatti sul protagonista del romanzo indipendentemente dalla propria volontà di sfuggirgli. L’uomo che nello scritto di Sughì ghigna indifferente, in *L’airone* corrisponde a chi, proprio come Bellagamba, era stato in prima linea durante il fascismo e che, nonostante tutto, la società aveva lasciato vivere liberamente alla caduta del regime, forse perché specchio della propria violenza e dell’introiettato odio di sé. Riportando a galla molte delle problematiche del dopoguerra, infatti, *L’airone* solleva terribili quesiti, quali ad esempio, quello della convivenza con coloro che hanno tramato per la nostra scomparsa, ed in maniera anche più perturbante quello dell’incredibile seduzione che proprio questi ex-aguzzini improvvisamente sembrano emanare.

Nei suoi rapporti con Bellagamba, Edgardo Limentani è descritto come un uomo circospetto e distante, eppure incapace di sottrarsi al suo fascino. Di fronte ad un Limentani sempre meno deciso a proseguire, Bellagamba è infatti una fonte costante di ammiccamenti e concessioni. Soprattutto, Bellagamba è per Limentani colui che dall’inizio alla fine propone un letto, e vale a dire il luogo esatto a cui questi sta disperatamente cercando di fuggire. Il letto è infatti per Limentani il luogo della madre e della moglie, il luogo dell’Immaginario ed il luogo della sessualità. Il problema de *L’airone*, allora, è che questi due luoghi, un tempo separati, hanno oramai finito per coincidere definitivamente. Di conseguenza, se il ritorno verso ambienti chiusi o materni poteva offrire in passato un illusorio ristoro, ora questa ricerca narcisistica approda inevitabilmente ad un immaginario sinistro e post-metafisico. Nel romanzo, ad esempio, poco dopo aver incontrato Gavino, Edgardo

si addentra in una baracca che riproduce il binomio placenta-tomba di cui si è già detto. Tuttavia, in *L'airone*, non sono più le immagini metafisiche a dare corpo a questo *topos* bassaniano ma gli spazi claustrofobici e malati della pittura esistenzialista. Nel descrivere la baracca, il narratore scrive:

Consisteva di un unico ambiente: stretto, profondo, semibuio. Lungo le pareti laterali, a larghi intervalli l'una dall'altra, *alcune finestre anguste come feritoie*. A destra un camino acceso, con davanti, seduti immobili, tre vecchi. (corsivo mio) (758)

Ed è chiaro che a stratificarsi nell'immaginario bassaniano sono gli uomini "chiusi in stanze di isolamento" di Bacon (Carluccio *Francis Bacon* [1962] 18), e la maniera attraverso la quale questi si traducono nell'"uomo roditore" di Sughì, e vale a dire, nell'uomo scavato dalla vita ed imprigionato in una cella in cui la luce entra come una lama. D'altronde è sulla base di queste suggestioni pittoriche che Bassani, descrivendo in un suo scritto successivo, la pittura di Francesco Tabusso ripropone l'immagine della "feritoia", e scrive:

In Tabusso [...] interni di poveri abituri, di grange pavesiane o fenogliesche, dove la luce penetrando di straforo da finestre-feritoie, da pertugi da *bunker*, riesce a fatica a differenziare le forme: uomini, donne, animali domestici (vacche lattifere, maiali, eccetera), oggetti. (1272)

In effetti, proprio questo scritto di Bassani su Francesco Tabusso conferma il definitivo allontanamento di Bassani dalla lezione di Giorgio Morandi e la ricerca di modelli visivi che meglio sappiano transfigurare la condizione particolare di quella soggettività che ora si esprime nel romanzo di Ferrara. Parlando infatti di Tabusso, Bassani scrive:

Va subito detto: del rigore “intellettuale”, della metafisica figurativa cara al vecchio maestro torinese, nella pittura di Tabusso è rimasto ben poco, anzi niente. I padri bisogna digerirli, oppure se si preferisce, vomitarli. Occorre sbarazzarsene insomma. L’eterna, atroce operazione di ripudio, di rigetto, che sta sempre alla base della Vita, fisica o spirituale che essa sia, l’ancora giovane pittore di Sesto San Giovanni l’ha attuata con fermezza. (1272)

A scomparire nell’opera di Tabusso è quindi, secondo Bassani, ogni nostalgia per le gelide geometrie cittadine della stagione metafisica; ed a profilarsi al suo posto una nuova relazione con il paesaggio circostante, che lui Tabusso, non potrebbe che guardare “da vicino, da molto vicino, ponendosi nei confronti di esso nella medesima prospettiva di una bestia da cortile, di un insetto” (1273). Tabusso diviene infatti per Bassani l’ennesimo rappresentante di quel nuovo sguardo che questi integra all’interno della sua opera ed al quale corrisponde un tanto diverso rapporto con la realtà. Se a proposito di Tabusso Bassani scrive, “Il pittore guarda alle umili cose che lo circondano come se intendesse estrarre da esse la loro realtà più nascosta, più vera” (1273), sarà sulla scorta di un simile atteggiamento e di

un'analogia modalità del vedere che sul finire del romanzo Limentani giungerà alla vetrina dell'imbalsamatore e quindi al fondo del proprio meccanismo di riconoscimento.

Nel romanzo, Edgardo Limentani arriva alla bottega di imbalsamazione dopo una serie di peregrinazioni caratterizzate dall'intensificarsi del proprio male di vivere e della propria condizione paranoica. In un momento precedente, infatti, Limentani aveva sottolineato la propria irrecuperabile distanza dal mondo, notando una volta fuori la finestra di un'osteria, come i giocatori di carte presenti al suo interno gli fossero apparsi come "estranei ed irraggiungibili" (827). In particolare, aveva notato Limentani, "Gli pareva di trovarsi davanti a un quadro in cornice. Impossibile entrarci dentro. Non c'era posto, spazio sufficiente" (827). Quando davanti la bottega dell'imbalsamatore, Limentani è dunque costretto a confrontarsi con una seconda lastra, ma questa volta è l'immagine presente al suo interno a determinare una diversa reazione. Il narratore racconta:

Di là dal vetro il silenzio, l'immobilità assoluta, la pace. Guardava ad una ad una le bestie imbalsamate, magnifiche tutte nella loro morte, più vive che se fossero vive. La volpe, per esempio, sprigionava una salute prepotente, quasi insolente, sottratta per incanto a qualsiasi possibile offesa di oggi e domani [...]. Gli scoiattoli riuscivano lo stesso a esprimere non soltanto tutta la grazia maliziosa, l'agilità da gnomi di Walt Disney della loro natura, ma qualche cosa d'altro [...]. Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non si sarebbero mai stancati di posarsi [...]. Vivi ad ogni modo

anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi, tirati a lucido, ma soprattutto diventati di gran lunga più belli di quando respiravano e il sangue correva veloce nelle loro vene, lui solo forse – pensava – era in grado di capirla davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla sin in fondo. (834-35)

Nell'osservare la vetrina dell'imbalsamatore il personaggio di Limentani rievoca quindi una delle fantasie dominanti rintracciate da Freud nei diari di Schreber, e vale a dire quella di essere privato degli organi sessuali e di tutta una serie di organi interni. Era solo attraverso questa mutazione, infatti, che Schreber riteneva possibile raggiungere uno stadio di perfezione, e dunque incamminarsi su quel destino di predilezione al quale era stato destinato da Dio. D'altro canto, riproponendo una simile fantasia di sventramento, nella prima edizione di *Dietro la porta*, il narratore-protagonista aveva scritto:

Mi vedevo con l'immaginazione picchiare [Luciano] senza pietà: e il membro, frattanto, mi si era indurito come quando da bambino, attraverso la porta socchiusa di cucina, spiavo non visto la cuoca (Ines, si chiamava: un pacifico donnone di campagna, dall'aria materna) sventrare un pollo. (*Dietro la porta* [1974] 557)

Ora, gli uccelli osservati da Limentani nella vetrina dell'imbalsamatore non sono altro che degli uccelli privati dei loro organi e resi più perfetti, uccelli che nell'ottica

di Schreber non sarebbe scorretto definire come degli uccelli trasformati in donna. La meccanica di riconoscimento che questi innescano sarà infatti visibile nelle parole dell'autore che immediatamente seguono all'immagine della vetrina. Il narratore racconta:

A un dato momento [...] fu costretto a tirarsi indietro di qualche centimetro. E subito, riflesso sulla lastra, tornò a intravedere il contorno del proprio viso. Cercò allora di guardarsi come si era guardato quella mattina stessa nello specchio del bagno. E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio ( la fronte calva, le tre rughe orizzontali che l'attraversavano da tempia a tempia [...] le labbra molli, quasi da donna...), ma tali tuttavia da apparirgli come velati, allontanati [...] sentiva lentamente farsi strada dentro se stesso, ancora confuso eppure ricco di misteriose promesse, un pensiero segreto che lo liberava, che lo salvava.

(836)

Partendo dall'estetica del realismo esistenziale, quindi, Bassani sa spingersi oltre, giacché quello che in Sughì era il graduale confondersi di vita animale ed oggettuale, è ora dall'autore caricato di connotazioni libidiche paranoico-regressive. In quanto segue si cercherà pertanto di vedere non solo lungo quali percorsi questo percorso prende piede ma anche la ragione per la quale questi si incontrino nell'immagine dell'uccello come donna.

### **La chiave di volta: l'uccello e/é la donna.**

Se fino a questo momento si sono raccontate le ragioni che giustificano una prima apparizione del romanzo con il titolo di *Natura morta*,<sup>164</sup> episodio centrale della versione definitiva de *L'airone* è quell'incontro con l'uccello che ne sancisce il suo titolo definitivo. Ovvio è infatti il processo di immedesimazione del protagonista con l'airone e con la sua vicenda; meno evidente la sua funzione all'interno del testo. Sin dalla sua prima apparizione, l'airone viene descritto come un uccello isolato capace di avanzare solo con fatica evidente e, come Limentani, smarrito e fuori dallo stormo. Ma solo in un secondo momento si profila il pericolo che l'uccello sia tirato giù da Gavino, il quale sostiene, tra l'altro, che un airone “impagliato fa sempre il suo effetto” (774). Segue, e come a rallentatore, la scena dell'abbattimento dell'uccello, quindi della sua lenta, straziante agonia. Eppure la vera domanda rimane: da dove proviene questa immagine dell'airone? E cosa vuole significare?

