

# *IL VELTRO*

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



**ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2024**

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.  
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di  
S. Gioacchino di Wolfgang Huber  
(1480-1549)

IL VELTRO  
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA  
Organo di ITALIA NEL MONDO  
Rivista fondata nel 1957  
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;  
Guido Cimino; Renato Cristin;  
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;  
Francesco Guida; Danijela Janjić;  
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;  
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;  
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;  
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore  
letteratura e filosofia;  
Camilla Tondi, Capo redattore  
arte, scienze mediche e biologiche;  
Veronica Tondi, Capo redattore  
diritto ed economia.  
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,  
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86  
00193 Roma  
info@ilveltrorivista.it  
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono  
alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è  
classificata nelle fasce ANVUR vengono  
sottoposti a un procedimento di revisione  
tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,  
Europa € 120,00,  
Altri Paesi € 160,00,  
Sostenitore € 200,00.  
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:  
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254079

Autorizzazione del Tribunale di Roma  
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali  
Via dell'Artigianato, 19  
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.  
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)  
art. 1 comma 1 CN/FC

## SOMMARIO

VINICIO BUSACCHI, GIUSEPPE MARTINI	Introduzione	5
FABRIZIO PALOMBI	Le pietre parlano: gnoseologia delle metafore archeologiche freudiane	41
ALESSANDRO PAGNINI	Grünbaum, la psicoanalisi, il placebo: quarant'anni dopo	65
MICHELA BELLA, MATTEO SANTARELLI	Per una scienza ermeneutica dell'inconscio. Il dibattito sulla psicoanalisi freudiana tra Paul Ricœur e Richard Rorty	81
VINCENZO CAPPELLETTI	Freud. Struttura della metapsicologia con l'Introduzione di Vinicio Busacchi L'atto espressivo Il postulato metapsicologico	99 101 103 135
GIOVANNI RAIMO	Metapsicologia e metafisica. Una riflessione sulla natura degli enunciati metapsicologici	141
GIORGIO MATTANA	Un nuovo sguardo alla <i>vexata quaestio</i> dello statuto epistemologico della psicoanalisi	171
PAOLO MIGONE	Psicoanalisi e prove di efficacia	187
CONO ALDO BARNÀ	Assetto e metodo in psicoanalisi	209

	Sezione antologica	
HEINZ HARTMANN		223
ERNEST NAGEL		225
SIDNEY HOOK		227
ADOLF GRÜNBAUM		229
MARSHALL EDELSON		233
ENZO MORPURGO		238

a cura di Vinicio Busacchi e Giuseppe Martini

#### Sommario della Estensione online del Fascicolo 3-4/2024

##### LETTERATURA

Stefano Evangelista, <i>La poiesis del ricordo: fanciullezza e luoghi della memoria nella poesia di William Wordsworth e Giovanni Pascoli</i>	6
Simone Giorgio, <i>The fool on the hill. Gianni Celati e la controcultura dei Beatles</i>	20
Francesca Favaro, <i>Gli uomini di una cortigiana, secondo Dacia Maraini, nella pièce teatrale Veronica, meretrice e scrittrice</i>	34
Alessandro Gerundino, <i>Fenomenologia dell'isolamento nella narrativa di Giorgio Bassani</i>	55
Francesca Fusco, <i>Fallimento e cessazione: la ricerca di una definizione terminologica (e concettuale) del dissesto finanziario</i>	67

##### ARTE

<i>La Superficie Introvabile – The Unfindable Surface. Le esplorazioni di Anna Romanello e Mario Martinelli</i>	79
---	----

##### BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA: di Rocco Familiari	84
di Paolo Leoncini	88
di Giovanni Barracco	91
di Gioele Cristofari	98

## FENOMENOLOGIA DELL'ISOLAMENTO NELLA NARRATIVA DI GIORGIO BASSANI

*A mio padre Vincenzo, ferrarese di adozione*

*Il saggio intende presentare alcuni casi di isolamento e di emarginazione all'interno de Il Romanzo di Ferrara di Giorgio Bassani (1974), focalizzando l'attenzione su tre personaggi principali: Edgardo Limentani, protagonista de L'airone (1968), Athos Fadigati, discriminato dai suoi concittadini a causa della sua omosessualità ne Gli occhiali d'oro (1958), e Micòl Finzi-Contini, personaggio fondamentale de Il giardino dei Finzi-Contini (1962). Il contributo intende indagare il ruolo svolto dagli animali nel rispecchiare ed enfatizzare la sfaccettata condizione di marginalità dei personaggi.*

Parole chiave: *isolamento, animali, leggi razziali, omosessualità, discriminazione*

*This essay aims to discuss the themes of isolation and emargination in Giorgio Bassani's collection Romanzo di Ferrara (1974) by focusing on three main characters: Edgardo Limentani, the protagonist of L'airone (1968), Athos Fadigati, a man discriminated by his fellow citizens because of his homosexuality in Gli occhiali d'oro (1958), and Micòl Finzi-Contini, a pivotal character in Il Giardino dei Finzi-Contini (1962). The essay intends to investigate the role played by animals in mirroring and emphasizing the characters' multifaceted condition of marginality.*

Keywords: *isolation, animals, racial laws, omosexuality, discrimination*

Il presente contributo intende indagare alcuni casi di isolamento all'interno del *Romanzo di Ferrara* (1980; 1<sup>a</sup> ed. 1974), mettendo in evidenza come Giorgio Bassani faccia affiancare i suoi personaggi emarginati – in particolare gli ebrei vittime delle leggi razziali – da uomini o animali che per vari motivi sono esclusi dalla società. Esaminando nel complesso la produzione narrativa dell'autore, ci si accorge che il personaggio bassaniano generalmente è alienato e isolato. Gli esempi più calzanti sono i protagonisti delle *Cinque storie ferraresi* (1956), che vivono uno stato di infelicità causato da situazioni personali o da eventi esterni. Il sottotitolo della raccolta di racconti, a partire dall'edizione del 1973, è *Dentro le mura*<sup>1</sup>. Questa espressione indica la condizione di ogni personaggio, ingabbiato all'interno dell'asfittico ambiente ferrarese e in preda alla frustrazione perché impossibilitato ad uscirne. Anna Dolfi evidenzia come le mura acquistino un valore simbolico, dal momento che rappresentano un ostacolo, un diaframma – termine usato dalla studiosa – che separa l'interno della città, con tutto ciò che esso rappresenta, dall'esterno, immagine del desiderio di evasione verso una realtà migliore<sup>2</sup>. Innanzitutto, bisogna rilevare che l'autore utilizza nella narrazione la distanza temporale<sup>3</sup>. Le vicende non vengono trascritte immediatamente, ma rievocate attraverso la