Se numerose sono state le riposte offerte dalla critica a riguardo,<sup>165</sup> e se molte di queste non hanno forse torto nel rintracciare le origini di questa immagine

---

<sup>164</sup> Quando nel 1966 la prima parte del romanzo compare sulla rivista *Paragone*, questa porta ancora il titolo di *Natura morta*.

<sup>165</sup> Anna Dolfi ricorda questa immagine presente nel Palazzo Schifanoia di Ferrara (Dolfi *Giorgio Bassani* 102); Antonello Perli parla invece di *L'albatros* di Baudelaire come di un ipotesto per il romanzo di Bassani, sottolineando come in entrambi i testi sia visibile un “uccello ‘indolente’, che ferito, sbeffeggiato, martirizzato [...] e ora buffo, goffo, impacciato, fiacco trascina con estrema lentezza e fatica le sue ‘ali da gigante’” (209); Sara Culeddu nota invece l'analogia tra il romanzo di Tarjei Vessas e quello di Bassani, notando come i protagonisti di entrambi i testi vivano la loro condizione di malinconica esclusione attraverso l'identificazione con l'uccello, e la finale scelta del suicidio. Nello specifico, Culeddu ascrive una simile somiglianza al carattere mitico della metafora ornitologica, come, attraverso Baudrillard, della sua caduta. Si veda in, Sara Culeddu, “*The Birds* by Tarjei Vesaas and *The Heron* by Giorgio Bassani: The Identification with the Ornithological *Other*”.

nell'uccello morente del Palazzo di Schifanoia di Ferrara, nell'albatros morente di Baudelaire, o semplicemente in un simbolo mitico capace di creare legami tra testi diversissimi come *L'airone* di Bassani e *The Birds* di Tarjei Vesaas, nel seno delle riflessioni da me condotte, non mi sembra impossibile ricondurre l'immagine dell'uccello impagliato a quel filone che, nel seno del realismo esistenziale, lega Bacon a Sughì, e soprattutto alle parole spente, sin dagli anni Sessanta, sulla produzione pittorica di questi artisti. In primo luogo, infatti, già nei cataloghi per le mostre di Bacon, Carluccio aveva sottolineato come uno dei modelli per la rappresentazione dell'uomo baconiano fosse "An experiment with the air pump" del pittore Joseph Wright Demby, al cui centro appare un uccello "inchiodato al suo panico" (23). Quindi, di veri e propri "uccelli impagliati" parlano sia Giuseppe Raimondi che Mario De Micheli, quando, descrivendo l'opera di Sughì è alla variante italiana di quell'uomo baconiano che questi guardano. Descrivendo le figure femminili di Sughì, Raimondi sostiene:

Donne come *uccelli impagliati* [...] oggetti di un mistero, stucchevole miraggio. O quelle erranti della strada, del marciapiede, confuse dentro le luci abbacinanti delle insegne accese. Avvolte nelle spire di fumo di tabacco, che gli uomini sprigionano, nella stupida incertezza, dall'orifizio della bocca. (2 corsivo mio)

Ed è interessante che a questa immagine della donna corrisponda punto per punto al profilo e alla vicenda di Limentani.

È mia convinzione che l'equazione tra donna ed uccello impagliato funga da chiave di lettura per la comprensione de *L'airone* e motivi il drammatico crollo al quale va incontro il protagonista all'indomani dell'abbattimento dell'uccello.<sup>166</sup> In *L'airone*, infatti, la condizione del protagonista, come della soggettività che la sostiene, è quella di un individuo "dietro la porta"; un individuo, in altri termini, che la ferita narcisistica ha ricacciato dall'Ordine simbolico ed inserito su di un percorso regressivo. In particolare, per Limentani, ogni tentativo di edipico superamento dei padri è ormai messo definitivamente da parte, e non sorprende che la figura paterna risulti nel romanzo completamente assente. Percorrendo a ritroso lo sviluppo libidico immaginato da Freud, la soggettività che sorregge *L'airone* ritorna infatti ad un momento libidico che esclude il padre e, simultaneamente, ad una zona erogena che precede gli organi sessuali e che, come osservato da Silverman nel caso di Proust, orienta intorno alla bocca il proprio interesse sessuale. Inoltre, proprio questo meccanismo di regressione, comporta un parziale ritorno a quel rapporto identificativo con la figura materna che Lacan definisce come Immaginario, e che dà quindi luogo a quella parziale femminilizzazione di cui si è già detto in precedenza. Segnalando come questo stadio psicologico determini in partenza il percorso di Limentani, nelle primissime pagine, il narratore osserva:

---

<sup>166</sup> L'equazione tra donna e uccello è anche presente in più momenti dell'analisi di Sigmund Freud del caso di Schreber. In particolare, Freud mostra come Schreber associ ad una serie di figure femminili nomi di uccello sulla base di quella che ritiene essere una somiglianza non solo fisica ma caratteriale ( Vol. XVII 35). D'altronde, lo stesso Pulga in *Dietro la porta* è femminilizzato attraverso l'equazione con l'uccello.

Quel viso era il suo; e tuttavia lui stava lì, a fissarlo, come se fosse di un altro, come se neanche il proprio viso gli appartenesse. Minuzioso e diffidente ne controllava tutti i particolari [...] le sopracciglia rade, troppo arcuate, tali da conferire alla fisionomia nel suo insieme un'espressione perennemente incerta e perplessa; il naso piuttosto forte, ma bello però ben disegnato da aristocratico; le labbra grosse, sporgenti, un po' da donna. (706)<sup>167</sup>

Tuttavia, è dal momento in cui il protagonista si identifica con l'airone/donna impagliata e con la sua vicenda di violenza e passiva accettazione che esplose in esso il delirio paranoico e la regressione erogena. Se difatti il ritorno alla zona orale è segnalato da un improvviso e malsano appetito – il narratore scrive, “Gli era scoppiato anche a lui un appetito tale che temeva di non farcela a soddisfarlo con niente” (782) – la percezione della propria “passività” ed il suo simultaneo rifiuto innescano la vampata paranoica, quindi l’“impressione che continuava a provare di essere inseguito, assurda, se ne rendeva ben conto, ma non per questo meno reale” (783). La regressione libidica è, infatti, accompagnata dall'odio su sé, e nel contempo da un compulsivo ritornare su una serie di immagini fisse.

Nell'ultima sezione di *L'airone* l'immaginario dell'autore implicito ruota intorno ad un caleidoscopio di bocche femminili e simultanee fantasie di

---

<sup>167</sup> L'idea della bocca come attributo femminile è anche suggerita dall'equazione con la vagina che emerge in una versione precedente del romanzo. In *L'airone* [1968] Limentani osservando il proprio volto vede, “la bocca, quindi, dal labbro superiore sottile, pressoché invisibile, quello inferiore grosso e prominente (una bocca vista da sotto in su-si diceva-una bocca capovolta)” (25).

castrazione, caratteristica questa che diventerà una nota ricorrente de *Il romanzo di Ferrara*. In primo luogo, già all'interno della sala ristorante in cui è in procinto di strafogarsi, Edgardo incrocia gli occhi di una donna e pensa, “senza dubbio una puttana: glielo dicevano la bocca, il modo come fumava, le unghie” (789). Quindi, quando poco dopo si accinge ad urinare, questi descrive il proprio organo sessuale come “grigio, misero, da niente, con quel segno della circoncisione, così familiare e insieme così assurdo ... Non si trattava che di un oggetto, in fondo, di un puro e semplice oggetto come tanti altri” (794). Inoltre, finalmente ritornato nella propria stanza, Limentani vede passargli davanti agli occhi una serie di immagini:

Ecco là [Bellagamba] la sua faccia color cuoio eternamente protesa in avanti, deformata a ogni istante da smorfie imprevedibili delle sopracciglia, del naso, del labbro, della lingua. Ed ecco subito dopo altri volti: quello della Nives incorniciato dal guanciale, quello di sua madre con sotto, attorno al collo a mezza altezza, l'immancabile nastrino di velluto nero (798).

Ed infine, in un momento successivo del romanzo, ed in uno stato di dormiveglia:

Il volto della donna in tailleur scuro [...] la sua larga, pallida faccia da ex contadina magari del posto, i suoi grandi occhi opachi, senza sguardo, le sue grosse labbra carnose, cariche di rossetto. (799)

In breve, concentrando la propria attenzione sulle labbra e sui gesti della lingua, e nel contempo sottolineando dettagli che, come il nastro intorno al collo della madre, rievocano l'immagine della circoncisione (come aveva d'altronde già fatto la linea intorno al collo della protagonista di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*), l'autore lega tra di loro la fase orale, il riemergere di fantasie omosessuali, e l'ormai vincente ansia di castrazione. Da un lato, infatti, Limentani pensa a Bellagamba, ed in uno stato di dormiveglia, carica gli ammiccamenti di cui questi è stato prodigo nel corso della giornata di connotati più marcatamente erotici, dall'altro il desiderio/repulsione di natura omosessuale viene immediatamente spostato sulla donna osservata al ristorante, la quale, nel linguaggio di Irigaray, assume il carattere di madre castrante e di oggetto transizionale nello scambio omoerotico.<sup>168</sup> Non sorprende, allora, che nella mente di Limentani, si passi velocemente da Bellagamba ad Ulderico, essendo quest'ultimo il cugino con il quale nell'adolescenza questi era solito scambiarsi le donne. In particolare, Edgardo ricorda come:

Fin dall'epoca in cui, ragazzi, andavamo assieme al casino, Ulderico era sempre stato molto spiccio e sbrigativo con le puttane [...] mentre lui, al

---

<sup>168</sup> Il termine di omoerotismo è stato oramai ampiamente adottato dai *Gender Studies*. L'accezione con la quale il termine è usato nel mio saggio risale tuttavia a Luce Irigaray, e corrisponde all'idea per la quale il legame omoerotico tra due uomini si serve della donna come mero oggetto di scambio. Si veda anche, Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, in bibliografia nella versione inglese. Inoltre, pur in linea di massima concordando con Derek Duncan quando scrive, "In writing about the liminal experience of the abject body, Bassani proposes a refutation of binary models of identity that separates fascist and anti-fascist, Jew and Catholic, hetero and homosexual" (Cestaro 200), è nostra convinzione che queste identità non siano, come ritiene Duncan, il semplice risultato di dinamiche storiche, ma derivino dall'inserimento del corpo narcisisticamente desiderante del protagonista all'interno di quelle stesse dinamiche storiche.

contrario, era sempre stato timido, incerto, riguardoso, e bisognoso ogni volta di un'eternità, questo il punto, prima di arrivare ai famosi fatti. (800)

Riprendendo, dunque, il *topos* dell'im maturità sessuale del protagonista e del suo confronto con una mascolinità almeno all'apparenza aproblematica – e si veda in tal senso il rapporto tra il giovane Pino Barilari e Sciagura in *Una notte del '43*, oppure quello tra il protagonista de *Il giardino dei Finzi-Contini* e di Malnate – il narratore de *L'airone* svela, ora in maniera più esplicita, la natura omoerotica dei rapporti del protagonista con una serie di figure maschili antagoniste. Ne deriva che quando dallo stato di dormiveglia Edgardo passa a quello del sogno, ecco che questi rivede “la stessa donna in *tailleur* scuro [che] lo fissava con la solita insistenza, girando la testa di tre quarti [...] e senza staccare gli occhi dai suoi, tirava fuori la lingua e cominciava a passarsela sul labbro superiore” (803), questa volta spostando l'immagine di Bellagamba (ed il suo gesto della lingua) sulla donna che permette il contatto omoerotico.