memoria, che permette la descrizione di sentimenti «fissati, contenuti, attenuati, controllati»<sup>4</sup>. Tramite il filtro del tempo il narratore riesce ad addolcire e tenere a bada i ricordi spiacevoli, rivivendoli a distanza, confortato dalla consapevolezza che il dolore ormai appartiene al passato. I diaframmi sono vari e si presentano come una serie di cerchi concentrici, poiché i confinati “dentro le mura” vivono all’interno delle loro case, vincolati ineluttabilmente a una condizione sociale o personale. Pur aspirando all’azione, essi rimangono inerti, guardando la vita scorrere all’esterno senza esserne partecipi. Tuttavia, queste barriere spesso sono trasparenti e permettono di guardare fuori, verso un altrove diverso, lontano e sognato<sup>5</sup>. Un diaframma importante è rappresentato dalle lastre di vetro, in particolare dalle finestre, anelli di congiunzione tra il dentro e il fuori e linee di demarcazione tra «il chiuso carcere individuale e la vita esterna»<sup>6</sup>. Lida e Maria Mantovani, ad esempio, accomunate dal fatto di aver avuto un figlio da un uomo che le ha abbandonate, trascorrono le giornate nelle loro stanze guardando all’esterno; anche Ausilia Brondi, personaggio de *La passeggiata prima di cena*, vive nella casa di sua sorella Gemma intrappolata nel ruolo di zitella.

Nel presente studio saranno analizzati alcuni passi tratti da *L’airone*, *Gli occhiali d’oro* e *Il giardino dei Finzi-Contini* in cui l’essere umano è accompagnato da un animale. In letteratura gli animali hanno sempre avuto due funzioni opposte: in alcuni casi sono simbolo dell’orrore e del male, come accade nei testi odeporici medievali caratterizzati dalla presenza di creature mostruose (*Navigatio sancti Brendani*, *Roman d’Alexandre*) o in *Moby Dick* di Melville; altre volte hanno dei connotati positivi, come nelle agiografie, in cui si mettono al servizio della volontà divina, o nella letteratura per l’infanzia, dove spesso assumono il ruolo di guide, basti pensare al protagonista del *Gatto con gli stivali* o al Grillo Parlante di *Pinocchio*. Queste due modalità di approccio al mondo animale – utilizzando la classificazione proposta da Roberto Marchesini e Sabrina Tonutti – possono essere ricondotte rispettivamente alla zoofobia (paura dell’alterità animale) e alla zooempatia (tolleranza/accettazione dell’animale, che porta l’uomo a vederlo come un compagno)<sup>7</sup>. Gian Mario Anselmi afferma che la diffusa conoscenza dell’etologia nella società contemporanea, veicolata dai libri e soprattutto dalle trasmissioni televisive, ha instillato nell’uomo l’idea che gli animali sono dei compagni di vita dai quali si può imparare, non perché rappresentano personificazioni di vizi o virtù, come accade nelle favole, ma perché assurgono al ruolo di amici fidati con cui condividere un cammino<sup>8</sup>. Nel 1972, nella prefazione a *Dalla parte degli animali*, raccolta di racconti e novelle di vari autori e autrici curata da Domenico Porzio, Bassani testimonia il suo amore verso tutti gli esseri viventi: «Ho sempre amato gli animali: per disposizione naturale. Da qualche anno, tuttavia, diciamo da sei o sette, ho iniziato ad amarli di più. Al punto che oggi cani, gatti, cavalli [...] tutti gli animali domestici in genere [...] ma anche le bestie feroci [...] suscitano in me, soltanto a pensarli, un *élan d’amours*»<sup>9</sup>.

Analizzando alcuni passi del *Romanzo di Ferrara*, si noterà che il personaggio bassaniano spesso assume verso l’animale un atteggiamento di proiezione-identificazione perché riscontra in esso alcune caratteristiche in comune con la propria condizione esistenziale, facendolo diventare una sorta di alter-ego (effetto specchio)<sup>10</sup>.

## 1. Edgardo Limentani, l’airone e gli uccelli imbalsamati

*L’airone* racconta l’ultima giornata di Edgardo Limentani. Claudio Varese afferma che nel romanzo del ’68 il tempo s’impone secondo due diverse direzioni: una lineare, scandita in ore, minuti, secondi e un’altra traslata in una evocazione lirico-simbolica che conduce alla morte<sup>11</sup>. L’alienazione del protagonista è dovuta ad una forte depressione che lo fa sentire distaccato dagli altri uomini e dalla vita stessa<sup>12</sup>. La sua decisione di suicidarsi e porre fine ad un’esistenza frustrante matura alla vista di un airone ferito a morte. L’uccello non è commestibile, ma il cacciatore Gavino gli spara perché può essere imbalsamato. Subito dopo il colpo, si crea un’immediata sintonia tra la vittima e Limentani, che arriva a immaginare i pensieri dell’animale<sup>13</sup>. Inoltre, un lungo scambio di sguardi tra i due innesca un processo di immedesimazione<sup>14</sup> e l’essere umano si accorge di

essere in una condizione simile a quella del volatile:

«Lo guardava pieno di ansia, immedesimandosi totalmente. Anche a lui sfuggiva il perché di tante cose. [...] Color marrone in tutto, tranne che nelle piume del collo e del petto di un delicato tono beige, e tranne nelle gambe di un giallo-bruno da osso scarnificato, da reliquia, piegava leggermente la testa da una parte, osservandolo: incuriosito, sì, ma non spaventato. E lui, senza muoversi, senza quasi respirare (il sangue lo perdeva da uno squarcio a metà dell'ala, all'altezza della articolazione) ebbe modo di ricambiare abbastanza a lungo quello sguardo<sup>15</sup>...».

L'airone porta in sé i segni della morte, infatti il colore delle sue gambe è paragonato ad un osso non ricoperto dalla carne e a una reliquia. Identificandosi con l'animale abbattuto, Limentani comprende il vincolo di solidarietà che lega le creature accomunate dalla medesima sorte<sup>16</sup> e, nello stesso tempo, si accorge di essere in agonia perché la sua vita non lo soddisfa più. Ad un certo punto entra in una chiesa e raccoglie da terra una rivista di propaganda cattolica su cui legge la frase *Non affannarti per il domani*. Nell'opuscolo vengono menzionati una talpa, portata come esempio della capacità di adattamento all'ambiente, un cane da caccia e una cocorita, animali domestici che diventano simbolo delle preoccupazioni effimere del quotidiano, e infine si parla dell'uomo, essere superiore agli altri. Il lettore è spronato a confidare nella provvidenza divina, infatti lo scritto riporta la parabola evangelica dei gigli del campo e degli uccelli del cielo, creature a cui Dio dona tutto ciò di cui hanno bisogno (*Mt*, 6, 25-30)<sup>17</sup>. Limentani in quel momento si rende conto di non godere del conforto di una fede religiosa, né ebraica né cristiana, ma sceglie comunque di non preoccuparsi più del suo futuro. La decisione di suicidarsi viene presa in maniera definitiva di fronte alla vetrina di un imbalsamatore, quando si ferma a guardare gli animali esposti:

«Di là dai vetri 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. [...] Era però sugli uccelli che i suoi sguardi non avrebbero mai cessato di posarsi. [...] Vivi, ad ogni modo, anche gli uccelli di una vita che non correva più nessun rischio di deteriorarsi [...] Lui solo, forse – pensava – era in grado di *capirla* davvero la perfezione di quella loro bellezza finale e non deperibile, di apprezzarla fino in fondo»<sup>18</sup>.

L'autore sottolinea con una climax la repentina presa di coscienza del personaggio, il quale inizia a considerare la morte (il silenzio, l'immobilità) un evento positivo (la pace). La vetrina non è altro che un diaframma, una delle barriere trasparenti attraverso cui i personaggi intravedono un'esistenza migliore, difatti, Limentani dietro la lastra contempla la propria aspirazione alla serenità. Il rapporto vita/morte appare rovesciato, in quanto all'occhio dell'osservatore gli animali imbalsamati sembrano vivi – si noti l'abbondante presenza dell'aggettivo 'vivo' nel passo citato – e, soprattutto, la morte è percepita come un ritrovamento della vita<sup>19</sup>. Inoltre, il personaggio pensa che negli uccelli vi è una bellezza «non più deperibile», non soggetta al passaggio del tempo. Il medesimo concetto è espresso nel prologo del *Giardino dei Finzi-Contini*, in cui l'io narrante immagina la serenità dei discendenti degli etruschi, i quali sapevano che, quando il futuro avrebbe mutato radicalmente la realtà, nella loro necropoli «nulla sarebbe cambiato»<sup>20</sup>.

«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, [...] ma tali tuttavia da apparirgli come velati, allontanati, come se appena poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni ed anni, sentiva lentamente farsi strada dentro se stesso, ancora confuso eppure ricco di misteriose promesse, un pensiero segreto che lo liberava, che lo salvava»<sup>21</sup>.

È importante rilevare che il personaggio, ricordando il suo volto al mattino di fronte ad un'altra lastra (lo specchio del bagno), lo trova differente, invecchiato, e capisce che la sua esistenza è una non-vita. Lo stralcio citato richiama il celebre episodio de *Il Giardino dei Finzi-Contini* dove si parla della cena di Pasqua. In quel passo l'io narrante, che sta facendo un racconto retrospettivo e sa che i suoi parenti sono stati uccisi, afferma di vedere sui loro visi i segni della morte imminente, in particolare su quelli dei genitori, che gli appaiono improvvisamente invecchiati<sup>22</sup>. Nel romanzo del '68 Limentani, identificandosi inizialmente con l'airone agonizzante, comprende l'apatia, l'assurdità del suo quotidiano e il proprio l'isolamento psicologico; in seguito, guardando oltre la vetrina, decide di suicidarsi perché desidera immedesimarsi negli uccelli imbalsamati, allo scopo di condividere con loro – nella morte – la pace e la bellezza eterna. Si può notare che Ferrara e la sua cinta muraria hanno un valore ambivalente. Gianni Venturi afferma che le mura e la dialettica del dentro-fuori disegnano e delimitano la città “personale” di Bassani, definita «metafora e mitologema carcerario e nello stesso tempo di evasione»<sup>23</sup>. Tuttavia, si può osservare che le mura limitano e ingabbiano, ma nello stesso tempo rappresentano una protezione per chi vive al loro interno, non a caso Limentani prende la decisione di togliersi la vita a Codigoro e Athos Fadigati si suicida a Pontelagoscuro, entrambi luoghi fuori dal perimetro della città.

## 2. La solidarietà tra uomo e animale ne *Gli occhiali d'oro*

Nella narrativa bassaniana gli isolati per eccellenza sono gli ebrei, in quanto le leggi razziali del 1938 li esclusero dalle scuole e dagli incarichi pubblici, vietarono la libertà di stampa e i matrimoni misti e sancirono l'espulsione dal Partito Fascista, che comportava per chi non era in possesso della tessera la totale impossibilità di trovare un'occupazione<sup>24</sup>. L'autore, vittima della normativa antisemita e costretto – dopo il carcere – ad allontanarsi da Ferrara in quanto oppositore del regime, mostra una predilezione nei confronti degli emarginati perché in fin dei conti condivide con loro il dolore dell'isolamento e la sofferenza di non poter agire. Come si vedrà nel corso di questa analisi, la voce narrante nei testi scritti in prima persona (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*) è il soggetto che avverte maggiormente il senso del distacco e della segregazione, tuttavia, entrando in contatto con altri emarginati, riesce in parte ad attutire il suo malessere. Anna Dolfi individua una spazialità differente tra i racconti delle *Storie ferraresi*, in cui il narratore è impersonale, e i romanzi dell'io, poiché quando l'autore racconta la vita altrui, l'escluso è ingabbiato in una realtà e rivolge lo sguardo verso l'esterno, che rappresenta il superamento della propria condizione. Al contrario, nei testi in prima persona – soprattutto *Gli occhiali d'oro*, in cui l'io narrante e il personaggio coincidono per la prima volta<sup>25</sup> – guarda verso l'interno, simbolo di una società discriminante e di un mondo a lui precluso, ma di cui vorrebbe tornare a far parte<sup>26</sup>. Dopo essere rientrato da una vacanza a Riccione, il narratore inizialmente si reca al cimitero ebraico, ubicato a ridosso delle mura, e trova consolazione contemplando il «volto materno» della sua città<sup>27</sup> (da fuori a dentro). Tuttavia, non appena sente un giornalista ambulante urlare i titoli antisemiti dei quotidiani inizia a provare un odio istintivo nei confronti dei cattolici, coloro che non solo nel Novecento, ma anche nei secoli precedenti avevano indotto gli ebrei a sentirsi diversi, condannandoli all'isolamento. Il sentimento di esclusione evoca l'idea del ghetto, luogo di segregazione forzata, ed è significativo che le persone rchiuse vengano paragonate ad animali impauriti:

«Io sentivo nascere dentro me stesso con indicibile ripugnanza l'antico, atavico odio dell'ebreo nei confronti di tutto ciò che fosse cristiano, cattolico, insomma *goi*. *Goi*, *goim*. che vergogna, che umiliazione, che ribrezzo, a esprimermi così! [...] Pensavo anche al nostro, di ghetto, a via Mazzini, a via Vignatagliata, al vicolo-mozzo Torcicoda. In un futuro abbastanza vicino, loro, i *goim* ci avrebbero costretti a brulicare di nuovo là, per le anguste, tortuose viuzze di quel misero quartiere medievale da cui in fondo non eravamo venuti fuori che da settanta, ottanta anni. Ammassati l'uno

sull'altro, dietro i cancelli come tante bestie impaurite, non ne saremmo evasi mai più»<sup>28</sup>.