L'interesse di Bassani nei confronti della zona orale è ulteriormente rintracciabile in alcuni scritti critici dell'autore, e non è escluso che siano proprio le immagini tratte da questa letteratura ad avere in parte orientato la rappresentazione bassaniana della donna. Commentando la produzione letteraria della collega e in mille modi rivale Anna Banti,<sup>169</sup> Bassani ritorna con un'insistenza

---

<sup>169</sup> Nota è l'acredine degli ex-allievi di Longhi nei confronti della moglie. Per una versione romanzata di queste vicende, si veda anche, Anna Banti, *Un grido lacerante*. Nel caso di Bassani, in “Cronologia” *Opere* Cotroneo ci ricorda come dal 1971 Bassani chiuda bruscamente il rapporto con *Paragone* ed Anna Banti perché non perdona di non avergli fatto presentare un servizio televisivo in ricordo di Roberto Longhi.

abbastanza peculiare sui gesti della bocca ed i movimenti della lingua delle sue protagoniste. In “Ancora sulla Banti: Arabella e affini”, ad esempio, Bassani descrive la storia di degradazione di questa ragazzina romana come una delle cose più perfette che la Banti avesse fino a quel momento mai scritto, e sceglie, tra le scene del libro, proprio quelle in cui la suddetta degradazione passa, per dirla così, attraverso la bocca della protagonista. In particolare, Bassani racconta di “Arabella giovinetta, accosciata nella stalla a mungere le vacche, ovvero che ‘passa la lingua a tradimento’ sulle spalle vigorose e sgorate dal sale di Ezio, il compagno di giochi”; e poco dopo “Arabella al mercatino dei Prati, vista nell’atto di comperare le arance, e di ridere, nel mentre, scoprendo le gengive, ed esibendo la lingua ‘in un curioso maneggio della bocca aperta’” (1143). Non può essere dunque un caso che quando analoghi gesti della bocca sono riprodotti in *L’airone*, o negli scritti successivi questi portano con sé residui di quell’immaginario già appartenuto alla Banti. Bassani scrive:

Non se ne scorgeva che la punta. Ma da quel poco gli pareva di poter indovinare che fosse grossa e corta, bestiale nella forma non meno che nel colore, che era di un rosso vinoso, bluastrò. Si trattava indubbiamente di una contadina (neri e lustri, anche i suoi occhi assomigliavano a quelli di certi animali di campagna, quelli delle mucche, per esempio ...). (804)

Infine, commentando su questi passaggi della Banti, Bassani aggiunge:

Sono immagini violente, che hanno la stessa imperiosa virtù di comunicazione di quelle dei sogni [...] sogni, visioni, incubi. Realtà a frammenti. Per chi è escluso dalla vita, per chi ha scelto di starne fuori, è giusto ed umano che la vita non restituisca altri messaggi. (1144)

Se sogni, visioni, incubi finiscono per essere temi onnipresenti in *L'airone*, questi saranno la materia prima con la quale verrà costruito *L'odore del fieno*, raccolta di scritti per la quale sembra difficile trovare una definizione più adeguata che quella appunto, di “realtà a frammenti”. *L'odore del fieno*, infatti, è un libro messo insieme da una soggettività che è esclusa dalla vita, che ha scelto definitivamente di starne fuori, ed alla quale sembra, appunto giusto ed umano, che la vita non restituisca altri messaggi.

### ***L'odore del fieno***

In *L'odore del fieno* la soggettività che attraversa *Il romanzo di Ferrara* è ormai completamente avviluppata all'interno del proprio delirio paranoico-regressivo. Di conseguenza, non solo ritornano i temi e i personaggi della prima produzione bassaniana, ma la narrazione finisce per limitarsi ad una serie di immagini ricorrenti e tra loro disconnesse.<sup>170</sup> Sin dalle “Due fiabe”, primo capitolo di questa disordinata raccolta, l'autore sottolinea il carattere revivalista di questa scrittura prodotta per singhiozzi. Protagonista del racconto, infatti, è Egle Levi-Minz, una donna che come la Lida della *Cinque storie ferraresi* è legata a suo figlio da un rapporto

---

<sup>170</sup> Sigmund Freud sottolinea come, diversamente dai fenomeni isterici, nello sviluppo della paranoia, non si proceda per condensazione ma per ripetizione della stessa immagine. (Vol XVII 48).

esclusivo, una donna, in altri termini, ferma con il suo bambino allo stadio dell'Immaginario. Eppure, diversamente da Lida, Egle è una donna già vecchia, e vale a dire una figura la cui “smorfia della grande bocca malinconica, già un tantino cascante agli angoli” (858), segnala il carattere oramai *uncanny* di simili reminiscenze.

Capitolo centrale all'interno di *L'odore del fieno* è il racconto intitolato, *Altre notizie su Bruno Lattes*, dove a ricomparire è appunto Bruno, deuteragonista di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*.<sup>171</sup> Infatti, là dove in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* si era raccontato il difficile rapporto con la maestra socialista, e fra le righe, la complessa gestazione di un irrisolto complesso edipico in, “Altre notizie su Bruno Lattes” viene descritta l'infanzia e l'adolescenza di Bruno, e vale a dire una serie di episodi traumatici che agli eventi delle storie ferraresi fungono da premessa. In realtà, se il primo racconto si conclude con un Bruno finalmente capace di distaccarsi dalla figura materna, e visto in un momento che precede di poco il suo ingresso in società, in “Altre notizie su Bruno Lattes” la soggettività che attraversa *Il romanzo di Ferrara* sembra ormai aver compiuto diversi passi indietro. A colpire, infatti, non è tanto l'attenzione dell'autore per i temi dell'infanzia o dell'adolescenza, ma il suo riallacciarsi ad una tappa dello sviluppo libidico anteriore a quella delle ultime storie ferraresi. D'altro canto, con la morte del protagonista de *L'airone* e con l'immagine del carro funebre che in *L'odore del fieno* varca la soglia del cimitero ebraico, appare alla critica abbastanza evidente

---

<sup>171</sup> In *Risposta (VI)*, Bassani descrive Bruno Lattes come il personaggio che “assomiglia a me, alla solita parte di me” (1327).

che quel confine che segna l'ingresso in società è attraversato nuovamente dall'autore, ma questa volta a ritroso.<sup>172</sup>

In "Altre notizie su Bruno Lattes" ritornano con forza il problema della madre e dell'identificazione con questa. Riproducendo il pensiero di Bruno, il narratore racconta:

Che cosa c'era di comune – tornava a domandarsi – fra lui da una parte, e suo padre coi relativi suoi parenti e affini dall'altra? Lui era alto, secco, scuro di pelle e di capelli, mentre il papà, e dietro il papà l'interminabile sfilata dei Camaioli, [...] degli Josz, degli Ottolenghi, dei Minerbi, dei Bassani, eccetera, costituenti tutti assieme la cosiddetta "tribù" Lattes erano in larga prevalenza bassi, tarchiati, forniti di occhi azzurri, di un celeste slavato [...]. Ebbene, anche dal lato del carattere nessuna somiglianza fra lui e loro [...]. Il suo carattere era molto più vicino, così almeno gli sembrava, a quello forte e schietto di tanti suoi amici cattolici, e non per nulla la mamma, nata cattolica, cattolicissima, si chiamava Marchi. (869)

In realtà, l'identificazione con la figura materna, la quale è in *Il romanzo di Ferrara* ad uno stato di latenza, dà luogo, nel momento in cui diviene più significativa, ad

---

<sup>172</sup> Il titolo *L'odore del fieno* deriva tra l'altro da quel passaggio del romanzo in cui, compiendo questo gesto, il lettore viene condotto oltre la vita. In *Altre notizie su Bruno Lattes*, Bassani scrive:

Non appena il carro funebre ebbe varcato la soglia del grande cancello d'ingresso, e nel varcarla fece un lento sobbalzo, un odore acuto di fieno tagliato sopraggiunse a rianimare il corteo oppresso dal caldo. (868)

un racconto delirante e sconnesso. Allo stesso tempo, l'aggravarsi della sindrome narcisistica fa riemergere una serie di fantasie erotiche legate al proprio dimenticato passato. È in questi termini, allora, che diviene comprensibile "l'impazienza, l'agitazione quasi forsennata dalla quale adesso, pensando alla sentinella di guardia alla polveriera, [Bruno] si sentiva tormentare (diventare amici, forse sarebbero andati al cinema, e più tardi, nonostante i propri diciott'anni nemmeno compiuti, più tardi a casino, magari...)" (871). Così come è sempre all'interno di questi parametri che va letto il successivo accavallarsi dei suoi ricordi d'infanzia, ed in particolare la maniera attraverso la quale al ricordo dei funerali del nonno Benedetto si sovrappongono immagini legate ad un più lontano passato. Nello specifico, il narratore descrive come fitti sciami di zanzare riportano alla memoria di Bruno gli aeroplani militari da caccia che una sera d'agosto di parecchi anni prima questi aveva visto dalla finestra dello stesso nonno. Ma la cosa più interessante è come proprio l'intrecciarsi di questi due ricordi, apra la porta a tutta una nuova serie di fantasie dalla natura prettamente sessuale. Se, infatti, le immagini di oggetti volanti rievocano gli scritti di Freud su Leonardo e la maniera attraverso la quale quest'ultimo avrebbe sublimato la propria ricerca omosessuale attraverso un interesse per il volo, l'ornitologia e l'aviazione,<sup>173</sup> non è impossibile che l'autore voglia suggerire che analoghe ricerche ed analoghi processi di sublimazioni siano ascrivibili alla figura di Bruno Lattes. Improvvisamente, infatti, Bruno ricorda, "Il papà era al fronte. E la mamma? Dove era la mamma? Qualcuno, forse la zia Edvige [...] gli aveva raccontato che la mamma era partita per Feltre,

---

<sup>173</sup> Si veda Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood" (Vol. XI 57-138).

dove avrebbe trascorso col papà una breve licenza” (872). Ed a questa domanda, seguono a ruota l’immagine della madre scomparsa e quella dei suoi possibili intercorsi con il padre. Tuttavia, all’allusione nascosta nella frase “E le retrovie, di cui la zia Edvige aveva parlato, *che cosa* erano le retrovie?” fa seguito immediatamente un ritorno del pensiero di Bruno agli aeroplani da caccia, al suo desiderio di toccarli, e giù da lì, allo sguardo duro e censorio del nonno Benedetto.

Lungo l’intero racconto, l’autore di “Altre notizie su Bruno Lattes” non si ferma e continua a sciorinare una serie di immagini legate ad una particolare condizione psichica. Ritornando al racconto del funerale del nonno Benedetto, il narratore descrive un’altra scena in cui alla scomparsa della madre si accompagna in Bruno il sentimento di un improvviso abbandono. L’autore scrive:

A un tratto però era caduto: lungo disteso, e con la faccia in avanti. Mentre ancora stava cadendo l’aveva capito subito di essersi sbucciato un ginocchio. Eppure al ginocchio sul momento non aveva badato. Si era guardato attorno. Che solitudine tutta in una volta! Sebbene la gamba gli facesse male, nessuno si occupava di lui, nemmeno la mamma. (873)

L’episodio è pertanto accompagnato da una seppur vaga fantasia di castrazione, alla quale segue senza soluzione di continuità la richiesta d’affetto nei confronti della madre. Nel delirio narcisistico-paranoico, infatti, il protagonista vuole al tempo stesso essere la madre e divenire il suo esclusivo oggetto di desiderio, sicché, accortosi dell’assenza della madre, questi pronuncia provocatoriamente, “solo i

morti stanno bene” (873). La madre che rispondendo a questo richiamo, gli posa una mano sulla bocca mentre gli fascia il ginocchio, costituisce pertanto una coerente conclusione a questa memoria retroattiva.

Il desiderio della madre e l’identificazione con questa determinano il radicalizzarsi di un immaginario femminile dal carattere ferino ed ostile.<sup>174</sup> Le donne che compaiono da questo momento in avanti sono infatti donne rivali, donne voraci, donne in fin dei conti nefaste e mortali. Di un’Adriana indifferente e crudele il narratore scrive ad esempio, “Avrebbe voluto insultarla, darle della puttana, picchiarla” (875), quindi rievocando il senso di paralisi che lo prendeva al pensiero di quella, questi ne descrive la “bocca carnosa da vamp americana” (884). In maniera non dissimile, nell’ambivalente attrazione di Bruno per la donna del tiro a segno, il narratore ricorda:

Aveva un profilo diritto, chiuso, e occhi celesti, è vero, però freddi, duri cattivi. C’erano le sue mani, infine, di cui si serviva per trattare le carabine ad aria compressa con gesti misurati e energici, quasi virili [...] eppure doveva riconoscerlo. Quelle mani, quegli occhi, quel corpo animalesco

---

<sup>174</sup> Ada Neiger aveva già notato come l’atteggiamento dell’autore nei confronti della sensualità della donna dimostra un’avversione generalizzata, sottolineando tuttavia che “le donne ebraiche di Bassani non rivelano un torbido fascino né una particolare sensualità, le più attraenti di esse hanno addirittura un aspetto fisico ‘molto ariano’” (73). Neiger tuttavia ascrive una simile avversione in parte alla tendenza ebraica a relegare la donna ad una posizione subordinata, in parte alla proiezione sulla donna di un sentimento di inadeguatezza. Schneider torna a sua volta su questa continua denigrazione dei personaggi femminili, riprendendo riflessioni simili a quelle di Neiger e sviluppandole in una direzione solo in parte simile alla mia. Schneider sostiene infatti che tutte le donne seducenti divengono oggetto di vituperio in quanto emblemi di una mascolinità passiva espressa dai testi e redenta dalla conclusione del romanzo. Schneider nota anche come le donne/prostitute siano spesso associate con il fascismo ed il cattolicesimo (113-51).

stretto in un maglione rosa, quel suo crudo accento toscano, tutto in lei lo attraeva, lo affascinava. (878)

Difatti, se queste fattezze androgine e questo corpo bestiale ricordano da molti vicino il corpo femminilmente taurino di Bellagamba, questo è perché ad accomunare l'ex-fascista e la donna del tiro a segno sono anche simili gesti, e simili ammiccamenti. Scrive l'autore:

Mentre riprendeva il suo posto dietro il banco, e tornava a porgli il fucile, ammiccò in direzione della finestra ormai spenta, sbuffando dalle labbra grosse e ritinte [...]. E di colpo capì due cose: che soltanto a cominciare da quel momento avrebbe saputo ciò che davvero volesse dire la parola “sofferenza” e che il ricordo della smorfia della ragazza dei fucili ( una smorfia che la sera prima lo aveva riempito improvvisamente di felicità, di gelosia, e di uno scuro senso di abiezione) gli sarebbe rimasto impresso dentro per molti anni a venire, chissà mai quanti. Come un piccolo marchio: minimo ma indelebile. (879)

La bocca della donna diventa dunque la voragine entro la quale Bruno può perdersi, l'orifizio che, invece di produrre la vita, questa volta la reclama a sé. E non è un caso che sia proprio questa equazione tra la bocca e la morte a concludere l'ultima tra le storie ferraresi interamente ambientata dentro le mura.

Nell'epilogo di "Altre notizie di Bruno Lattes", il protagonista incontra Cesarino, fratello minore dell'Adriana; tuttavia, proprio l'infanzia che da sempre era stata il luogo di ristoro dalle sofferenze, diviene a questo punto l'origine stessa del male. Ricostruendo il momento epifanico di Bruno, il narratore scrive:

Nella rossa, cupa luce del crepuscolo faceva pensare a uno scugnizzo napoletano in cerca di clienti. Oppure al demonio. "Cerchi l'Adriana?" aveva domandato, passando la punta della lingua sulle labbra stranamente violacee, quasi asfittiche [...]. Dal manubrio cromato della bicicletta pendeva qualcosa di rosso. Aveva allungato una mano per toccare. Si trattava di una bandierina di tela ruvida a forma di triangolo: una specie di lingua vermiglia, color sangue, lunga una trentina di centimetri. L'aveva spiegata adagio con le dita, fino a quando al centro di essa non aveva veduto apparire un piccolo, inequivocabile segno nero: una svastica. (899)

### **Fuori dalle mura, *into the world* of "simulacra"**

Marilyn Schneider termina la propria monografia su Bassani con un capitolo dedicato all'atto di "self-inscription". In particolare, è convizione di Schneider che, pur essendo visibile dai tempi delle *Cinque storie ferraresi*, è con "Ravenna", racconto di *L'odore del fieno*, che l'autore imprime una svolta decisiva alla propria strategia di iscrizione nel testo. A partire da "Ravenna" e così fino alla fine de *Il romanzo di Ferrara*, infatti, Bassani mostra, secondo Schneider, l'intenzione di

sovrapporsi alla soggettività che attraversa la sua opera, in questo senso offuscando i confini tra la figura dell'autore implicito e quello dell'autore reale. Inoltre, sostiene Schneider, è questa un'azione scientemente perseguita, giacché la stessa scelta del nome Val per la moglie del protagonista di questi racconti (Valeria era il nome reale della moglie di Bassani),<sup>175</sup> muove chiaramente in questa direzione. Tuttavia, in un'ottica diversa dalla mia, Schneider è convinta che l'atto di "self-inscription" sia determinato in Bassani dalla volontà di superare il proprio passivo ebraismo e celebrare la propria sopravvivenza. Per questa ragione, secondo Schneider, in "Les neiges d'antan" l'autore metterebbe in risalto la caduta degli idoli di un tempo, e vale a dire la differenza tra il proprio successo ed il diverso destino di Marco Giori e Mario Pelandra. L'autore scrive:

Dopo mi sono sposato, sono andato via da Ferrara ho messo radici altrove, ho avuto dei figli, ho scritto e pubblicato dei libri: coi molteplici contraccolpi in bene e male che da tutto ciò è derivato. In ogni caso mi sono dato da fare, come dicono qui a Roma, lavorando, faticando, vivendo. (899)

In realtà, pur ammettendo che *L'odore del fieno* possa in parte evocare, "La vittima di un tempo, ora vittoriosa, che espone la volgare meschinità degli sconfitti" (Schneider 201; traduzione mia),<sup>176</sup> si ritiene che la prosa di Bassani risponda ad obiettivi più vasti ed al tempo stesso meno categorici di quelli individuati dalla

---

<sup>175</sup> Si ricordi che in edizioni precedenti del testo, Bassani avesse utilizzato il nome Vittoria, decidendo poi di utilizzare Val per la versione definitiva di *Il romanzo di Ferrara*.