Ne *Gli occhiali d'oro* il personaggio principale è Athos Fadigati, otorinolaringoiatra discriminato perché omosessuale. Come afferma Massimo Grillandi, le vicende del narratore e quelle del dottore scorrono in parallelo con pacata consapevolezza. I due sono accomunati dal fatto di essere isolati, l'uno per una componente razziale-religiosa, l'altro a causa della sua tendenza sessuale, vista dalla società ferrarese come un vizio da stigmatizzare. Tuttavia, la dolorosa esperienza del medico genera un senso di pietà nel giovane israelita il quale, man mano che le altre persone lo allontanano, lo sente sempre più vicino<sup>29</sup>. Il sentimento di solidarietà e condivisione è messo in risalto quando il narratore, dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali, uscendo dal postribolo di via Bomporto incontra Fadigati, che è stato abbandonato anche dai pazienti a causa dello scandalo provocato dal suo amante/sfruttatore Deliliers. Il colloquio tra i due si svolge di notte, nei pressi di un luogo di prostituzione, e insieme al dottore c'è una cagna randagia che l'ha seguito. Il cane è quasi sempre associato alla sfera domestica, all'amicizia con l'uomo, alla fedeltà e alla sicurezza che garantisce al suo padrone facendo la guardia. Inoltre, nella cultura giudaico-cristiana – in cui ricorre la metafora del pastore – il cane che vigila sulle greggi ha un ruolo caro a Dio perché allontana le insidie del maligno<sup>30</sup>. Ne *Gli occhiali d'oro* la cagna viene immediatamente percepita come un soggetto irregolare: l'io narrante la definisce «bastarda» e il dottore «madre snaturata», perché si accorge che ha le mammelle gonfie di latte e non ha con sé i cuccioli. L'animale è però l'unica creatura che dimostra un affetto incondizionato verso i due paria della società, creando così un «sodalizio tra diseredati»<sup>31</sup>.

«Forse bisognerebbe essere così, sapere accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile? Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia e soltanto una bestia?». Scoppiai in una gran risata. “Oh, no”, dissi. “Sarebbe come dire: può un italiano, un cittadino italiano, ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?”. Mi guardò umiliato. [...] “Che cosa dovrei fare?” lo interruppi con impeto. “Accettare di essere quello che sono? O meglio adattarmi ad essere quello che gli altri vogliono che io sia?”. “Non so perché non dovrebbe,” ribatté dolcemente. “Caro amico, se essere quello che è la rende più umano (non si troverebbe qui in mia compagnia, altrimenti!) perché rifiuta, perché si ribella?”»<sup>32</sup>.

Fadigati afferma che l'uomo e l'animale hanno molto in comune, ma si chiede se l'essere umano possa accettare di «essere solo una bestia». L'espressione indica la componente animalesca, il freudiano principio di piacere che spinge l'individuo verso la soddisfazione dei propri istinti, e certamente allude all'omosessualità. Viene messa in risalto l'affinità che lega il dottore alla cagna: quando l'animale si accuccia mostrando affetto e sottomissione, il narratore interpreta quell'atteggiamento come una serena rassegnazione della vittima di fronte al suo potenziale carnefice<sup>33</sup> e pensa che anche Fadigati è incapace di provare rancore verso Deliliers<sup>34</sup>. Un concetto focale del dialogo è il senso di umanità che caratterizza coloro che subiscono un'ingiustizia. Il giovane israelita parla delle leggi razziali, esprimendo il suo astio verso una società che lo discrimina. Egli non rinnega l'identità ebraica, ma pensa che non sia una componente essenziale della sua personalità. Interessante è l'uso dei verbi 'accettare' e 'adattarsi'. Mentre nell'accettazione è implicito il consenso, nell'adattamento – una modifica provocata da esigenze o condizioni esterne – non è necessariamente previsto l'assenso del soggetto. Pur essendosi piegato al volere della società e alle normative antisemite, il narratore ribadisce che la condizione ebraica è un marchio apposto dagli altri, non l'unica componente di un individuo<sup>35</sup>. Il dottore, tuttavia, lo invita a riflettere sul fatto che forse la discriminazione razziale non è negativa in assoluto, dal momento che lui – avendo accettato la sua compagnia – sta manifestando empatia e solidarietà nei suoi confronti. Il concetto dell'emarginazione che annulla le differenze tra individui e li rende simili è stato chiarito da Bassani in un'intervista del 1991 in cui, parlando degli elementi discordanti tra il film tratto da *Gli occhiali d'oro* e

il libro, ha dichiarato:

«I due [il medico e il giovane] si trovano insieme e si capiscono perché sono diversi, eppure simili. [...] Dell'unione di questi due emarginati, che proprio dall'emarginazione traggono la forza di stare insieme, e che anzi sentono di essere uguali proprio perché diversamente perseguitati, nel film è stato evitato con ogni cura di dirne»<sup>36</sup>.

Durante l'ultima telefonata Fadigati racconta che la cagna in realtà non era randagia e neppure una «madre snaturata», infatti tutta la notte era stata sveglia perché avvertiva l'istinto di tornare dai suoi cuccioli per allattare. Il dottore ribadisce la comunanza di sentimenti tra uomini e animali, ma chiarisce che i comportamenti di questi ultimi sono «semplici» in quanto essi obbediscono solo ai loro istinti naturali, senza timore di essere giudicati<sup>37</sup>. Come si può constatare, la reazione dei due interlocutori all'isolamento è diversa e differente sarà la loro sorte: mentre il giovane ebreo deciderà di affrontare la propria solitudine, Fadigati interiorizzerà il sentimento omofobo che lo circonda, maturando un senso di colpa e un disprezzo verso sé stesso – dice di non riuscire più a guardarsi allo specchio – che lo condurranno al suicidio.

Come già detto, nei romanzi dell'io il narratore prova un profondo senso di solitudine e la sua preoccupazione causata dalla campagna antisemita si scontra con l'ottimismo degli altri ebrei, la maggior parte dei quali crede ancora in Mussolini illudendosi che le leggi razziali non avranno conseguenze<sup>38</sup>. Dopo un colloquio con suo padre, il giovane arriva a sentirsi un esiliato:

«Il senso di solitudine che mi aveva sempre accompagnato in quegli ultimi mesi diventava, se mai, ancora più atroce: totale e definitivo. Dal mio esilio non sarei mai tornato, io. Mai più»<sup>39</sup>.

Il punto di vista dell'io narrante su Fadigati emerge nel *Giardino dei Finzi-Contini*, durante un colloquio con Giampiero Malnate in cui si parla del suo suicidio. Riportando alla mente del lettore il personaggio principale di un altro romanzo, Bassani crea un richiamo intertestuale sottolineato dal cronotopo, che è simile a quello dell'incontro tra l'omosessuale e il narratore ne *Gli occhiali d'oro*: il dialogo tra i due ragazzi, infatti, si tiene di notte poco prima del loro ingresso in un postribolo a via delle Volte.

«Da Fadigati a venire a parlare dell'omosessualità in genere il passo era stato breve. Malnate, in materia, aveva idee molto semplici: da vero *goi* – pensavo tra me –. Per lui i pederasti erano soltanto dei “disgraziati”, poveri “ossessi” dei quali non metteva conto di occuparsi che sotto il profilo della medicina o sotto quello della prevenzione sociale. Io, al contrario, sostenevo che l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia: che l'amore quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, proprio come l'arte, avevo aggiunto – che quando è pura, cioè inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista»<sup>40</sup>.

Il giovane si riferisce all'amore istintuale, spontaneo, che non ha bisogno del vincolo del matrimonio per diventare sacro e pertanto è stigmatizzato dalla società. Ma è altrettanto

significativo che l'isolamento dell'omosessuale sia messo a confronto con la solitudine dell'artista. Il riferimento all'arte inutile e al socialismo potrebbe essere una nota polemica contro quel concetto di realismo elaborato dalla cultura di sinistra negli anni Cinquanta («realismo normativo del materialismo storicistico»)<sup>41</sup>. In un'intervista a Stelio Cro del 1977<sup>42</sup> Bassani ha dichiarato di avere delle perplessità sul neorealismo perché era un movimento che si metteva facilmente al servizio della politica e i suoi prodotti letterari avevano solo valore documentale, essendo incentrati sulla cronaca. L'autore afferma che nelle sue opere vi sono tanti elementi tratti dalla realtà, ma sostiene che per raggiungere la "poesia" – espressione in cui si riconosce il magistero crociano – bisogna superare il dato cronachistico e tentare di «restituire la vita»<sup>43</sup>. Il concetto è ribadito più esplicitamente in un'intervista del 1991, in cui Bassani ha dichiarato di aver rappresentato nelle sue opere sia la società e la storia del suo tempo, sia la parte più intima di sé, trasponendola nei personaggi<sup>44</sup>. Francesco Bausi ha osservato che nel *Giardino* Pio narrante, con il suo amore per gli scrittori italiani e stranieri del primo Novecento, incarna l'idea bassaniana di poesia come «specchio fedele delle inquietudini senza risposte della mente e del cuore», mentre Malnate si fa portavoce della concezione marxista dell'impegno politico-sociale come elemento fondamentale dell'attività letteraria, asserendo di non amare poeti e pittori contemporanei e di prediligere invece Hugo, Carducci (di cui apprezza solo le «poesie repubblicane») e Carlo Porta<sup>45</sup>. Nell'intervista riportata nel Meridiano Mondadori con il titolo *In risposta (V)* Bassani ha chiarito che la sua arte nasce dall'isolamento, da lui sperimentato negli anni «fatali» che vanno dal '37 al '43, quando si dedicò prettamente all'attività clandestina antifascista e fu incarcerato. In quel torno di tempo, fondamentale per la nascita della sua vocazione alla scrittura, dovette infatti allontanarsi dalla famiglia e dagli amici per ritrovarli solo dopo la guerra<sup>46</sup>.

### 3. Jor, il cane-guida al regno dei morti

I Finzi-Contini vivono un isolamento volontario, aristocratico e snobistico, invisibile ai propri correligionari. Ne *Gli occhiali d'oro*, parlando dell'antisemitismo, Nino Bottecchiari dice che a Ferrara sarebbe stata impensabile una politica razziale, dal momento che gli ebrei erano pienamente integrati nel tessuto sociale, salvo alcune famiglie come quella del professor Ermanno che vivevano in uno stato di «segregazione»<sup>47</sup>. Il primo elemento distintivo è la tomba familiare, che spicca nel cimitero ferrarese per lo sfarzo, ma in realtà i Finzi-Contini si muovono sempre in spazi separati: la loro villa è circondata da mura, il giardino è inaccessibile, i membri della famiglia celebrano i riti religiosi in una sinagoga privata, non frequentano le scuole pubbliche e utilizzano un linguaggio particolare (il finzi-continico). Alberte Spinette afferma che tutta la narrativa bassaniana è costruita intorno alla metafora del cerchio, simbolo di inclusione forzata e prigionia, e individua nel *Giardino* cinque sfere concentriche: il prologo – una sorta di cornice metanarrativa – le mura cittadine, il quartiere ebraico, il Barchetto del Duca, la villa dei Finzi-Contini. Secondo la studiosa, il narratore compie un viaggio iniziatico sotto la spinta delle leggi razziali che lo porta gradualmente dall'esterno verso l'interno, prima nel giardino, poi dentro la casa, in sala da pranzo, in biblioteca, nell'appartamento di Alberto e infine nella stanza di Micòl, luogo da cui verrà scacciato per riprendere la sua vita precedente<sup>48</sup>. Il giardino, che dà il titolo al romanzo, è un luogo di autoreclusione, di separazione, di diversità e non a caso si apre solo quando viene promulgata una legislazione discriminante che costringe gli ebrei a prendere le distanze dagli altri individui<sup>49</sup>. Fin dagli anni Settanta una parte della critica ha interpretato il personaggio di Micòl in chiave mitica. Nel 1974 Marilyn Schneider ha sostenuto che la ragazza incarna il principio della vita e della morte e simboleggia la Madre Terra, il cui regno dà nello stesso tempo «frutti nuovi e asilo al regno dei morti»<sup>50</sup>. Il legame con la natura è rappresentato dal suo corpo, a cui vengono associati colori, profumi, piante e alberi, e la simbologia divina si evince dal fatto che lei usa un linguaggio particolare, prepara una bevanda «celestiale» (lo Skiwasser) e abita nella torre alta della casa, una sorta di tempio a cui si accede passando attraverso vie labirintiche<sup>51</sup>. Ancora più acuta e incisiva l'interpretazione di Gianni Venturi. Micòl è totalmente isolata poiché vive separata