<sup>176</sup> "The victorious former victim self-righteously exposing the coarse pettiness of the vanquished".

critica. Infatti, se si guarda a *L'odore del fieno*, non sarà difficile osservare che a caratterizzare questa raccolta è la frammentazione e ripetitività dei suoi brani, la sostanziale superficialità dei racconti, la messa in questione del confine tra l'arte e vita, l'abolizione di ogni criterio di autenticità e gerarchia estetica. In altri termini, a caratterizzare *L'odore del fieno* è una particolare condizione della letteratura e dell'arte che inizia a manifestarsi a partire dall'arrivo di Andy Warhol, e che si registra in Italia nei primissimi anni Sessanta.

In *Warhol verso de Chirico*, Achille Bonito Oliva mette in risalto la novità introdotta da Warhol all'interno della percezione sociale dell'arte. In particolare, Bonito Oliva confronta due modalità di rappresentazione che trovano un equivalente in due importanti riferimenti de *Il romanzo di Ferrara*, e vale a dire nella Metafisica di De Chirico e nella Pop-Art di Andy Warhol. Nello specifico, se nelle *Cinque storie ferraresi* e nelle opere di De Chirico, “la citazione della prospettiva rinascimentale serve a costruire un paradosso visivo, quello di racchiudere non un evento mitico o eroico, come avveniva nella pittura del '400, bensì per raccontare l'inenarrabile, un enigma” (9), nel prelevamento e nella valorizzazione dell'oggetto comune presenti in Warhol e in *L'odore del fieno*, “non esistono preferenze affettive [...] spinte emotive che determinano la scelta” (11). Alla superficialità dei mass-media e della riproduzione di massa, l'artista contemporaneo si relaziona pertanto attraverso un perfetto adeguamento ed un'intenzionale freddezza, e come scrive Bonito Oliva:

La mancanza di gerarchie in Warhol è l'ulteriore segno di una mentalità che considera la realtà come un contenitore mnemonico di immagini poste in una posizione di intercambiabile orizzontalità dal loro consumo. Se il consumo culturale per De Chirico aveva ancora destinatari circoscritti e forse individuabili, in Warhol invece è allargato all'infinito, fuori da ogni statistica previsione. Per questo, l'immagine acquista, la possibilità e la capacità di dilatare il proprio stereotipo secondo un movimento non di profondità bensì di superficie, sintomo di scorrimento, amplificato da un tipo di inquadratura che ricorda quella fotografica, cinematografica, televisiva. (13)

Sono proprio queste immagini intercambiabili, questi stereotipi vuoti, questa sconfitta della comunicazione che Bassani mette in scena in *L'odore del fieno*. "The act of self-inscription", se serve ad una seppure tarda "vengeance of the victim", lo fa, dunque, nella coscienza della sua dipendenza dalle nuove norme estetiche e dai mezzi di riproduzione di massa. Sarà allora così che andranno letti in "Ravenna", "il braccio nerboruto, cotto dal sole, [che] agita minacciosamente una falce" (891) memore di quello dei braccianti parimenti bolscevichi e parimenti arrabbiati che si erano incontrati in *L'airone*, o i piccoli argentei aeroplani simili a tanti altri aeroplani bassaniani indifferentemente veri o inventati. Ma è soprattutto così che vanno interpretati i rapidi cambi di scena che in questo, come negli altri racconti della raccolta, vedono nell'alternarsi rapsodico di *déjà-vu* bassaniani la loro perdita di profondità e di senso. D'altronde, anche al livello del linguaggio, se la presenza

di anglicismi è visibile in Bassani anche prima degli anni Sessanta, è nei romanzi scritti a partire da questa data che questi iniziano a filtrare con un'insistenza sempre maggiore. Tra i molti che si incontrano in queste pagine, a segnalare, in maniera perfino troppo scoperta, la funzione esercitata dalla pop-art sull'immaginario di questa fase della produzione bassaniana, si vedano ad esempio le scatolette di roba conservata, scorte da Bassani nel secondo dei "Tre Apologhi," "scatolette americane, naturalmente" scrive l'autore, "Prima non ne avevo mai viste. *Meat and Vegetables, Pork*, leggevo affascinato" (923).

Nel 1967 Guy Debord pubblica in Francia *The Society of the Spectacle*, un'opera che durante le lotte del '68 diventerà il manifesto di un'intera generazione. La tesi di Debord è che la società moderna di produzione determini un'accumulazione di prodotti di natura non solo oggettuale ma anche "spettacolare". Debord è infatti convinto che l'estensione del capitalismo produca una situazione tale in cui a rassomigliarsi non sono solo le merci, ma le stesse rappresentazioni di noi stessi e delle nostre vite; una società, in altri termini, in cui le dinamiche di alienazione giungono a condizionare e trasformare l'immaginario collettivo. Riprendendo la tesi di Debord, alla fine degli anni Settanta, Jean Baudrillard sviluppa le nozioni di iperrealità e simulacro, affrontando il problema dell'alienazione per immagini con una anche maggiore radicalità.<sup>177</sup> Nello specifico, in *Simulacra and Simulation* Baudrillard parla della simulazione della realtà contemporanea come una simulazione di terzo tipo in cui l'immagine precede

---

<sup>177</sup> Nonostante le tesi del simulacro e della simulazione siano esplorate in maggior dettaglio in *Simulacra and Simulation*, apparso in Franca col titolo originale di *Simulacres et Simulation* (1981), Baudrillard le aveva già precedentemente accennate in, *L'échange symbolique et la mort* (1976).

il referente, ed in cui i due termini sono legati tra loro da un rapporto arbitrario e non necessitante. Non è infatti escluso, secondo Baudrillard, che seguendo un percorso antitetico a quello normale sia la produzione stessa dell'immagine a determinare la realtà, e non viceversa. In breve, Baudrillard ritiene perduto il confine tra un dentro ed un fuori della rappresentazione o, in altri termini, tra le posizioni del *vedere* e dell'*essere visti*.

Giorgio Bassani risponde a queste sollecitazioni provenienti dalla cultura visiva del proprio tempo e riorganizza *Il romanzo di Ferrara* in maniera corrispondente. Inserendosi in un dibattito sulla rappresentazione, tuttavia, Bassani non sacrifica il messaggio politico dei propri scritti, e piuttosto decide di adattarlo allo spirito dei tempi. In "Tre apologhi", quindi, l'autore si sofferma ad un certo punto sulla figura del fotografo Uller Tumaini, e sulla visita che, ad ogni suo viaggio a Ferrara, questi puntualmente gli dedica. L'autore scrive:

Si sta in un bugigattolo tre metri per quattro, non di più, Uller seduto dietro a un tavolino-scrivania dal ripiano in *perspex*, io di fronte, su una poltrona di tubi nichelati. E siccome Uller non accende la luce altro che in casi di strana necessità [...] quando fuori comincia a fare buio possiamo ritenere a buon diritto che dall'esterno nessuno di quanti passano lungo il marciapiede riesca a scorgerci. Strana sensazione, ad ogni modo! Noi qui, invisibili, come fuori del tempo, come morti. E là, richiamate ogni tanto dal *neon* sfolgorante della vetrina e dalle foto esposte, le ingenue, fidenti, inconsapevoli facce della vita, tutte scoperte e protese. (911)

In altri termini, nascosti all'interno della loro personale camera oscura il narratore protagonista (quindi l'autore) e l'amico Uller, guardano ad un mondo già tramutatosi in società dello spettacolo, ed osservabile come un film di cui sono disponibili molteplici proiezioni.

Ad una simile logica risponde, nell'ultimo dei tre apologhi, la scena della "giovane amica dalle calze rosse e dalla coda di cavallo" (929), e la richiesta che questa fa all'autore di visionare una serie di fotografie per una "grande" inchiesta. Queste foto, racconta l'autore, hanno tutte a che fare con la cronaca nera:

C'è il funerale della mondana accoltellata dal magnaccia poi suicida. C'è quella della moglie dell'industriale farmaceutico, fatta sopprimere dallo stesso per procura. Seduto al tavolo di cucina, c'è l'obeso, serafico malversatore di miliardi cattolici, colto nell'atto di tendere la boccuccia ingorda verso una forchettata di spaghetti che una mano fuori campo mantiene sospesa sulla sua fronte. C'è il giovane, muscoloso attore inglese, famoso a tutt'oggi più per le fenomenali bevute che per i suoi meriti cinematografici, il quale sotto gli occhi della moglie bellissima, rimirante la scena dal bordo della macchina parcheggiata di notte in Via Veneto, mulina vagamente i pugni in direzione di una frotta di paparazzi in fuga. (930)

Nel 1984 Rosalind Krauss scrive “A Note on Photography and the Simulcral”, articolo epocale che cambia la maniera di guardare alla fotografia e all’arte contemporanea. Nell’articolo Krauss fa partire la propria riflessione da una discussione sul programma televisivo francese *Une minute pour une image* all’interno del quale personaggi più o meno noti sono invitati ad offrire una risposta istintiva di fronte ad una fotografia precedentemente scelta. Commentare questo esperimento serve a Krauss per analizzare le aspettative e preconoscenze del “pubblico medio” di fronte alla fotografia, e che di pubblico “medio” ironicamente si tratti è sottolineato dal riferimento al testo di Pierre Bourdieu *Un art moyen*. Krauss, infatti, ricorda che per Bourdieu la fotografia produce o incentiva una serie di comportamenti sociali del tipo, “La luna di miele di successo è la coppia fotografata di fronte alla Torre Eiffel, perché Parigi è la Torre Eiffel e perché una vera luna di miele è una luna di miele a Parigi” (57; traduzione mia),<sup>178</sup> e questo sulla base della sua funzione di indice sociale e della conseguente mancanza di criteri estetici a sé propri. In realtà, mentre per Bourdieu la fotografia è costretta ad un’imitazione degli stili diversi delle arti cosiddette alte, Krauss si spinge oltre, ed invertendo la tesi del filosofo francese, sostiene che quello che quest’ultimo vede come un attributo specifico della fotografia rappresenta in realtà una condizione ormai diffusa all’interno dell’estetica contemporanea:

---

<sup>178</sup> “The truly successful honeymoon is the couple photographed in front of the Eiffel Tower because Paris is the Eiffel Tower and because the real honeymoon is the honeymoon in Paris”.