dagli altri e non crede nel futuro, ma solo nel presente e nel passato. Lo studioso la paragona a Proserpina, figura ctonia che trascorre sei mesi dell'anno negli inferi ed è regina dell'Eliso, la pianura/giardino dei morti. Fin dall'inizio è la ragazza che conduce nel suo spazio privato il narratore, a cui l'ingresso è interdetto perché lui è un uomo vivo, ignaro del fatto che il suo mondo sta precipitando. Tuttavia, Micòl sa che il destino dell'amico non sarà simile al suo: mentre lei preferirà la quiete della morte, l'altro dovrà sforzarsi di tornare nella storia per affrontarne tutta la tragicità. Anche il rifiuto a lasciarsi amare è un modo per restare nel regno delle ombre, allo scopo di portare fuori colui che, alla stregua di Orfeo<sup>52</sup>, solo dopo aver perduto Euridice riuscirà a cantarla, preservandone il ricordo. La volontaria rinuncia a Micòl, espressa nel testo in forma epigrafica dopo il colloquio con il padre («Fu così che rinunciai a Micòl»), simboleggia il ritorno al mondo del narratore che dovrà parlare, testimoniare, diventare scrittore<sup>53</sup>. L'interpretazione di Venturi sembra confermata da Bassani, che spesso ha definito il poeta come colui che visita i luoghi della morte, da cui in seguito riemergerà per portare la propria testimonianza<sup>54</sup>. In un'intervista del 1991, in particolare, come modello poetico indica Dante, un uomo che ha dovuto attraversare l'aldilà per poter raccontare il suo tempo<sup>55</sup>.

Durante gli incontri principali tra Micòl e il narratore è sempre presente il cane Jor. L'animale alle volte è descritto in maniera realistica con le sue caratteristiche fisiche (la stazza, gli occhi di due colori diversi, i pochi denti) o in maniera più simbolica. In un caso è paragonato a un accattone ubriaco<sup>56</sup> – figura emarginata per eccellenza – perché è un animale vecchio e inoffensivo, in un altro passo ad un idolo:

«Ed eravamo perfino in camera sua, io e Micòl, ma nemmeno adesso soli, bensì «genati» (era stata lei a sussurrarlo) dall'inevitabile presenza estranea, che questa volta era quella di Jor accovacciato al centro della stanza come un enorme idolo granitico, di Jor che ci fissava con i suoi due occhi di ghiaccio, uno nero e uno azzurro. [...] E Jor, che era l'unico a sapere, il solo testimone della *cosa* che c'era *anche* tra noi, lui non poteva riferirlo»<sup>57</sup>.

Se, come sostiene Spinette, Micòl è «la guardiana delle porte della morte»<sup>58</sup>, Jor è il suo cane- idolo<sup>59</sup> e ha la funzione di psicopompo, colui conduce le anime verso l'aldilà<sup>60</sup>. Non a caso, la prima volta in cui viene menzionato, la padrona dice che la segue continuamente e non la lascia sola un attimo. Tra le tante culture che attribuiscono questo ruolo ai cani vi sono certamente quella egizia con la figura di Anubi – in realtà uno sciacallo, la cui maschera indossavano i sacerdoti nei riti di traslazione delle viscere delle mummie – e quella greco-romana, nella quale Cerbero, più che accompagnare le anime, fa la guardia alle porte dell'Ade. È importante rilevare inoltre che l'azione di seguire il padrone, simbolo di fedeltà e di istinto protettivo, viene valorizzata dalla Bibbia, in particolare nel libro di Tobia dove il protagonista è accompagnato da un cane durante tutto il suo itinerario<sup>61</sup>.

Nel capitolo che precede l'epilogo del romanzo il narratore, ormai allontanato da Micòl, rientra nel giardino di notte. Mantenendosi al margine della radura, vicino alle mura, guarda verso l'interno tutto ciò che sta per essere travolto dalla violenza della Storia: il campo da tennis, il parco, gli alberi, la villa, la *Hütte*. Ad un certo punto si imbatte in Jor, che lo riconosce e sembra volerlo portare con sé poiché, come la cagna di Fadigati, ogni tanto si gira a guardare indietro. Bon individua le differenze tra il primo e l'ultimo ingresso nel giardino, mettendo in evidenza che il giorno ha lasciato il posto alla notte e la presenza di Micòl alla sua assenza<sup>62</sup>. Il narratore decide di non seguire il cane:

«Mi inoltrai allo scoperto [...] né mi meravigliò, quando ero già molto lontano dal tennis, di veder avanzare, a un tratto, proveniente al piccolo trotto dalla parte della *Hütte*, la sagoma familiare di Jor. Lo attesi a piè fermo, e anche il cane, non appena fu a una decina di metri di distanza, si arrestò. «Jor!» chiamai a voce soffocata. Jor mi riconobbe. Dopo avere impresso alla coda un breve, pacifico moto di festa, tornò adagio sui propri passi. Si voltava

ogni tanto, come per assicurarsi che lo seguissi. Ed io non lo seguivo, invece, o meglio, pur avvicinandomi progressivamente alla *Hütte*, non mi discostavo dal margine estremo della radura»<sup>63</sup>.

Nel passo preso in esame il diaframma non consiste in una barriera fisica, ma è rappresentato dalla condizione di vivo del narratore, a cui ormai il mondo dei morti è interdetto, e l'animale psicopompo non può svolgere il suo compito.

«Tesi l'orecchio. Silenzio assoluto. E Jor? Dov'era finito Jor? Mossi qualche passo in punta di piedi verso la *Hütte*. “Jor!”, chiamai, forte. Quand'ecco, come in risposta, arrivare di lontanissimo attraverso l'aria notturna un suono flebile accorato, quasi umano. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia, cara voce dell'orologio di piazza, che stava battendo le ore e i quarti»<sup>64</sup>.

I rintocchi, giungendo come una «risposta» al richiamo, simboleggiano il passaggio del tempo, quel tempo distruttore di cui si parla nel prologo. A un passo dalla fine dell'universo dei Finzi-Contini, anche Jor sparisce perché è un attributo della sua padrona, una guida verso un mondo<sup>65</sup> ormai inaccessibile a chi ha scelto di vivere per testimoniare. Mentre si allontana, il narratore esclama interiormente «che bel romanzo!»<sup>66</sup>, prefigurando l'atto della scrittura che – come Bassani aveva appreso da Proust – era l'unica arma da opporre all'irrimediabile scorrere del tempo con la certezza consolante che almeno «lì», nella sua opera, come nelle tombe etrusche, «nulla sarebbe potuto cambiare».