Perché la pittura e la scultura contemporanea hanno sperimentato il travestimento fotografico dell'idea di originalità, o espressività soggettiva, o singolarità formale, non come una versione fallimentare di questi valori, ma come una negazione del sistema stesso della differenza attraverso il quale questi valori possono essere concepiti. Nell'esporre la molteplicità, l'artificialità, la ripetizione e lo stereotipo al centro di ogni gesto estetico, la fotografia annulla la possibilità di distinguere tra l'originale e la copia, l'idea originaria e i suoi imitatori pedissequi. (59; traduzione mia)<sup>179</sup>

Infine, guardando agli artisti della propria generazione, Krauss vede in Cindy Sherman una degli artisti capaci di confrontarsi criticamente con questa particolare situazione estetica. L'opera di Sherman, infatti, si concentra su quelli che, già in partenza, appaiono come stereotipi mediatici, e vale a dire personaggi e situazioni divenuti riconoscibili sulla base delle abitudini visive create dai film di Hollywood, dalle soap-opera, dalle pubblicità etc. Infine, per il suo essere al tempo stesso autrice e protagonista dei propri travestimenti fotografici, Sherman interroga, secondo Krauss, la posizione stessa del soggetto creatore, problematizzando la possibilità dell'artista contemporaneo di sottrarsi ad un simile processo di stereotipizzazione. A rimanere aperta, dunque, è la questione di un'eventuale

---

<sup>179</sup> "For contemporary painting and sculpture has experienced photography's travesty of the ideas of originality, or subjective expressiveness, or formal singularity, not as a failed version of these values, but as a denial of the very system of difference by which these values can be thought at all. By exposing the multiplicity, the facticity, the repetition and the stereotype at the heart of every aesthetic gesture, photography deconstructs the possibility of differentiating between the original and the copy, the first idea and its slavish imitators".

partecipazione di Bassani a questa temperie culturale, così come la possibilità di meglio comprendere il posizionamento dell'autore nei confronti di questa particolare visione del gesto artistico.

Le riflessioni di Rosalind Krauss su Sherman giungono al termine di un dibattito sullo statuto dell'immagine che, partendo da Lacan e passando per Debord and Baudrillard, trova in Francia il suo vero epicentro. D'altronde, è sulla scia di questo dibattito che già a metà degli anni Settanta Krauss aveva affermato la condizione ormai endemica del narcisismo,<sup>180</sup> per di più evidenziando il discrimine tra la "riflessione" delle pratiche moderniste e la "riflessività" tautologica delle estetiche contemporanee. In quell'occasione, Krauss aveva evidenziato come la diffusione del video avesse incoraggiato estetiche che, alla riflessione sul sé e sul mondo, sostituivano un accorpamento dei due termini; estetiche, in altri termini, dove l'implosione del soggetto su se stesso tagliava i ponti con la memoria personale e collettiva.

L'opera di Bassani, al pari di quella di Sherman, potrebbe rappresentare un tentativo di inserimento in questo dibattito. Moltiplicando all'infinito i *topoi* della sua precedente produzione ed inserendosi in prima persona nel testo, Bassani mostra di sapere esporre le nuove regole del gioco. Infatti, come già in *Gli occhiali d'oro*, ma in maniera diversa, l'autore si appropria di quel discorso che ne domanda l'annullamento. Ma questa volta a parlare non è Bassani l'ebreo ma Bassani l'artista. L'autore comprende, quindi, di non essere molto diverso da quelle figurine presentategli dalla sua amica giornalista per la "grande inchiesta", di essere cioè,

---

<sup>180</sup> Si veda, Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism".

nel calderone del postmoderno, un nuovo stereotipo da sfogliare velocemente. Se riflettendo sul narcisismo in *Il romanzo di Ferrara* Bassani compie un itinerario complesso che va dalle sue origini alle sue forme patologiche, presto questi si rende conto che la degenerazione che più lo minaccia è proprio quella che gli sfugge maggiormente. Nel tentativo di inseguire un narcisismo che non è più del soggetto, ma della società tutta, resta la conclusione aperta de *Il romanzo di Ferrara*.

## CONCLUSIONI

Questo lavoro è nato dal desiderio di rileggere l'opera narrativa di Giorgio Bassani alla luce di quegli intertesti visivi e storico-artistici che sono apparsi determinanti nella costruzione dell'immaginario autoriale. In particolare, trattando i testi bassaniani come vere e proprie scene narrate, l'analisi ha fatto emergere importanti consonanze tra la sua opera e brani di pittura ed estetica appartenenti al contesto culturale di provenienza. Dimostrando quindi l'influenza che in maniera più o meno consapevole la riflessione estetica ha esercitato sulla prassi poetica di Bassani, si è cercato di individuare la struttura psico-visiva dei singoli testi, nonché il loro funzionamento secondo modalità discorsive e figurative.

Nel primo capitolo, esplorando il retroterra culturale di Bassani al fine di illustrarne la pregnanza all'interno della sua prima fase narrativa, si è esaminata la maniera attraverso la quale la pittura post-impressionista, in generale, e la tecnica di Georges Seurat, in particolare, abbiano modellato la struttura e l'immaginario visivo del racconto "La passeggiata prima di cena". Cercando di ricostruire il percorso d'infiltrazione del post-impressionismo in Italia e ricostituendo i canali attraverso i quali Bassani conosce il movimento pittorico e Seurat, la ricerca ha fatto emergere come una lettura di stampo idealista abbia non solo influenzato la ricezione italiana del post-impressionismo ma anche determinato il suo utilizzo all'interno di Bassani. Nello specifico, proprio la duplicità che caratterizza l'utilizzo bassaniano di Seurat, ha fatto emergere la sua ambivalenza nei confronti tanto dell'idealismo quanto dell'estetica da questi scaturite. Inoltre, nel solco della lettura condotta da Lionello Venturi sul post-impressionismo, il primo capitolo ha

mostrato come Bassani si serva di Seurat per riprodurre all'interno del testo un'aspirazione all'astrazione del sentimento, ma anche il simultaneo disintegrarsi di questo progetto sotto le spinte del desiderio, riconducendo infine tali dinamiche all'alternanza tra organizzazione prospettica dello spazio narrato e visione anamorfica dello stesso.

Nel secondo capitolo la ricerca è passata dalla microanalisi di un racconto quale "La passeggiata prima di cena" ad una panoramica più ampia sulle altre storie ferraresi. Rintracciando in *Cinque storie ferraresi* (poi, *Dentro le mura*) dinamiche analoghe a quelle evinte all'interno di "La passeggiata", si è descritto come anche in questi racconti il funzionamento delle cornici e delle geometrie operi quale agente di repressione, e sintomo del rimosso. Nel contempo, si è visto come il radicalizzarsi ed estendersi del post-impressionismo all'interno del movimento metafisico corra parallelo ad una simile evoluzione dell'itinerario visivo bassaniano, *vis-à-vis* particolari circostanze storiche. Difatti, si è sostenuto che il rafforzarsi all'interno dell'Ordine simbolico fascista di una serie di prescrizioni legate al posizionamento, anche spaziale, delle minoranze e dei gruppi subalterni, spinga Bassani a servirsi dell'estetica metafisica e novecentista nella descrizione di questa particolare stagione della cultura italiana. Infine, si è voluto dimostrare che, inserendosi per strade segrete nel dibattito su De Chirico lanciato da Longhi, Bassani guardi tanto al parricidio simbolico del fondatore della Scuola Metafisica quanto al suo occultamento nell'estetica della quotidianità di Carrà e Morandi, come ad un analogo di quelle pratiche di obliterazione ed offuscamento perpetrate a Ferrara anche all'indomani del fascismo.

Nel terzo capitolo, si sono analizzati *Gli occhiali d'oro* ed *Il giardino dei Finzi-Contini*, ed in concomitanza con un cambiamento di stile nella scrittura di Bassani, si è condotta un'analisi in parte diversa sul suo immaginario visivo. Si è infatti mostrato come, a partire da *Gli occhiali d'oro*, la soggettività autoriale penetri nel testo con forza maggiore di quanto sia fatto in precedenza, giacché il narratore, che ne costituisce un *avatar* abbastanza evidente, assume da questo momento in poi funzione di protagonista. Se nel corso dell'analisi si è ricordato come *Dietro la porta* reiteri e prolunghi questa strategia autoriale, si è nondimeno associato quest'ultimo romanzo della trilogia con narratore-protagonista ad un momento terminale della scrittura bassaniana e lo si è inserito quindi all'interno del quarto capitolo in funzione di *trait d'union*. Nel terzo capitolo, invece, si è segnalato come l'uscita allo scoperto della soggettività autoriale all'interno de *Gli occhiali d'oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini* corrisponda al desiderio di confrontare a livello testuale quello che negli scritti precedenti appariva come un irrisolto complesso edipico. Parallelamente, rendendo esplicito l'Ordine simbolico all'interno del quale l'autore si era fino a quel momento adombrato, questo capitolo ha descritto un narratore-protagonista all'inseguimento della funzione del fallo, e dunque irrimediabilmente esposto alla deriva della significazione. Ad attraversare questi testi da cima a fondo, infatti, sono la dipendenza ed il simultaneo disagio nei confronti di un discorso culturale ed estetico che perseguita l'autore. Laddove, dunque, il repertorio visivo dei primi scritti era stato cintura di forza, o specchio paralizzante, si è illustrato come il tentativo di trasformare in linguaggio quanto aveva tormentato l'autore sotto forma di immagine si traduca in una compulsione

a ripetere, o “repetition automatism”. Delle arti visive, dunque, si coglie in questo capitolo la valenza metonimica, e dell’autore l’aspirazione a parlare il discorso estetico dell’epoca piuttosto che essere da quello “parlato”.