ALESSANDRO GERUNDINO

-----

Sapienza Università di Roma

## Note

<sup>1</sup> Dopo l'edizione del 1960 dal titolo *Le storie ferraresi*, nel 1973 i cinque racconti vengono ripubblicati con varianti in una nuova edizione che si intitola *Romanzo di Ferrara. I. Dentro le mura*. L'anno successivo (1974) Bassani raccoglie tutta la sua produzione narrativa "maggiore" (i testi giovanili, come *Una città di pianura*, sono esclusi) nel *Romanzo di Ferrara*, di cui *Dentro le mura* è il titolo della prima parte. Infine, nel 1980 esce una nuova edizione con varianti dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Cfr. R. Cotroneo (a cura di), *Cronologia*, in G. Bassani, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di R. Cotroneo, Notizie sui testi e bibliografia a cura di P. Italia, Mondadori, Milano 1998, pp. LXXX-LXXXVIII.

<sup>2</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padova 1981, pp. 8-11.

<sup>3</sup> È opportuno precisare che l'autore utilizza anche il filtro spaziale. In un'intervista a Gianni Renoldi (*Il mondo e la poetica dello scrittore Giorgio Bassani*), pubblicata sulla «Gazzetta di Modena» il 19 marzo 1970, ha dichiarato di essere riuscito a parlare di Ferrara perché se ne era allontanato fisicamente. Infatti, fuggito dalla città nell'agosto del 1943, nel 1944 si stabilì a Roma, dove compose la maggior parte delle sue opere: «Ora, io mi sono sempre occupato di Ferrara, ma vivendone lontano, in un luogo centrale della cultura italiana; in quel luogo medio, in fondo astratto, che è Roma. Io stesso le porgo il destro per amare meno i contenuti dei miei libri: io stesso ho fatto di tutto per amarli poco, estraniandomi dall'ambiente e cercando di difendermi da questo amore molto vicino all'odio, attraverso la distanza nel tempo e nello spazio, attraverso la lingua, il senso della storia». Cfr. G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari-D. Scarpa; con una premessa di P. Bassani, Feltrinelli, Milano 2019, p. 203.

<sup>4</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 3-7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici. Simboli, traduzioni, interpretazioni*, Giunti, Firenze 2019, p. 33.

<sup>8</sup> G.M. Anselmi-G. Ruozi, *Introduzione. L'uomo e gli animali*, in AA. VV., *Animali della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi-G. Ruozi, Carocci, Bologna 2009, p. 13.

<sup>9</sup> G. Bassani, *Prefazione*, in AA. VV., *Dalla parte degli animali*, a cura di D. Porzio, Ferro, Milano 1972, pp. 7-9. È opportuno precisare che il testo della prefazione è stato riutilizzato dall'autore, ma non integralmente nella stessa sede di pubblicazione. La prima parte, in cui è compresa la citazione riportata nel presente contributo, appare nella raccolta di saggi *Di là dal cuore* (1984) con il titolo *Di là dal cuore* (oggi leggibile in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 1274). Per conoscere la storia editoriale dell'intero testo cfr. P. Prebys (a cura di), *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I, Edisai, Ferrara 2010, p. 122. Si segnala, inoltre, che nel 2005 Cristiano Spila ha raccolto gli interventi di Bassani di carattere ambientalistico, animalista e simili nel volume G. Bassani, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, a cura di C. Spila, con una nota di P. Bassani, Einaudi, Torino 2005.

<sup>10</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici*, cit., pp. 28-29.

<sup>11</sup> C. Varese, *Giorgio Bassani: spazio e tempo dal "Giardino dei Finzi-Contini" a "L'airone"*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, a cura di A. Chiappini-G. Venturi, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1995, p. 21.

<sup>12</sup> È opportuno aggiungere che in un'intervista a Grazia Livi (*Come nasce un romanzo*), pubblicata su «Epoca» il 27 ottobre 1968, Bassani ha dichiarato di aver vissuto un periodo di depressione dal quale uscì grazie alla scrittura de *L'airone*. Di conseguenza, la storia dell'autore e quella di Edgardo Limentani sono parallele. Cfr. G. Bassani, *Interviste 1955-1993*, cit., p. 150.

<sup>13</sup> «“Dov'è che mi trovo?” Aveva l'aria di chiedersi. “E cosa mi è successo?” Ancora non aveva capito niente. O tanto poco, che sebbene un'ala, la destra, gli penzolasse lungo il fianco, a un dato punto mosse le scapole, come se si accingesse a spiccare il volo. Soltanto allora dovette accorgersi di essere ferito. E da quel momento in poi, infatti, rinunciò ad ogni altro tentativo del genere». Cfr. G. Bassani, *L'airone*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 776.

<sup>14</sup> Per approfondire il tema dell'identificazione tra Limentani e l'airone cfr. S. Nezri-Dufour, *La figura simbolica dell'uccello e dell'airone in Bassani: animale dantesco?* in AA. VV., *Gli animali nella storia della civiltà dell'uomo. Scienze naturali e veterinarie in Italia*, a cura di Associazione De Humanitate Sanctae Anne, Faust, Ferrara 2017, pp. 118-127.

<sup>15</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 777-778.

<sup>16</sup> T. Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, cit., pp. 56-57.

<sup>17</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 829-831.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 834-835.

<sup>19</sup> T. Matarrese, *Bassani e la lingua del romanzo*, cit., p. 49.

<sup>20</sup> «Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle tombe dove, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita; in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì [...] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in G. Bassani, *Opere*, cit., pp. 321-322.

<sup>21</sup> G. Bassani, *L'airone*, cit., pp. 835-836.

<sup>22</sup> «Loro, i morti familiari, le cui ossa giacevano nel cimitero in fondo a via Montebello, e tuttavia erano ben presenti, qui, in ispirito e in effigie. Qui, ai posti loro, stasera sedevamo noi, i vivi. Ma ridotti di numero rispetto a un tempo, e non più lieti, ridenti, vocanti, bensì tristi e penserosi come dei morti. Io guardavo mio padre e mia madre, entrambi in pochi mesi molto invecchiati. [...] Già allora, quella sera, anche se li vedevo tanto insignificanti nei loro poveri visi [...] già allora mi apparivano

avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 477-478.

<sup>25</sup> G. Venturi, *Bassani e il mito letterario di Ferrara*, in AA.VV., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> A. Guiati, *L'invenzione poetica. Ferrara e l'opera di Giorgio Bassani*, Metauro Edizioni, Fossombrone 2001, pp. 50-51.

<sup>25</sup> Bassani inizia ad utilizzare la prima persona dal terzo capitolo de *Gli occhiali d'oro*, svolta fondamentale nella sua narrativa, come egli stesso dichiara in *Laggiù, in fondo al corridoio*: «Solamente allora, dopo aver finito di scrivere il terzo capitolo di questa storia [*Gli occhiali d'oro*], che non è più un racconto, ma un romanzo a se stante, e non importa se breve e se ferrarese, mi si chiarirono di colpo le idee. Al punto in cui mi trovavo, Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato, non avrebbe più saputo svelarmi nulla di sostanzialmente nuovo. Se volevo che tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a dirizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso». Cfr. G. Bassani, *Opere*, cit., pp. 941-942.

<sup>26</sup> A. Dolfi, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 38-40.

<sup>27</sup> «Mi era bastato recuperare l'antico volto materno della mia città, riaverlo ancora una volta tutto per me, perché quell'atroce senso di esclusione che mi aveva tormentato nei giorni scorsi cadesse all'istante». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 285.

<sup>28</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 291.

<sup>29</sup> M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Mursia, Milano 1972, pp. 66-68.

<sup>30</sup> R. Marchesini- S. Tonutti, *Animali magici*, cit., pp. 112-113.

<sup>31</sup> A. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, Loffredo, Napoli 1983, p. 20.

<sup>32</sup> G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 300.

<sup>33</sup> «Picchiami, uccidimi pure, se vuoi!», sembrava voler dire. «È giusto, e poi mi piace!». Cfr. *Ibid.*, pp. 299-300.

<sup>34</sup> «Pensavo a Delilieri e a Fadigati: uno carnefice, l'altro vittima. La vittima al solito perdonava, consentiva al carnefice. Ma io no, su di me Fadigati si illudeva. All'odio non sarei riuscito a rispondere altro che con l'odio». Cfr. *Ibid.*, p. 301.

<sup>35</sup> A. Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, cit., pp. 21-22.

<sup>36</sup> G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. 1346.

<sup>37</sup> «Parlò ancora: della cagna, degli animali in genere e dei loro sentimenti, che sono così simili a quelli degli uomini – disse – anche se, “forse”, più semplici, più direttamente sottomessi all'imperio della legge naturale». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 305.

<sup>38</sup> In un'intervista degli anni Settanta Bassani ha dichiarato che gli ebrei ferraresi erano per la maggior parte fascisti e furono deportati «senza sapere perché»: «Quegli stessi ebrei ferraresi che poi sarebbero finiti in così gran numero nelle camere a gas naziste, erano stati in gran parte fascisti. [...] La tragedia vera degli ebrei ferraresi, e di grandissima parte degli ebrei italiani, può dirsi quella di essere stati dei borghesi, coinvolti dapprima nel fascismo, e poi, in fondo senza sapere perché, finiti nel nulla dei campi di sterminio nazisti». Cfr. G. Bassani, *Di là dal cuore*, in *Opere*, cit., pp. 1327-1328.

<sup>39</sup> G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 313.

<sup>40</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 552.

<sup>41</sup> A. Perli, *Bassani critico e la poetica della realtà*, in AA.VV., *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, a cura di M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, pp. 16-17.

<sup>42</sup> S. Cro, *Intervista con Giorgio Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 1977, p. 40.

<sup>43</sup> F. Bausi, *Contributi alla critica di se stesso. Giorgio Bassani e la letteratura italiana*, in A.A.V.V., *Giorgio Bassani, critico, redattore, editore*, cit., p. 45.

<sup>44</sup> «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. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle. [...] I poeti si confessano sempre attraverso uno dei loro personaggi. Anzi: tutti i loro personaggi, se sono tanti, sono forme del loro sentimento». Cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., pp. 1342, 1346.

<sup>45</sup> F. Bausi, *Contributi alla critica di se stesso*, cit., pp. 38-39.

<sup>46</sup> «Guardi tuttavia che nel corso di quegli anni per me fatali, quelli, ripeto, che vanno dal '37 al '43, io mi staccai completamente sia dalla mia famiglia, sia dalla mia città, diventato per certi versi straniero a quanto mi aveva circondato prima di allora, compresi gli amici bolognesi e sardi di cui si è parlato sopra. La mia famiglia d'origine e i miei amici di giovinezza li avrei ritrovati, sì, ma più tardi, molto più tardi, quando avrei cominciato in qualche maniera a scriverne. Non era fatale, d'altronde, che andasse così? Per diventare un artista, non bisogna morire per poi rinascere?». Cfr. G. Bassani, *Di là dal cuore*, cit., p. 1321. <sup>47</sup> «Le famiglie genere Finzi-Contini, con quel loro specialissimo gusto di starsene segregati in una grande casa nobile [...] Ma i Finzi-Contini, a Ferrara, rappresentavano appunto un'eccezione». Cfr. G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., pp. 292-293.

<sup>48</sup> A. Spinette, *Il cerchio inquieto*, in AA. VV., *Il Romanzo di Ferrara*, a cura di A. Sempoux, Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 1983, pp. 82-83.

<sup>49</sup> R. Cotroneo, *La ferita indicibile*, in G. Bassani, *Opere*, cit., p. XXXV.

<sup>50</sup> Il saggio di Marilyn Schneider, intitolato *Dimensioni mitiche di Micòl Finzi-Contini*, in «Italice» LI 1, 1974, è riportato da Adriano Bon nella monografia citata. Cfr. A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1979, p. 84.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Per approfondire l'interpretazione orfica de *Il giardino* e la funzione degli inserti poetici all'interno del romanzo cfr. S. Gentili, *I versi di Micòl: la funzione della poesia narrazione nella narrazione del Giardino*, in AA. VV., *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019, pp. 325-344.

<sup>53</sup> G. Venturi, *Dimenticare Euridice. Il destino infero di Micòl Finzi-Contini*, in AA. VV., *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani, Firenze-26 marzo 2003, Bulzoni, Roma 2006, pp. 99-102.

<sup>54</sup> Cfr. nota 46.

<sup>55</sup> «Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua». Cfr. G. Bassani, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., p. 1344.

<sup>56</sup> «Ubbidii in silenzio. Bevevo adagio, a lente sorsate, senza levare gli sguardi. Sdraiato sul parquet alle mie spalle, Jor dormiva. Il suo greve rantolo di accattono ubriaco riempiva la stanza». Cfr. G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 513.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 432-433.

<sup>58</sup> A. Spinette, *Il cerchio inquieto*, cit., p. 82.

<sup>59</sup> A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 84.

<sup>60</sup> R. Marchesini-S. Tonutti, *Animali magici*, cit., p. 95.

<sup>61</sup> Cfr. A. Tagliapietra, *I cani del tempo. Filosofia e icone della pazienza*, Donzelli, Roma 2022.

<sup>62</sup> A. Bon, *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 49.

<sup>63</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., pp. 573-574.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 575.

<sup>65</sup> A. Bon, *Come leggere il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 49.

<sup>66</sup> G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 576.