Nel quarto capitolo, partendo da *Dietro la porta*, e vale a dire dall’ultimo dei romanzi con narratore-protagonista, si è illustrato come l’eclissi della soggettività autoriale corrisponda all’eclissi di una stagione culturale. Si è visto, infatti, come Bassani non possa né essere schiavo di un linguaggio che è ormai privo di senso, né tantomeno continuare a parlarlo. L’analisi ha mostrato, pertanto, che quando quel linguaggio si infila di nuovo nelle pieghe del testo, ciò avviene unicamente sotto forma di ossessione, o incubo. Il senso di smarrimento che caratterizza l’ultima produzione di Bassani deriverebbe, allora, dall’incapacità di entrare in contatto con una realtà ormai fuori dalla propria portata, una realtà in cui l’essere umano ritorna ad essere cosa tra le cose, perdendo quel precario senso di unità che era riuscito a guadagnarsi tanto faticosamente. Ancora una volta, quindi, si è sostenuto che la scrittura di Bassani trovi nella pittura della sua epoca un rapporto di omologia, da un lato in quanto rispondente a simili sollecitazioni culturali, dall’altro perché da questa in vari modi influenzata. In breve, se la critica precedente aveva spesso messo in relazione *L’airone* di Bassani con la pittura di Bacon e con il *Nouveau roman*, il mio lavoro ha fatto emergere la fino ad oggi negletta relazione di Bassani con movimenti pittorici come il realismo esistenziale o il gruppo del Portonaccio, in cui quegli altri movimenti artistici non solo si incontrano, ma si trasformano in qualcosa di nuovo e in parte diverso. Infine, quest’ultimo capitolo invece di chiudere la discussione su Bassani, ha voluto

puntare all'apertura di nuovi orizzonti di ricerca. Nella fase terminale del *Romanzo*, infatti, Bassani ritorna su immagini, personaggi e *topoi* che erano appartenuti alla sua primissima produzione, e tuttavia il trattamento di queste figure sembra risentire ampiamente del dibattito sul post-moderno e la società dello spettacolo. Il capitolo offre pertanto uno spunto per future ricerche, che potrebbero, tra l'altro, riguardare il ritorno di Bassani alla poesia all'indomani della fase narrativa. Si è osservato, in particolare, come soprattutto negli scritti che compongono *L'odore del fieno*, ultimo capitolo del *Romanzo di Ferrara*, frammentazione, simulcralità ed una certa tendenza alla parodia caratterizzino la penna di Bassani. Vedere se simili caratteristiche pertengono anche alla sua poesia sarà forse il compito di altri a venire.

Tra le novità e gli stimoli di questo lavoro, vi è dunque, la possibilità di apprezzare la trama psicoanalitica degli scritti di Bassani non solo per quello che questa sa dirci sui testi, ma per la maniera attraverso la quale questa disegna l'itinerario dello sguardo di una soggettività che attraverso d'essi si esprime. Infatti, nel percorso individuato dai successivi punti di vista sul testo e dal corrispettivo posizionarsi dell'autore, è possibile cogliere il percorso di un immaginario che si colloca simultaneamente dentro e fuori *Il romanzo*. Ad emergere con forza anche maggiore di quello che si sarebbe auspicato, è dunque l'invito a rileggere in maniera meno disincantata ed assiomatica la tanto discussa relazione dello scrittore con Giorgio Morandi e Roberto Longhi; e questo non perché si voglia negare l'influenza sul pensiero e sulla creazione dell'autore di questi insuperati modelli, ma perché, mossi anzi da intenzioni contrarie, se ne vuole ristabilire la reale portata.

È infatti divenuta nostra convinzione che, in qualche modo riproponendo in chiave culturale e simbolica la particolare gestione del complesso edipico da parte dell'uomo ebreo, Bassani mostri nei confronti di questi padri simbolici un lacerante amore ed un'estrema ambivalenza; e tanto più, perché proprio come la figura del padre che a più riprese ritorna nel *Romanzo di Ferrara*, questi maestri culturali mostrano una posizione talvolta compromissoria, e mai realmente antagonista, all'Ordine simbolico che sorregge la cultura fascista.

Un posto centrale nella concezione di questo lavoro occupa, infatti, la convinzione che, anche dal punto di vista delle estetiche, il fascismo non cominci con l'affermarsi del regime e non finisca con il secondo conflitto mondiale. Se, nel corso del *Romanzo* Bassani dimostra il preesistere ed il perdurare di un discorso fascista, tra l'altro suggerendo la sua stessa incapacità ad emanciparsene completamente, si è tentato qui di dimostrare come simili regole si applichino anche al campo dell'immaginario e del visivo. Ciononostante, pur evidenziando un irrigidirsi dei linguaggi e delle tecniche visive in anticipo rispetto al fascismo, il lavoro vuole anche illustrare come, con l'affermarsi del regime, tali dinamiche subiscano un'improvvisa accelerata, cristallizzando non solo una concezione di spazio iperprospettico e di massimo controllo, ma anche le posizioni che i vari gruppi sociali e le varie subalternità occupano al suo interno. D'altronde, determinante per l'emergere della soggettività autoriale è proprio il disagio provato nei confronti di questo impietosamente schematico Ordine simbolico, e nello specifico per regole di mascolinità ed italianità nelle quali, in quanto ebreo, diviene sempre più difficile riconoscersi. È per questa ragione, quindi, che anche nel caso

delle estetiche e dei programmi di artisti e studiosi non allineati come Morandi e Longhi, Bassani fa calare l'ombra del sospetto, ed è a tal fine che la nostra analisi ha voluto rintracciare questa ombra.

Nelle sue ultime battute, infine, l'analisi mostra come, con la morte di Morandi e l'ingresso in Italia della Pop-Art, le preoccupazioni del fronte storico-artistico bolognese e di Bassani stesso improvvisamente cambiano, divenendo il radicale mutamento dei parametri estetici e la conseguente perdita di punti di riferimento. Se difatti l'estetica coltivata ed esaltata dal fascismo non è più perseguibile, a questa non esiste un'alternativa nostrana che sia veramente capace di resistere alle pressioni provenienti dalle correnti internazionali. Il mio lavoro, dunque, ha cercato di gettare luce sul susseguirsi di queste fasi all'interno della scrittura di Bassani, e lo ha lasciato al bivio nel quale si è trovato ogni artista una volta che la società dello spettacolo ha preso piede in maniera più pervasiva.

Infine, ed estendendo di molto il raggio delle riflessioni, questo lavoro ha cercato di illustrare come le costrizioni presenti all'interno di un discorso estetico e culturale possano inserirsi nella formazione di una soggettività e del suo immaginario, nella convinzione che ciascuno di noi inevitabilmente riproduce le immagini che lo attraversano, i discorsi che lo precedono, i linguaggi che parla e lo parlano, ma anche il costante desiderio di essere altre immagini, altri discorsi, altri linguaggi.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonte Primaria:

Bassani, Giorgio. *Opere*. Milano: Mondadori, 2009 [1998].

- *La ferita indicibile*. Introduzione di Roberto Cotroneo. XI-LVII.
- *Cronologia*. A cura di Roberto Cotroneo. LXI-XCVI
- *Il Romanzo di Ferrara*

*Dentro le mura*. Libro I. 9-212.

*Gli occhiali d'oro*. Libro II. 213-314.

*Il giardino dei Finzi-Contini*. Libro III. 315-578.

*Dietro la porta*. Libro IV. 579-700.

*L'airone*. Libro V. 701-854.

*L'odore del fieno*. Libro VI. 855-934.

- *Di là dal cuore*. 945-1350.
- *In rima e senza*. 1351-1518.
- Appendice

*Una città di pianura* [1940]. 1522-1580.

*Cinque storie ferraresi* [1956]. 1581-1762.

- *Notizie sui testi*. A cura di Paola Italia. 1793-1795.
- *Bibliografia*. A cura di Paola Italia. 1796-1842.

### Altre fonti.

Abramowicz, Janet. *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven; London: Yale UP, 2004.

Antognini, Roberta, e Rodica Diaconescu-Blumenfeld, eds. *Poscritto a Giorgio Bassani: saggi in memoria del decimo anniversario dalla morte*. Milano: LED, 2012.

- Apter, Emily S., e William Pietz, eds. *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1993.
- Arcangeli, Francesco. *Giorgio Morandi: Stesura originaria inedita*. Torino; New York: Allemandi, 2007.
- . “Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata”. *Proporzioni I* (1943): 89-94.
- Art Institute of Chicago Museum Studies, 14*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1989.
- Banchieri, Ferroni, Giannini, Luporini, Sughì pittori*. Introduzione di Giorgio Bassani. Milano: Galleria Gian Ferrari, 1963.
- Banti, Anna. *Un grido lacerante*. Milano: Rizzoli, 1981.
- Barilli, Renato. *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Barilli, Renato, e Franco Solmi, eds. *La Metafisica: Gli anni Venti*. Bologna: Galleria d'arte moderna, 1980.
- Barocchi, Paola. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia: Dal Divisionismo al Novecento*. Messina; Firenze: G.D. Anna, 1974.
- Bassani, Giorgio. *L'airone* [1978]. Introduzione di Marilyn Schneider. Milano: Mondadori, 1978.
- . *L'airone* [1968]. Milano: Mondadori, 1968.
- Bassani Pacht, Paola. “Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi”. *Paragone* 63-64-65 (2006): 36-45.
- , ed. *Giorgio Bassani: Il giardino dei libri*. Roma: De Luca, 2004.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: Michigan UP, 1994 [1981].
- Bazzocchi, Marco. “Longhi, Bassani e le modalità del vedere”. *Paragone* 63-64-65 (2006): 57-77.
- Betsky, Aaron. *Queer Space and Same-Sex Desire*. New York: William Morrow & Co., 1997.
- Bonaparte, Maria. *Edgar Poe, sa vie, son œuvre: étude analytique*. Paris: PUF, 1958. [1934].

- Bonito Oliva, Achille. *Warhol verso De Chirico*. Milano: Electa, 1982.
- Bontempelli, Massimo. *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 1978.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). Chicago: Chicago UP, 1983.
- Bossaglia, Rossana, et al. *Il "Novecento italiano": Storia, documenti, iconografia*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- Broglio, Mario, ed. *Valori plastici (1918-1921)*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1969.
- Brown, Ron M. *The Art of Suicide*. London: Reaktion Books, 2001.
- Briganti, Giuliano. *La pittura metafisica*. Venezia: Neri Pozzi, 1979.
- Calvesi, Maurizio. *La metafisica schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Camon, Ferdinando. *Il mestiere dello scrittore*. Milano: Garzanti, 1973.
- Carlo Corsi. Introduzione di Francesco Arcangeli. Bologna: Museo Civico, 1964.
- Cestaro, Gary P., ed. *Queer Italia: Same Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.
- Champagne, John. "Bassani's *The Garden of the Finzi-Continis* and Italian 'Queers'". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12.1 (2010). Web 20 gennaio 2013. <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss1/4>>.
- Clark, Timothy J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1986.
- Contini, Gianfranco. *L'influenza culturale di Benedetto Croce*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1967.
- Costa, Simona. "Un palco di prosenio: Il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani". *Paragone* 63-64-65 (2006): 46-56.
- Croce, Benedetto. *Giosué Carducci: studio critico*. Bari: Laterza, 1920.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995 [1967].

- De Chirico, Giorgio. *Il meccanismo del pensiero*. Ed. Maurizio Fagiolo. Torino: Einaudi, 1985.
- Dell'Aquila, Giulia. *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*. Pisa: ETS, 2007.
- De Micheli, Mario. *Alberto Sughi: Per un'immagine non illusiva dell'uomo*, 1970.  
Web 20 Gennaio 2013.<[http://www.albertosughi.com/f\\_archive\\_testi\\_online](http://www.albertosughi.com/f_archive_testi_online)>.
- De Pisis, Filippo. *Il marchesino pittore*. Milano: Longanesi, 1969.
- . *La città dalle cento meraviglie, e altri scritti*. Firenze: Vallecchi, 1965.
- Derrida, Jacques. *Resistances of Psychoanalysis*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- . *The Truth in Painting*. Chicago: Chicago UP, 1987.
- . *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: Chicago UP, 1978.
- . *Writing and Difference*. Chicago: Chicago UP, 1978 [1967].
- Dolfi, Anna. "Sulla geometria costruttiva". *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Ed. Piero Pieri e Valentina Mascaretti. Pisa: ETS, 2008. 11-23.
- . "Un film quasi impossibile; qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà". *Ritorno al "Giardino": Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Ed. Anna Dolfi e Gianni Venturi. Roma: Bulzoni, 2006. 117-24.
- . "'Ut Pictura'; Bassani e l'immagine dipinta". *Ritorno al "Giardino": Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Ed. Anna Dolfi e Gianni Venturi. Roma: Bulzoni, 2006. 143-55.
- . "Tra musica e pittura, la storia jamesiana di una borghesia". *Ritorno al "Giardino": Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Ed. Anna Dolfi e Gianni Venturi. Roma: Bulzoni, 2006. 271-78.
- . *Giorgio Bassani: Una scrittura della malinconia*. Roma: Bulzoni, 2003.
- Durante, Lea. *Avventure dell'identità: Letture contemporanee*. Bari: Palomar, 2008.

- Duro, Paul. *The Rhetoric of the Frame : Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1996.
- Einaudi, Luigi, ed. *Liberismo e liberalismo*. Milano; Napoli: Ricciardi, 1957.
- Fabbi, Fabiano. *I due Novecento*. San Cesario di Lecce: Manni, 2003.
- Fabbi, Paolo, et al. *Paolo Fabbi legge Ebdomèro: Letteratura e pittura nell'opera di De Chirico*. Roma: Aracne, 2008.
- Fiori, Teresa, ed. *Archivi del Divisionismo*. Roma: Officina, 1968.
- Folli, Anna, ed. *Vent'anni di cultura ferrarese: antologia del Corriere padano*. Bologna: Pàtron, 1979.
- Fontanille, Jacques. *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)*. Paris: Hachette, 1989.
- Foster, Hal. "Convulsive Identity". *October* 57 (Summer 1991): 18-54.
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972 [1969].
- Francis Bacon*. Introduzione di Luigi Carluccio. Torino: Galleria d'arte Galatea, 1958.
- . Introduzione di Luigi Carluccio. Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1962.
- . Introduzione di Luigi Carluccio. Torino: Galleria Toninelli Arte Moderna, 1966.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1974. Web 20 gennaio 2013. <<http://www.pepweb.org/static.php?page=standardedition>>.
- Gaeta, Maria I. ed. *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*. Roma: Fahrenheit 451, 2004.
- Gage, John. *Color and meaning : Art, Science, and Symbolism*. Berkeley; Los Angeles: California UP, 1999.
- Génette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay In Method*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980 [1967-70].
- . *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988 [1983].
- Guetta, Alessandro. "La luce e gli oggetti: lo sguardo come rivelatore nell'opera di Giorgio Bassani". *TestoSenso* 11 (2010): 1-10.

- Gutman, Robert. *Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- Handelman, Susan A. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. New York: SUNY UP, 1982.
- Herbert, Robert L., et al. *Seurat and the Making of La Grande Jatte*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2004.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985 [1977].
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: California UP, 1993.
- Krauss, Rosalind. "A Note on Photography and the Simulcral". *October* 31 (Winter 1984): 49-68.
- . "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October* 1 (Spring 1976): 50-64.
- Kroha, Lucienne. "Il corpo e la Storia: lettura di *Dietro la porta*". *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*. Ed. Antonello Perli. Ravenna: Giorgio Pozzi, 2011. 155-70.
- . "The Same and/or Different: Narcissism and Exile in the Novels of Giorgio Bassani". *Annali d'Italianistica* (2002): 307-24.
- . "Judaism and Manhood in the Novels of Giorgio Bassani". *The Italian Jewish Experience*. Ed. Thomas P. Di Napoli. Stony Brook, NY : Forum Italicum, 2000. 185-98.
- . "The Structure of Silence: Re-reading Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro*". *The Italianist* (1990): 71-102.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. New York: Norton, 2006 [1966].
- . *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: Norton, 1978.
- . "Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin". *Minotaure* 3/4(December, 1933): 25.
- Langiano, Anna. "Il tempo e l'immagine: la scrittura antiprospectica di Giorgio Bassani". *Sincronie* 24 (2008):157-73.
- Longhi, Roberto. *Opere*. Mondadori: Milano, 1973.

- Lyotard, Jean-Francois. *The Lyotard Reader*. Cambridge, MA : Blackwell, 1989.
- . *Driftworks*. New York: Semiotexte, 1984.
- Magee, Bryan. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Metropolitan Books, 2001.
- Mascherpa, Giorgio. *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto*. Milano: Galleria San Fedele, 1981.
- Micheli, Mario, et. al. *Realismo esistenziale: Momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*. Milano: Mazzotta, 1991.
- Mirabile, Andrea. *Scrivere la pittura: La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo, 2009.
- Muller, John P. e Richardson William J. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.
- Mussolini, Benito. *Scritti e discorsi di Benito Mussolini*. Milano: Hoepli, 1934.
- Neiger, Adda. *Bassani e il mondo ebraico*. Napoli: Loffredo, 1983.
- Oddo De Stefanis, Giusi. *Bassani entro il cerchio delle sue mura*. Ravenna: Longo, 1981.
- Orsini, Gian N.G. *Benedetto Croce, Philosopher of Art and Literary Critic*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1961.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- Perli, Antonello, ed. *Giorgio Bassani: La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*. Ravenna: Giorgio Pozzi, 2011.
- Pieri, Piero. *Memoria e giustizia : Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: ETS, 2008.
- Pieri, Piero e Valentina Mascaretti, eds. *Cinque storie ferraresi: Omaggio a Bassani*. Pisa: ETS, 2008.
- Radcliff-Umstead, Douglas. *The Exile into Eternity: A Study of the Narrative Writings of Giorgio Bassani*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1987.
- Raimondi, Giuseppe. *Alberto Sughì e il quotidiano nella città*, 1965. Web. 20 Gennaio 2013. <[http://www.albertosughi.com/f\\_archive\\_testi\\_online/61\\_sughi\\_60.htm](http://www.albertosughi.com/f_archive_testi_online/61_sughi_60.htm)>

- Rinaldi, Micaela, ed. *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*. Roma: De Luca, 2004.
- Roveri, Alessandro. *Tra Micol e il partito d'azione: Le passioni del giovane Bassani*. Firenze: Firenze Atheneum, 2009.
- Rubin, William, et al. *De Chirico: Essays*. New York: Museum of Modern Art, 1982.
- Sarfatti, Margerita. *Storia della pittura moderna*. Roma: Paolo Cremonese, 1930.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Washington Square Press, 1993 [1943].
- Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.
- . "On Some Problems in the Semiotics of the Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs". *Semiotica* I (1969): 223-42.
- Schneider, Marilyn. *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's Fiction*. Minneapolis: Minnesota UP, 1986.
- Sega Zanetti, Paola Barbara. *Arte astratta e informale, 1946-1963*. Bologna: Clueb, 1995.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.
- Soffici, Ardengo. *Opere*. 7 vols. Firenze: Vallecchi, 1959.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996 [1966].
- Spila, Cristiano, e Giuliana Zagra, eds. *Giorgio Bassani ambientalista: Giornata di studi*. Roma: Biblioteca nazionale centrale, 2007.
- Stella, Vittorio. *Il giudizio dell'arte: La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*. Macerata: Quodlibet, 2005.
- Sughi, Alberto. "Guardare e Capire" *Mondo Nuovo*, 1960. Web 20 gennaio 2013. <[http://www.albertosughi.com/f\\_archive\\_testi\\_online/61\\_sughi\\_60.htm](http://www.albertosughi.com/f_archive_testi_online/61_sughi_60.htm)>.
- Svevo, Italo. *La coscienza di Zeno*. Milano: Dall'Oglio, 1976 [1923].
- Taurasi, Giovanni. *Lionello Venturi intellettuale antifascista*. Carpi: Nuovagrafica Scarl, 2006.

- Varanini, Giorgio. *Giorgio Bassani*. Firenze: Nuova Italia, 1973.
- Venturi, Gianni. “Le tecniche del vedere nell’opera di Giorgio Bassani”. Antognini, Roberta e Rodica Diaconescu-Blumenfeld, eds. Milano: LED, 2012.
- . “Giorgio Bassani e l’ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi”. *Letteratura e Arte* 8 (2010): 255-83.
- . “Prime risultanze su uno scrittore”. *Ritorno al “Giardino”*: Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Ed. Anna Dolfi e Gianni Venturi. Roma: Bulzoni, 2006. 15-28.
- Venturi, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Torino: Einaudi, 1972 [1926].
- . *Cézanne*. Luglio: L’arte, 1935.
- . *Impressionisti e Simbolisti : Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cezanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*. Firenze: Del Turco, 1950.
- Zanzotto, Sandro. *Filippo de Pisis ogni giorno*. Nera Pozzi: Vincenza, 1966.
- Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.